

Az elbeszelt tér

Reciti konferenciakötetek · 13

Sorozatszerkesztő
TÖRÖK ZSUZSA

Az elbeszített tér

Szerkesztette

HAJDU PÉTER
RÁKAI ORSOLYA
Z. VARGA ZOLTÁN

reciti
Budapest
2021

A kötet megjelenését az ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézete támogatta



Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
Irodalomtudományi
Intézet

A borítón: Bezeckzy Gábor fotója



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 978 963 416 298 8

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

Tartalom

Előszó	7
RÁKAI ORSOLYA Egymásra másolt átjárhatatlan terek: a fokalizáció és a térképezés összefüggései	9
TÓTH CSILLA Tér, szereplők és identitás Molnár Ferenc <i>A Pál utcai fiúk</i> című regényében Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés	23
DECZKI SAROLTA A telep mint metafora	47
KÁLI ANITA Hiba a térképben A terek poétikája Szilasi László <i>A harmadik híd</i> című regényében	55
BEZECZKY GÁBOR Térformák és narratív lehetőségek	67
HAJDU PÉTER A vergiliusi Alvilág feltérképezése	73

FARMASI LILLA	
„Lebegek, vagy zuhanok, vagy nem tudom” Percepciók és érzelmek mint narratív szerkezetek	
Mark Z. Danielewski <i>House of Leaves</i> című regényében	87
BENE ADRIÁN	
Virtuális terek és nem-antropocentrikus narratíva Hannu Rajaniemi trilógiájában	105
LÁSZLÓ LAURA	
A térleírás mint önreflexív csapda	
Tér és narratív szerkezet Auster <i>A bezárt szobájában</i>	117
Névmutató	133
A kötet szerzői	139

Előszó

A Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének Irodalomelméleti Osztályán immár hosszú ideje folyó elbeszéléseleméleti kutatások újabb fejezetének részeként indult konferenciasorozat célja az elbeszélés alapvető paramétereinek vizsgálata. A 2020 októberében megtartott 5. konferencia a tér elbeszélésbeli problémáival foglalkozott; a jelen kötet válogatás a konferencián elhangzott előadások tanulmányváltozataiból.

Alapvetőnek látszik, hogy az elbeszélés dimenziója az idő. És bár minden cselekvés, történés kibontakozásához térre éppúgy szükség van, mint időre, és az idő érzékeléséhez elméletileg is szükséges a (térben történő) mozgás, a tér sokáig a narratológia mellékes, elhanyagolható terepének tűnt, amelyre kevés figyelmet szokás fordítani. Ahogy azonban az idő elbeszélésbeli jelenlétének, megképződésének narratopoétikai eszközei iránti érdeklődés megmutatta, hogyan jön létre az idő különböző sebességű múlásának illúziója egy-egy szövegben, a narratív térélmény vizsgálata is hasonlóképpen világít rá az elbeszélt tér konstruált, anti-mimetikus voltára.

A narratológia terén az utóbbi időkben megnőtt az érdeklődés az elbeszélt térviszonyok iránt, aminek valószínűleg az is oka lehet, hogy egyre több kutatás fordít figyelmet társadalmi tereink narratív jellegére, illetve az elbeszélések téralakító, tér tapasztalatot befolyásoló hatásaira is. A tér érzékelése és elbeszélése viszont különböző nézőpontokból történhet, ami egyrészt rávilágít a térnarratológia kritikai potenciáljára (s ezt például a posztkoloniális irodalom- és kultúrakutatás régóta ki is aknázza), másrészt arra, hogy a „közös tér” feltételezése, közösként való érzékelése sokszor leküzdhetetlen nehézségekbe ütközik (ezzel foglalkozik jelen kötetben Rákai Orsolya írása). Ez bizonyos esetekben a társadalmi térhasználatnak olyan, a fikción belül is megjelenő változataiból is következhet, amelynek bejárása során hajléktalanként (Káli Anita írásában) vagy a társadalomból

kihulló nyomornegyed lakójaként (Deczki Sarolta tanulmányában) az elvileg ismerős világ radikálisan idegen arcát mutatja.

Bahtyin a relativitáselméletre hivatkozva, miszerint a gravitációs tér befolyásolja az időt, dolgozta ki a kronotoposz fogalmát, azt állítva, hogy irodalmi elbeszélések különböző téridőviszonyokkal dolgoznak. A különböző, tipikus irodalmi helyszíneken az idő is másképp működik. Egyes kronotoposzok bemutatása során mind a térről, mind az időről sok szó esik, de a tér ilyenkor már nem feltétlenül fizikai fogalom, nem egyszerűen helyet jelent, hanem társadalmi teret. Ilyen értelemben az irodalmi műben megjelenő tér már nagyon is közel kerül az ábrázolt világ fogalmához, amikor is a lehetséges világok nem feltétlenül narratológiai, de a narráció elméletéhez nagyon is szorosan kötődő diskurzusát kell segítségül hívunk. A tér lehet fiktív, alternatív univerzum (ahogyan Bezeckzy Gábor például Terry Pratchett univerzumát idézi fel), vagy irreális, szimbolikus, ám mégis reális, fizikai paraméterekkel ábrázolt hely is (mint a vergiliusi Alvilág Hajdu Péter elemzésében). Ám kötetünkben több írás is foglalkozik lehetetlen „lehetséges világokkal” is (például Farmasi Lilla, Bene Adrián és bizonyos értelemben László Laura tanulmánya), amelyek a térpercepció hagyományos keretei között nem is értelmezhetők, s a nem természetes narratológia tapasztalataira kell támaszkodnunk ahhoz, hogy a tér sajátos szerepét értelmezni tudjuk ezekben az esetekben.

Kérdés persze, hogy mindezen belátások birtokában érdemes-e még fenntartanunk az „ábrázolt világ” koncepcióját (amelynek valahol talán még fellelhető, elérhető egy leíráselöttes, ábrázolásoktól független eredetije), s nem inkább narratív világkonstrukciókról kellene beszélnünk. Hiszen igaz ugyan, hogy a fiktív terek a konkrét társadalmi gyakorlatoktól elválasztott, nem-pragmatikus birodalmakat hoznak létre, amelyben potencialitásként képzelhetők el, szemlélhetők, illetve próbálhatók ki a téralakítás különböző módjai. Ám a terek narratív reprezentációi, konstrukciói utóbb nagyon jelentősen alakítanak konkrét társadalmi gyakorlatokat. Kötetünkben részletesen elemzett és alátámasztott példát találunk többek közt arra (Tóth Csilla tollából), ahogyan reális terek a leírásban sajátos értelmet, közösségi funkciót nyernek (mint például az Alföld Petőfi költészetében), majd az ilyen módon megírt tér metaforaként felülkódol újabb reális tereket (mint például a Pál utcai fiúk grundja). Később pedig e metaforizált fiktív terek geográfiai valóságai válnak egyszerre közösségi szimbolikus emlékhellyé és ugyanakkor kollektív identitástartalmakkal megterhelt szimbólummá. Az elbeszélés tehát távolról sem pusztán a tér reprezentációja: legalább ilyen jelentős lehet az az alakító hatás, amit életünk valós színtereinek percepciójára gyakorol.

Egymásra másolt átjárhatatlan terek: a fokalizáció és a térképzés összefüggései

Legalább a 20. század 80-as éveitől fogva egyre nagyobb hangsúlyt kapott a társadalom diskurzív működésének vizsgálatában a tér fogalma. Természetesen nehéz lenne mindezt kiindulópontokhoz kötni vagy pontosan meghatározni a változás hatókörét, s talán nem is lenne egy efféle törekvésnek túl sok értelme, hiszen számunkra most inkább az lehet érdekes, hogy a tér fogalmát érintő, különböző diszciplínákban, különböző területeken már régóta jelen lévő, releváns vizsgálatok hogyan közelednek egymáshoz, illetve még pontosabban fogalmazva hogyan találhatnak közös metszetre (stílszerűen) a narratológia terében.

Az úgynevezett térbeli fordulat szempontjából mindenképp nagy jelentőségű Henri Lefebvre¹ térelméleti munkájában bevezetett és következetesen végigvitt különbségtétele a mentális, illetve fizikai és társadalmi terek között. Gondolatmenetének fontos következtetése, hogy e különbségek szem előtt tartásával lehetővé válik „egy adott” teret többként, többarcúként, differenciálként felfogni. Lefebvre leírását hiba lenne objektív, tárgyiasságában a szemléltől-érzékelőtől függetlenül létező és szubjektív, az individuális percepció által megképződő terek különbözőségére redukálni. Egyrészt eleve térfelfogásokról lévén szó, a feltételezett korábbi (kb. 1910 előtti) „objektív” tér éppúgy leírás, mint a további térfajták. Másrészt nagyon lényeges, hogy az érzékelt, az elgondolt és a megélt terek bizonyos értelemben mind felfoghatóak szubjektívként, ugyanakkor a kommunikáció során mégis oly módon kerülnek megosztásra, hogy individualitásuk, szubjektív voltuk mértéke, mibenléte nem dönthető el. Lefebvre gondolatát követve a „biztos tér” 1910 körüli összetöréséről érdemes felidézni, hogy nem sokkal ezután, a 20-as években a fizika területén számos olyan elmélet, illetve eredmény született, amelyek nem egyszerűen szubjektivizálták (többek

1 Henry LEFEBVRE, *La production de l'espace* (Paris: Éditions Anthropos, 1974).

közt) a tér fogalmát, hanem az objektivitás korábbi kritériumát írták felül, amikor bebizonyították, hogy a megfigyeléstől független (tulajdonképpen objektív) állapot a hétköznapi fogalmaink számára feloldhatatlanul paradox szuperpozíció állapota (emlékezzünk Erwin Schrödinger egyszerre élő és halott macskájára), a megfigyelt állapot során viszont a megfigyelés aktusa hatással van a megfigyelni kívánt jelenségre. Vagyis lényegében, tehetjük hozzá a tér kérdésére visszatérve, társadalmilag tekintve a tér mindig percipiált és ugyanakkor koncipiált tér is, „konstruált” tér, melyeknek „közös” volta olyan sajátos kommunikatív aktusok révén jön létre, amelyek nagymértékben támaszkodnak elbeszélésekre, az elbeszélések térképző képességére.

Ehhez nagyon hasonló Foucault heterotopológiájának tanulsága is, amit először a 60-as évek végén ír le nem publikus vázlatként. A térbeliség alapvető jellemzője ugyanis, írja, hogy azonos időben, azonos fizikai helyen változatos viszonyrendszerek egymás mellettisége, adott esetben „egymásra másoltsága” létezik, „hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek.”² Ezen túlmenően a heterotópiák esetében valós és irreális is olyan módon keveredhet, hogy egyszerre mutatja fel őket jelenlévőként és lehetetlenként, ahogy Foucault a tükör példáját hozza ennek illusztrációjául:

A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek, ott, ahol nem vagyok jelen – tükör-utópia. A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam. Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenlétemet a valós helyemen. A tükör mint heterotópia működik, amennyiben a helyet, melyet elfoglalok, mikor a tükörben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely „odaát” található.”³

2 Michel FOUCAULT, *Más terekről*, ford. ERHARDT Miklós ([1967], hozzáférés: 2020. 09. 10, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>)

3 Uo.

Anélkül, hogy erőszakkal megpróbálnánk a különféle megközelítéseket egymással teljes fedésbe hozni, annyi megállapítható, hogy a tér pluralizálódása, illetve a térképzetek státuszának lebegtetése, vagy még inkább diskurzív realitásként való felfogása nagyon jelentős eleme volt annak a hatásnak, amely a tér fogalmának felértékelődéséhez vezetett – ezt talán az mutatja legjobban, hogy az ezredforduló körül az antropológiai térkutatásban is uralkodóvá lett ez a megközelítés, ami nélkül a szimbolikus terek, a nem-helyek, az emlékezhelyek, az identitásterek fogalmi létre sem jöhettek volna. Legalább ennyire fontos e szemléleti változás kritikai hozadéka is, amely mindenekelőtt a posztkolonialitás elméletíróinál vált lényegessé – talán nem függetlenül attól, hogy a gyarmati terek heterotóp jellegét idézett munkájában már Foucault is kiemelte. Edward Said elméleti álláspontjának egyik kiindulópontja épp az, hogy a narratíva – jelen esetben egészen konkrétan a regény –, a szimbolikus tér és a reális hatalom bonyolult összefüggésben áll egymással: birodalma nem lehet anélkül valakinek, hogy ne lenne elképzelése arról, hogy „van egy birodalma”; az irodalomnak pedig hatalma van elbeszélést létrehozni avagy megakadályozni egyéb narratívák létrejöttét és felemelkedését.⁴ Said egyenesen úgy látja, hogy a történelem kisajátítása, hegemon közösségi identitás kialakítása céljából való narrativizálása (vagyis az idő meghódítása) végső soron a tér megszerzésének vágyából ered, legalábbis a 19. századi gyarmatosítók törekvéseiben. Az imperializmus és a hozzá kapcsolódó kultúra véleménye szerint egyaránt megerősíti a földrajz elsőbbségét és a terület feletti ellenőrzés ideológiáját, amennyiben virtuálisan megsokszorozza és különböző társadalmi mezők számára „lefordítja” e tereket. A földrajzi értelemben vett terület így egyrészt különféle vetületeket hoz létre (képzeletbeli, térképszerű, katonai, gazdasági, történelmi vagy általános értelemben vett kulturális vetületeket), másrészt lehetővé teszi a tudás különböző fajtáinak megalkotását, amelyeknek mindegyike egy adott földrajzi terület észlelt jellegétől és sorsától függ valami módon.⁵ Ez a logika azonban nemcsak a nyugati gyarmatosítók tevékenységében lesz tettenérhető: a gyarmatosítottak részéről tanúsított ellenállás a dekolonializálás során a területek visszaszerzése iránt, illetve egyáltalán a „visszaszerzés” problematikussága ugyanebből fakad. Hiszen a gyarmatosítók leírásai olyan komplex, koherens, kongruens tereket hoztak létre, adott esetben számos különböző kultúrájú, hagyományú, vallású, nyelvű teret olvasztván egybe, amelyek ebben a formájukban korábban nem léteztek.

4 Edward SAID, *Culture and Imperialism* (New York: Vintage Books [Random House], 1993), 11. és xiii.

5 Uo., 78.

A posztkoloniális elméletek térbeli fordulatának azonban paradox módon épp ez adott új lendületet. Mint Laura Rice összefoglalja, az ezredforduló után a posztkoloniális kutatás fókuszja a történelem feletti harctól a földrajz feletti harcra tevődött át. A történelmet érintő viták ugyanis győztesek és vesztesek jól körülhatárolható, eleve elrendelt kifutással, forгатókönyvvel bíró szerepek narratívájának formáját öltötték, melyben a hatalmi egyenlőtlenségek így egyfajta meghaladhatatlan manicheus kétosztatóságban ragadtak (gyarmatosító/gyarmatosított, elnyomó/elnyomott, nyugati/keleti, én/másik, fejlett világ/harmadik világ, centrum/periféria, stb.). A tér felől induló diszkurzív megközelítések azonban a kölcsönösen kizáró és reduktív helyett a relációs és produktív megközelítéseket célozzák meg, a jelentés és a reprezentáció, a szubjektivitás és a cselekvés, a kultúra és az imperializmus, az identitás és a hatalom kérdéseit érintik. Az a világ, amelyben legtöbbünk ma létezik, a „migráns szubjektivitások” világa, ahol a hovatartozás és az ideológiák, a kulturális sajátosságok és a nemzetközi kapcsolatok olyan problémáival küzdünk, melyek mindannyiunk helyzetét térképbe foglalják.⁶

Rice összefoglalása jól láthatóan Appadurai globalizációleírása⁷ utáni állapotot tükröz: a „látképekben”, illetve „látképekben” leírt, szintén egymásra másoló, egymással fedésbe nem hozható, összeegyeztethetetlen territorialitásokként felfogott globális modernség pragmatizmusa lehetővé teszi az említett kvázi-manicheus szemlélet meghaladását éppúgy, mint a Foucault-féle heterotopológia tanulságainak érvényesítését. De a különböző látképek közt folyamatosan mozgásban lévő „migráns szubjektivitások” szóképe felidézheti bennünk Rosi Braidotti nomád szubjektum-fogalmát is,⁸ s ennek a térbeliség fordulatához való kötése szintén nem jogosulatlan. Braidotti lényegében a terek redukálhatatlan pluralitását a megfigyelő felől írja le, hogy a fenti kétosztatóság meghaladásának gyakorlati lehetőségét megteremtse. A hegemonia által felkínált szerepekből, az általa megírt forгатókönyvek hatalmából ugyanis véleménye szerint csak egy radikális perspektívaáltás segítségével tudunk szabadulni, ami mindig egyéni feladat. A perspektívaáltás lényege, hogy nem önazonosságunkat próbáljuk megalkotni, hanem épp ellenkezőleg, hasadásainkra, inkohereciánkra figyelünk, egyrészt nem számúzva a tudatalattiba önnön idegenségünk tapasztalatát, más-

6 Laura RICE, „Of Heterotopias and Ethnoscapes: The Production of Space in Postcolonial North Africa”, *Critical Matrix* 14 (2003): 36–75, 36–37.

7 A később továbbgondolt és széles körben elterjedt modell első megfogalmazását lásd Arjun APPADURAI, „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, *Theory Culture Society* 7 (1990): 295–310.

8 Rosi BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects* (New York: Columbia UP, 1994).

részt nem keresve szilárd talajt, bizonyosságot hegemon identitáselemeinkben (pl. fehérség, európaiság stb.). Így mi magunk oldjuk el magunkat a hegemonia biztosította pozíciótól, meglátva és elfogadva, hogy ez a pozíció (tehát a „győztes” pólusé) éppoly esetleges, mint a másiké (a „vesztesé”), s éppúgy jelen van, méghozzá folyamatos mozgásban, minden szubjektivitásban mindkettő. Ez az önreflexív, mozgó identitásfogalom jellegében is emlékeztet Appadurai látképeire. Szituációfüggő jelenség, amely még annyira sem írható le szilárdként, hogy hibridnek nevezhessük.

Később visszetérek arra, miért lehet jelentősége annak, hogy a tér pluralizálódásának, „virtualizálódásának” kérdése ezekben az elméletekben oly szorosan összefonódni látszik a kritikai, önreflexív jelleggel (aminek kétségtelenül van, illetve lehet bizonyos körülmények között emancipatorikus felhangja – más kérdés, hogy az emancipatorikus elbeszélés alapvető „manicheus” kétosztatúságát ez a kritikai önreflexivitás lényegében érvényteleníti). Egyelőre azonban inkább a tér narratológiai jelentősége és jelenléte az, ami érdekes lehet számunkra. Bár az elbeszélésben a tér megjelenítése, szerepe nyilvánvalóan alapvető, vizsgálata számos elméletíró szerint sokáig háttérbe szorult az időviszonyok feltárásának gazdagságához képest. Az ezredforduló környékén többen is szorgalmazták, hogy az elbeszélés térnek, illetve az elbeszélés terének kérdésére nagyobb figyelmet kellene fordítani. Német területen például Dietrich Jägers és Armin von Unger-Sternberg⁹ is annak a véleménynek adott hangot, hogy az irodalomtudomány e kérdésekkel alig foglalkozik, de angol nyelvterületen is megtaláljuk ezt az álláspontot. James Phelan és Peter J. Rabinowitz szerint is viszonylag későn került a tér problémája az érdeklődés homlokterébe, aminek többek közt abban látják az okát, hogy a helyszín, hajlamos lévén összemosódni az általában vett „háttér” problémájával, összeolvad a karakterrel, s így a környezet leírása és a karakter pszichológiai jellemzése kezd összefonódni, másrészt a diegetikus, mimetikus és diskurzív szintek keveredése teheti nehezen megközelíthetővé a problémát.¹⁰

Mindamellet a narratológiai kutatások kezdeteitől fogva nyilvánvaló, hogy a hely, azaz a narratív tér és a karakter nem tud nem összefonódni, hiszen az elbeszélésben a tér soha nem az olvasó személyes, testi percepciójának eredménye:

9 Dietrich JÄGERS, *Erzählte Räume. Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998); Armin von UNGERN-STERNBERG, „*Erzählregionen. Überlegungen zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur* (Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2003).

10 David HERMAN, James PHELAN, Peter J. RABINOWITZ, Brian RICHARDSON and Robyn WARHOL, *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates* (Columbus: Ohio State University Press, 2012), 85.

az olvasó alapvetően a narrátor elbeszélésére, illetve a fiktív karakterek „perceptioi” révén elérhető térélményekre van utalva, ezek segítségével kell megképeznie a sajátját.

A tér illúziója az elbeszélésben leginkább kinesztetikus tapasztalatként tud létrejönni: az olvasó a térre vonatkozó információit jórészt a karakterek mozgása révén tudja létrehozni.¹¹ Ez azonban az olvasó részéről is (látens) testi tapasztalat. Az ókortól kezdve számos megfogalmazásban ismert gondolat, hogy a tér (legalábbis az egyén számára) alapvetően „elfoglalt tér”, olyan tér, amellyel valamiféle testi-érzékeli viszonyban állunk, s ez az elbeszélésben is hasonlóképpen jelenik meg. Ahogy Edward Casey fogalmaz, a narratív tér egy olyan komplex, kvalitatív egész, mely az én róla szerzett kinesztetikus tapasztalatainak felel meg.¹² E gondolatot viszi tovább a korporeális narratológia is, leszögezve, hogy az elbeszélés kinetikus elmélete legalább annyira nyugszik a tér instabilitásán mint az idő folyamatos mozgásán, s hogy az elbeszéltestek azok, amelyek mozgásaik és környezetükhöz való kapcsolataik révén egyfajta korporeális atmoszférát teremtenek. Ez az atmoszféra lesz az, aminek segítségével az elbeszéltestek képesek leszünk „érzékelni”, s ez lesz az, aminek segítségével viszonyulni tudunk a szereplőkhöz.¹³

Mindez igen lényegesnek tűnik, hiszen az elbeszélés hatásának egyik legfontosabb eszköze, hogy képesek vagyunk-e kapcsolódást, érzelmi viszonyt (ebből a szempontból mindegy, hogy azonosulást vagy elutasítást) kialakítani az elbeszéltest világ elemeivel, mindenekelőtt a szereplőkkel. A fikcionális/lehetséges világ koherenciája pedig az irodalmi szövegek esetében éppúgy fontos összetevője a narratíva hitelességének (ami viszont szintén bevonódásomat segítheti elő), mint a nem fikcionális szövegeknél, ahogy azt a pszichológia saját terapeutikus gyakorlatában már régen felismerte, de az alkalmazott narratívák egyéb területein – a jogi elbeszélésekben, a marketingben, a politikai kampánynarratívákban – szintén nagyon fontos tapasztalat. A narratíva koherenciájának pedig fontos tényezője, hogy átélhető-e a befogadó számára a tértapasztalat; nem véletlen, hogy az újabb, digitális virtuális valóságban mozgó történetek esetében a tér kidolgozottsága, a térélmény „realitása” (ami ráadásul ezekben az esetekben a befogadó aktív belemerülése, immerziója révén mintegy „valódi” metaleptikus határáthágásként jelenik meg) a hatás, a sikeresség nagyon fontos tényezője.

- 11 Mary-Laure RYAN, „Space” (rev. 22 Apr. 2014), *The living handbook of narratology*, ed. Peter HÜHN et al., hozzáférés: 2020. 09. 19, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>
- 12 Edward CASEY, *The Fate of Place: A Philosophical History* (Berkeley: University of California Press, 1997), 219.
- 13 Minderről részletesebben lásd Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003).

Lényegében ugyanezen a jelenségen alapul a pszichológiában régóta ismert téves értesülési hatás is: az 1970-es évektől Elizabeth Loftus és később Julia Shaw kísérletei rámutattak, hogy megfelelően részletes, ezért meggyőzőnek tűnő állításokkal lehetséges fiktív emlékeket elültetni az emberek fejében, s ez a hatás még erőteljesebb, ha a kísérleti alanyoknak bele kell képzelniük magukat az adott (fiktív) emlék kontextusába, hogy „jobban fel tudják idézni” az egyébként soha meg nem történt eseményeket. Vagyis egyrészt amennyiben az elbeszél világ megfelelően koherens volt, hitelesebbnek tűnt számukra, másrészt ha azonosultak a (fiktív) emléktörténetben megjelenő én-avatárjukkal, tehát a történet szereplőjének helyébe képzeltek magukat, és saját tapasztalatként írták le maguknak az eseményt, az jóval nagyobb valószínűséggel vált számukra „valós” emlékké.

Úgy tűnik tehát, hogy a narratív tér alapvetően kinesztetikus, testi tapasztalat, mely épp e korporeális jellege miatt képes mintegy „behívni” a történetbe a befogadót – pontosabban a befogadó látens vagy explicit testi önleírásait. Ez a kapcsolat soha nem semleges: a befogadó saját önképét viszi játékba, az elbeszélés terének hívására kénytelen ezt tétként felajánlani. Minél intenzívebben vesz részt a játékban, annál többet nyerhet – de annál nagyobb a potenciális veszteség lehetősége is, hiszen elképzelhető, hogy a narratíva virtuális terében „tapasztaltak” alapvetően ingatják meg önképét, pontosabban a hatalmi- és identitásvizonyoknak azt a paradigmáját, amelyben önmagáról alkotott elbeszélése érvényesnek, pozíciója pedig stabilnak tűnik. Nem véletlen, hogy általában jóval népszerűbbek azok az elbeszélések, amelyek révén visszaigazolódik, helyesként, nyertesként erősödik meg ez a pozíció.

Az eddigiekből azonban az is valószínűnek látszik, hogy egy olyan világmodellben, amely egymással összeegyeztethetetlen, folyamatosan változó, nem hierarchikus terek sokaságaként íródik le, az effajta folyamatos önaffirmáció és önmegerősítés nemigen lehetséges, legalábbis állandó ütközésekkel, állandó legitimációs konfliktusokkal jár. (Narratológiai szempontból nézve a jelenkori identitáspolitikázás jórészt épp ennek a helyzetnek a tünete.) A helyzetet pedig tovább bonyolítja, hogy ezekben az elbeszélésterekben is különböző nézőpontokból mozoghatunk, s ha nézőpontot váltunk, a tér alapvetően megváltozhat, más arcát mutathatja.

A 19. századi regényekben, például Dickensnél nagyon fontos momentumként jelenik meg, hogy a különböző társadalmi rétegekhez tartozó emberek a modern városi közegben egymás mellé kerülve nyilvánvalóvá válik, hogy ugyanaz a tér nagyon különböző módon jelenik meg az egyes csoportok számára. S ha ezeket a különbségeket nem fogja egységbe egy narrátori hang, mely egyszersmind hierarchizálja a szereplőket, és meghatározza, melyikük történetéből mennyi re-

leváns az adott elbeszélés dramaturgiája szempontjából, akkor a szereplők eltérő térelményei szétfeszíthetik a „közös történet” kereteit. Társadalmi értelemben ezt a narrátori hangot nagy, ideologikus, adott esetben intézményesen megerősített, hegemon kollektív indentitásnarratívák vannak hivatva képviselni, melyeknek rendszerint van privilegizált főszereplője (egy nemzet, egy vallás, egy társadalmi nem, egy társadalmi osztály, stb.), akinek szempontjai, céljai hierarchiába rendezik a történet többi szereplőjét, akik így per definitionem soha nem rendelkezhetnek saját történettel és saját térrel az adott elbeszélés keretei közt: pusztán partikularitásként támogatják vagy akadályozzák a főszereplő fejlődéstörténetét.

Nyilvánvalóan nem lehetséges egy történet keretei között minden szereplő nézőpontját érvényre juttatni, ám a 20. század eleji modern regény egyik törekvése épp valami ilyesmi volt. A magyar irodalomban is fontos kritikai igényként fogalmazták meg a *Nyugat* modern esztétikai autonómiáját képviselők, hogy a mindeddig nem hallott, nem látott „vidékekről” is érkezzen hír az irodalomban – hogy „hiteles híradás” szülessen például a falu vagy a pusztá paraszti világáról, a nők világáról, a zsidók világáról, a nagyvárosi munkásság világáról, és így tovább. De más módon is jelen volt a modern irodalomban a különböző, egymással összeegyeztethetetlen nézőpontok egyidejű megjelenítésének szándéka. Mindenekelőtt a tudatfolyam-, illetve tudatregény sorolható ide. Mint ismeretes, a tudatfolyam kifejezés a modern pszichológia egyik legfontosabb előfutárától, William James-től származik, aki *The Principles of Psychology* című munkájában azzal szemlélteti a tudatfolyam partikularitását, szubjektivitását és kontingencialitását, hogy felidézi, milyen különböző módon számolna be négy különböző ember európai körútja során szerzett élményeiről, érdeklődésének és egyéniségének függvényében:

Képzelnék el, hogy négy ember tesz egy európai körutat. Egyikük csak festői benyomásokat fog hazavinni – öltözékeket és színeket, parkokat és kilátásokat, építészeti alkotásokat, képeket és szobrokat. Egy másik számára mindez nem fog létezni; távolságok és árak, a népszerűség és a csatornarendszer, az ajtó- és ablakrögzítések és más hasznos statisztikák fogják átvenni a helyüket. Egy harmadik bőséges beszámolóval fog szolgálni a színházakról, vendéglőkről és nyilvános bálokról, ám semmi másról; míg a negyedik talán annyira belefeledkezik a saját szubjektív merengésébe, hogy alig mond többet néhány helység nevénél, amelyeken áthaladt. Mindegyikük a bemutatott tárgyak azonos tömegéből választotta ki azokat, amelyek megfeleltek a személyes érdeklődésének, és így szerzett tapasztalatokat.¹⁴

14 „Let four men make a tour in Europe. One will bring home only picturesque impressions - costumes and colors, parks and views and works of architecture, pictures and statues. To another all this will be

Az „európai körút” a hallgató számára így a négy beszámoló összesítéséből állna össze, ám természetesen még így is mindig hiányos marad, ráadásul minden hallgató más-más elemeket kiválasztva rendezi el saját verzióját.

A tudatfolyamregény egyik leghíresebb példája, Virginia Woolf *Hullámok* című műve ehhez meglehetősen hasonló kiindulópontot választ, amikor a történet hat különböző hang monológjaként jelenik meg, melyek időnként ténylegesen ugyanazt a teret és időpillanatot töltik ki, hozzák létre, ám nézőpontjuk különbségének köszönhetően radikálisan eltérő eredménnyel.

Míg az első esetben lényegében a narratív fókusz radikális kimozdítása történetik (a korábbi partikularitások, „mellékszereplők” válnak fokalizálóvá, illetve sok esetben főszereplővé, az elbeszélés dramaturgikájának fő vonatkoztatási pontjává), a másodikban a fókusz pluralizálása eredményezi a narratív tér egyidejű sokféleségének élményét.

A fokalizáció Gérard Genette által bevezetett fogalma azért is lehetett nagy jelentőségű a narrativitás megfigyelése számára, mert lehetőséget biztosít az ábrázolás médiuma és az ezt elbeszélő hang közötti különbségtételre. Minden további nélkül elképzelhető ugyanis olyan helyzet, amelyben valaki lát, tapasztal valamit, ám ezt valaki más leírásában ismerjük meg: a leírt tapasztaló és a leíró perspektívája nem szükségképpen esik egybe. Mieke Bal Genette fogalmát továbbgondolva kiemelte, hogy minden elbeszélő helyzet fokalizált is egyben, hiszen tapasztalatot csak a fokalizáló „segítségével” nyerhetünk az elbeszélő világ elemeiről. Hangsúlyozta azt is, hogy ilyen módon lehetőség van olyan fókuszra is választani, amely maga az adott esetben nem lenne képes megfogalmazni tapasztalatait, illetve ez a lehetőség számára valami miatt nem adott. Ez nemcsak a nem természetes narratológia képviselői számára bizonyult termékeny kiindulópontnak.¹⁵ Legalább ilyen lényeges, hogy a narratív fókusz e felfogása szerint lehetőség van a hegemon narratíva által elnémított szereplők perspektívájának érzékeltetésére is, méghozzá anélkül, hogy pozíciójukat meg kellene változtatnunk. Így lényegében egyszerre láthatunk egy adott narratív teret két radikálisan eltérő, mindamellet

non-existent; and distances and prices, populations and drainage-arrangements, door-and window-fastenings, and other useful statistics will take [p. 287] their place. A third will give a rich account of the theatres, restaurants, and public balls, and naught beside; whilst the fourth will perhaps have been so wrapped in his own subjective broodings as to tell little more than a few names of places through which he passed. Each has selected, out of the same mass of presented objects, those which suited his private interest and has made his experience thereby.” William JAMES, *The Principles of Psychology*, vol. 1 (New York: Dover, 1950), 286–287.

15 Vö. pl. Henrik SKOV NIELSEN, „Természetesség és nem természetesség tevő olvasási stratégiák: a fokalizáció újratárgyalása”, *Helikon* 64, 2. sz. (2018): 171–199.

egymás függvényeként létező változatban. Ahogy Bal fogalmaz: „A szereplőhöz kötött fokalizáció (SZF) változhat, egyik szereplőtől a másikhoz csúszhat, akkor is, ha a narrátor személye nem változik. Ilyenkor képet alkothatunk a különböző konfliktusok eredetéről. Megmutatkozik számunkra, hogy az egyes szereplők hogyan látják ugyanazokat a tényeket. Ez a technika semlegességet eredményezhet a szereplőkkel szemben.”¹⁶

Persze kérdés, hogy az ábrázoló hang, a narrátor mennyire tekinthető úgymond hitelesnek a fokalizáló élményeinek átadása szempontjából. A narráció játszhat is ezzel, megpróbálhatja a fokalizáló élményeit akár az Idegen nyomai-ként érzékeltetni, de elbeszélését átszínezheti annak érzékeltetése, hogy az adott fokalizáló szereplő iránt rokonszenvet táplál-e, illetve sugallata szerint az adott fókuszban megjelenő élmények mennyire érdemlik meg figyelmünket. Ezek az eljárások kifejezetten kritikai jelleget is adhatnak az adott fókusz alkalmazásának anélkül, hogy fel kellene tételeznünk, hogy a fokalizáló tudatában van partikularizált, „elnyomott” állapotának. A hegemoniajellegű hatalmi viszonyok, illetve az ebből fakadó konfliktusok ábrázolásának épp ezért lehet nagyon jó eszköze a szereplői fókuszok és a narratori hangok tudatos egymásba építése.

A narratív fókusz megfelelő használata így (a nézőpont radikális kimozdításán, illetve azok pluralizálásán túl) lehetővé teszi a percepció individualitásából adódóan szükségképpen átjárhatatlan, egymás számára vakfoltot képező (narratív) terek együttlátását is. Korábban már volt szó arról, hogy ezeknek az egymásra másolt, de egymás számára megközelíthetetlen tereknek a kapcsolata (melyek mintha a foucault-i heterotópia egy sajátos esetét képviselnék) leginkább olyan konfliktusok formájában válik láthatóvá, amelyek „érthetetlenek”, váratlanok, megmagyarázhatatlannak tűnnek. Az olvasó számára olyan megfigyelői pozíció keletkezik a fokalizálók megfelelő kezelése révén, amely feltárja e konfliktus eredőit, s épp az ütközés elháríthatatlanságának bemutatásával (mely az egyidejű terek eltérő, összeegyeztethetetlen értelmezése miatt szükségszerű) az antik sorstragédiákhoz hasonló elkerülhetetlenség-érzést tud kelteni. Sok példát lehetne sorolni a 20. század elejének magyar irodalmából ennek illusztrálására (Móricz számos novelláját, például a *Barbárokat*, a *Szegény embereket* vagy a *Tragédiát*, de Németh László regényei is említhetők), most azonban csak Kosztolányi *Édes Anna* című regényét szeretném röviden felidézni ebből a szempontból.

16 Mieke BAL, „Fokalizáció”, in Mieke BAL, *Narratology. Introduction to The Theory of Narrative*, 2nd ed. (Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1999), 142. Magyarul FERENCZ Anna fordításában lásd. *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*, hozzáférés: 2020. 10. 15, <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html>

A téralakítás az első pillanattól nagyon fontos szerepet játszik a háttér, a motivációk és az események lehetséges társadalmi kontextusának érzékeltetésében. A háború és a forradalmak megváltoztatta életforma, a Tanácsköztársaság által néhány hónapra radikálisan átalakított társadalmi viszonyok Vizyék számára idegenné, elviselhetetlenné teszik a saját otthonuk terét is, s az ábrázolásmód azt sugallja, hogy ez a helyzet viszont tökéletesen megfelel az alsóbb társadalmi rétegeknek. A későbbiek során ezt több szereplő explicit módon meg is fogalmazza a regényben. A politikai visszarendeződést, az élet megszokott kerékvágásba való visszazökkenését a terek rendjének visszaállása is érzékelteti, ez a rend pedig elválaszthatatlan a tulajdonosság érzésétől. Az otthon a „saját”, a birtokolt tér: ilyen értelemben lesz „otthon” a köztér is, amit jól illusztrál az a jelenet, amikor a hosz-zú kényszerzünet után Vizi ismét bemegy a minisztériumba:

A minisztérium ódon, sárga épülete meghitt zajjal zsongott. Valahányszor átlépte küszöbét, édes bizsergés csiklandozta, s már a lépcsőn feltűnt arcán az a kenetes, önérzetes mosoly, mely azt jelentette, hogy itt ugyan minden a közvé, de tulajdonképpen csak az övé, és ő itthon van, sokkal inkább, mint lakásában. Ismét köszönt a portás. Jól fésült titkárja az előszobában fogadta, már osztályozta, megrostálta látogatóit, akiket még egy gondos selejtezés után engedett színe elé. [...] Szerette ezt a szertartásosságot, és szerette a hivatal szellemét is. Dél felé kongott a harang, hirdelve, hogy megérkezett a Miniszter. Az épület szinte templommá változott. Még a komoly állami fák is ünnepibben álltak az udvaron csinos vasrostélyaikban.¹⁷

A lakás azonban Anna érkezéséig nem tud visszaállni a rend állapotába – mint ha a rend épületének valóban emberáldozatra lenne szüksége, valakire, aki teljes életével, minden rezdülésével függelékévé és áldozatává válik az őt totálisan birtokolni kívánó rendnek. Vízyné korábbi cselédei közül egyik sem volt hajlandó a teljes önfeladásra, így csak ideig-óráig tudták gazdáik számára biztosítani azok otthonának saját-érzését. A regény állandóan visszatérő szála a cselédektől való félelem, a nekik való kiszolgáltatottság érzése: „a cseléd lop” – vagyis megsérti a tulajdon integritását; „a cseléd idegeneket hoz fel” – azaz megsérti a gazdák privát terének integritását; „a cseléd zajos/lusta” – vagyis zavarja a személyes teret, érzékelhetően jelen van benne, és ez zavaró. A cselédek tere pedig idegen, visszataszító, és soha nem lehet a sajátjuk, lényegében a gazdáik privát teréből van időlegesen kihatva számukra, s a sajátként betöltött tér e hiánya talán a leglátvá-

17 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, 23. hozzáférés: 2020. 09. 07, <http://mek.niif.hu/04700/04772/04772.pdf>.

nyosabb összetevője annak, hogy miért tekintik gyökeresen „másfajtnak” őket a regény úri szereplői. E furcsa együttélés, mely a gazda kiterjesztett énjén, kiterjesztett testén (lakásán, házában, vagyonán) belül valósul meg, olyan kényszerű szimbiózis, amit a gazda(test) leggyakrabban parazitizmusként ír le.

A regény tehát nagyon erőteljes társadalomkritikai éllel bír, ám ezt olyan módon szerkeszti meg, hogy a narrátor nem menti fel egyik felet sem, és nem áll oda egyik oldalra sem. Ezt pedig jórészt a narratív terek alakítása és használata teszi lehetővé. Ezek a kényszerűen megosztott, heterotóp terek nyugtalanítóak és feszültségeket takarnak, hiszen annak ellenére, hogy fizikailag ugyanarról a térről van szó, alapjaiban mást jelentenek a különböző szereplők számára, és ezek között a terek között nincs átjárás. Anna belépése pillanatában visszahököl ettől a közegtől, s a narrátor ezt is a terre adott reakciójával érzékelteti:

Amikor ide belépett, a gyomra egyszerre fölélmelyedett, olyan rosszul élt fogta el, hogy azt hitte, azonnal összerogy. Valami kimondhatatlan bűdösséget érzett, mint a patikában, éles, hideg szagot, mely egyre jobban facsarta az orrát, kavarta belét. Vizyné a zongorájában kámfort tartott, hogy a molyok ne rágsálgják a vattás hangkalapácsokat. Anna nem tudta, honnan származik ez az orvosságsszag, csak azt tudta, hogy nem bírja ki, csak azt tudta, hogy már az első pillanatban ki akart szaladni, és ha egészséges ösztönére hallgat, akkor köszönés és istenhozzád nélkül elrohan, menekül, le a lépcsőkön, az utcákon, s fut, meg sem áll hazáig, a kajári tarlóföldekig.¹⁸

A későbbiekben sem javul a helyzet. Azok a tárgyak, az a környezet, ami a gazdák számára az otthont, a birtokolt, saját teret jelenti, Anna számára félelmet keltően idegenek és funkciótlanok. Nem berendezési tárgyak, hanem az ő energiájából táplálkozó ijesztő lények, állandó gondoskodást igénylő munkadarabok, melyeknek ezen túlmenően nincs értelmük:

Más dolgok zavarták, melyek, minél tovább maradt itt, annál idegenebbek lettek. Egészen jelentéktelen dolgok.

Amikor például egy reggel véletlenül meghallotta, hogy az urat Kornélnak hívják, érezte, hogy ezen a helyen nem bírja ki sokáig.

Maguk a bútorok is valami névtelen rémülettel töltötték meg.

Amit zöldnek képzelt, a kályha, fehér volt, a szalon fala viszont zöld és nem fehér, az asztal nem gömbölyű, hanem hatszögletes és alacsony, az egyik ajtó befelé nyílt, a másik kifelé. Ezek a kis, folyton ismétlődő meglepetések megbolygatták egész lényét.

18 Uo., 33.

Egy Macquart-csokortól, melyből pávatollak nyúltak ki, egyenesen rettegett. Azt hitte, hogy a pávaszemek őt nézik, s mikor elhaladt előtte, félretekintett.¹⁹

Attól függően, hogy a fokalizáló szereplő hogyan éli meg a teret, az más-más formában jelenik meg előttünk, de azáltal, hogy ez jórészt a fókuszkezelés következménye, az olvasó folyamatosan érzékeli az összes, egymásra rétegződő térkonstrukciót, s ez a különös szellemképesség állandó sűrűlődséget, feszültséget teremt, ami egy pillanatra sem oldódik fel. Mieke Bal gondolatmenetének fentebb idézett részlete a szereplőhöz kötött fokalizáció változásaival kapcsolatban a tér fokalizáltsága szempontjából is releváns. Itt ugyan nem az mutatkozik meg elsősorban, hogy a különböző szereplők hogyan látják ugyanazokat a tényeket, mint inkább ennek a helyzetnek egy előzetes feltétele: az, hogy hogyan élik meg ugyanazokat a tereket; de ez az eljárás ugyanúgy a szereplőkkel szembeni semlegesség illúzióját képes kelteni. Ezzel pedig olyan konfliktusok válnak ábrázolhatóvá és megismerhetővé, amelyek egyébként politikai identitásnarratíváktól terhesek, s dichotomikuságuk miatt általában természetlen vakfoltban hagyják magát a konfliktust. Úgy gondolom, hogy a narratív térképezés, különösen pedig az egymással inkompatibilis módon fokalizált narratív terek vizsgálata jó szövegimmanens eszköz lehet a társadalmi konfliktusok vizsgálatára a 20. századi elbeszélő művekben, de akár az irodalom szférájától jóval távolabbi elbeszélő szövegek esetében is.

19 Uo., 41.



TÓTH CSILLA

Tér, szereplők és identitás Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regényében

Kontextuális-kulturális narratológiai közelítés

„A regény a nemzetállam szimbolikus leképeződése [...]. Nemcsak nem rejti véka alá a saját országában megfigyelhető belső ellentéteket, hanem képes elbeszéléssé formálni őket.”¹

I. Tér az irodalomban

1. Elméleti alapvetés és módszer

A kontextuális-kulturális narratológia a kultúratudományos irodalomtudomány részeként fő céljának tartja az irodalmi szöveg és a kulturális tudás összefüggéseinek feltárását. Az elbeszélő műveket a kulturális önmegértés és értelemképzés eszközeinek és aktív alakítóinak tekinti, a művek „a kulturális tudás és társadalmi önmegjelenítés formái”.²

Posztklasszikus narratológiaiaként nem a narratíva egyetemes szabályszerűségeit kutatja, hanem annak bemutatása érdekli, hogy egy konkrét irodalmi mű „a fikció közvetítésével miként is dolgozza fel (létrejötte) korának szociokulturális tudását”,³ hogyan vesz részt kora diskurzusaiban, milyen társadalmi hatással bír, és

- 1 Franco MORETTI, „Az európai regény atlasza. Első fejezet: Regény és nemzetállam”, ford. LUDMANN Ágnes, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 204–232, 213.
- 2 Birgit NEUMANN és Ansgar NÜNNING, „Kulturális tudás és intertextualitás: Alapfogalmak és kutatási módszerek az irodalom kontextualizálásához”, ford. JOÓS Katalin, *Helikon* 60, 2. sz. (2014): 182–205, 186.
- 3 Uo., 194.

ezt a hatást milyen formai eszközökkel, milyen módon fejt ki.⁴ Ez utóbbi törekvéséhez a művek használatörténetét⁵ leíró funkciótörténet kapcsolódik. A kontextuális-kulturális narratológia központi törekvése az irodalom mint társadalmi hatással bíró szociális rendszer és az esztétikai hatásstruktúra együttes vizsgálata, az irodalom történetiségét elsősorban szociális rendszerként tartja megragadhatónak: „Ennek megfelelően kevésbé az irodalom, illetve az irodalomesztétika szimbólumrendszere, hanem sokkal inkább az irodalom szociális rendszere, azaz az irodalmi szövegek történetisége és társadalmi szerepvállalása áll az érdeklődés középpontjában.”⁶ Az elbeszélő művek e sajátosságának vizsgálatában lényegi szerepet játszik a kontextualizáció.

Minden szöveg egyedi, releváns kontextussal bír, mely meghatározásában döntő szerepet játszanak a művek intertextuális utalásai és extratextuális vonatkozásai („egy szövegnek a nem szövegjellegű körülményekkel való kapcsolata”).⁷ Ezeken keresztül képes a mű kiváltani hatását, ezeken keresztül tárható fel a szöveg és a szövegen kívüli társadalmi-kulturális valóság kapcsolata. Az érdekes extratextuális vonatkozások kapcsolóhelyekként⁸ átjárást biztosítanak a mű és a rajta kívüli világ között, olyan kitüntetett szöveghelyek, ahol a szöveg és létrejöttének kontextusa összefonódik.⁹ Vizsgálatuk előfeltételezi és igényli a szöveg diskurzusok közé helyezését, mivel csakis így érthető meg a létrehozott új értelem, az új kulturális tudás. Szöveg és kontextusa kölcsönös kapcsolatáról van szó: „Az irodalom a kulturális tudás terméke, vagyis kulturális tudást előfeltételez, de eközben maga is részt vesz a kulturális tudás létrehozásában.”¹⁰ Az irányzat olyan művek esetében lehet előrevívő, melyek jelentős mértékben hozzájárulnak egy társadalom vagy egy kultúra önértelmezéséhez.

Jelen tanulmány egy, a fenti szempontból releváns kérdést szeretne a kulturális-kontextuális narratológia módszerével összekapcsolni. Egy olyan magyar regényt vizsgál, mely már hosszú ideje fontos szerepet játszik az oktatásban és nagy fokú kulturális-társadalmi beágyazottsággal rendelkezik. Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regénye politikai szocializációs modellként jelentős szerepet tölt

4 Uo., 188.

5 Takáts József kifejezése. A használatörténet a szöveg jelentését a használathoz köti, empirista és kontextualista irodalomtörténeti közelítésmódot takar. Lásd: TAKÁTS József, „A használatörténet”, in *Thomka-Symposion: Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*, szerk. KISANTAL Tamás et al., 398–406 (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2008).

6 NEUMANN ÉS NÜNNING, „Kulturális tudás ...”, 187.

7 Uo., 186.

8 Uo., 195.

9 Uo., 186.

10 Uo., 197.

be a nemzeti identitás alakításában. A témát a tér és identitás vonatkozásában, a kontextuális-kulturális narratológia fenti alapelvei és módszerei segítségével bontom ki. A tanulmány visszahelyezi a művet a felnőttirodalomba, azonban a mű használatba vétele folytán a gyermekirodalom szempontját is fenntartja.

A szöveg és a kontextus kapcsolódási pontjainak feltárására ebben a konkrét esetben a következő lehetőségek kínálkoznak, fokozatosan haladva belülről kifelé: a szövegen belül a formai elemek sajátosságainak bemutatása, az intertextuális és extratextuális utalások feltárása, majd az odaértett szerző és a szerzői közönség vizsgálata. E két utóbbi szempont a várostörténet, városszociológia diskurzusának bevonását igényli. Az irodalmi intézményrendszerből az oktatás területe lesz a hangsúlyos, hiszen ide kapcsolják a művet a valóságos olvasók. Mivel a regénytér vizsgálatára nincs olyan egységes terminológia, mint a regényidő esetében, ezért Ryan szintetikustér-fogalmával dolgoztam.¹¹ A cél nem a tér fogalmának átfogó értelmezése, inkább egy példa arra, mi lehet a hozzáadéka a kontextuális-kulturális narratológiai közelítésnek, egy adott, konkrét formai eszköz, a tér vizsgálatán keresztül.

A Pál utcai fiúk 1906/1907-es megjelenése óta Molnár vitatott életművének¹² megkérdőjelezhetetlen darabja,¹³ a magyar ifjúsági irodalom klasszikusa, számtalan kiadást, feldolgozást ért meg. Az 1957/1958-as tanév óta ajánlott, majd 1963-

- 11 E szerint a tér fogalmának szintjei a következők: a) térbeli keret; b) környezet; c) a történet tere, d) történetvilág; e) narratív univerzum. A különböző szintek definícióját lásd az értelmezés adott pontjain. Marie-Laure RYAN, „Space”, in *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN et al. (Hamburg: Hamburg University, 2012), hozzáférés: 2019.02.12, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>.
- 12 A Molnár-recepció ismertetése meghaladja a tanulmány vállalt kereteit. Csupán utalni szeretnék arra, hogy Molnár munkássága a szerző életében is vitatott volt. Jó példa erre *A Toll* 1934-es Molnár Ferenc-vitája, ahol a pálya 30. évfordulója alkalmából értékelték műveit, többek között Hatvany Lajos, Ignotus Pál, Németh Andor és Zsolt Béla. Általában elmondható, hogy egyfelől elismerték a darabjaiban megnyilvánuló mesterségbeli tudást, és konszenzus uralkodott néhány I. világháború előtti műve pozitív értékelésében (például *A Pál utcai fiúk*, *Liliom*). Másfelől színvonalon felüli műveit nagyobbik részét elmarasztalták a közönségnek tett engedelményei, a szórakoztatás szándéka miatt, továbbá számon kérték az író társadalmi elkötelezettségét is. Lásd *A Toll*, 1934. november 15., 234–262. A negyvenes-ötvenes években ideológiai okok miatt Molnár Ferenc háttérbe szorult, az életmű újraértékelése a rendszerváltás után vált igazán lehetővé, átfogó mivoltuk miatt egy tematikus blokkot és egy tanulmányt emelek ki: GLATZ Ferenc, szerk., „Magyar író és világpolgár”, *Begegnungen: Schriftenseite des Europa Institut 2* (Budapest: Europa Institut Budapest, 1996), 1:9–72, és VERES András, „Kötéltánc a Niagara fölött”, *Kritika* 25, 5. sz. (1997): 30–33.
- 13 Az életművet elfogulatlanul értékeli Veres András szerint a regény „a magyar ifjúsági irodalom örökzöldje”. Lásd VERES, „Kötéltánc...”, 31.

tól kötelező olvasmány az 5. osztályosok számára,¹⁴ 2005-ben a Nagy Könyv elnevezésű olvasást népszerűsítő országos programsorozat 2. helyezette, népszerűsége a mai napig töretlen. (A különböző kiadások, adaptációk, rendezvények adatainak sokaságát itt lehetetlen felsorolni.)¹⁵ A nemzeti identitás alakulásában a mai napig fontos szerepet tölt be: „A Pál utcai fiúk máig az önfeláldozó hazaszeretet egyik nem fakuló magyar irodalmi példája. A magyar kulturális nemzeti tudat egyik igen fontos eleme, szocializációs pontja.”¹⁶ Jelen elemzés a művet a politikai szocializáció lényeges elemének tekinti.

Percheron szerint az alapszocializációra épülő politikai szocializáció már gyermekkorban elkezdődik, kora serdülőkorban folytatódik, és az egyén élete végéig tart. Annak ellenére, hogy a gyermek a politikai életből kizárt, a különböző szocializációs formákat már korán elsajátítja, és többnyire ezek meghatározónak bizonyulnak a későbbiek során. Az egyén és a társadalmi célokat képviselő oktatás interakciójaként elgondolt folyamat három legfontosabb ágense a család, az iskola és a környezet, de hozzátevődik a tömegkommunikáció, a gyermekirodalom és a kortárs csoportok hatása is.¹⁷ A gyermekirodalom egyik jelentős hazai kutatója szerint „a gyermekirodalom segítségével a gyerek nemzeti identitástudata is fejlődik. *A gyermek- és ifjúsági irodalom »leckét ad« magyarságból is*”.¹⁸

A kontextuális-kulturális narratológiai értelmezés kérdése, hogyan képes *A Pál utcai fiúk* című regény politikai szocializációs szerepét betölteni, milyen konkrét narratív eszközök játszanak ebben a hatásban szerepet; továbbá a mű keletkezési kontextusára vonatkoztatva melyek azok a társadalmi-kulturális diskurzusok, melyekkel kapcsolatba kerülve betölthette feltételezett hatását és funkcióját.

Az elemzés a narratív kommunikáció Phelan által javasolt átfogó modelljét követi. Phelan retorikai modelljének pozitívuma, hogy általános definíciót kíván

14 CSABAI Valéria, *Az iskolai olvasmányok szerepe a nevelésben*, bölcsészdoktori disszertáció, 1992, 177–178, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/3275/1/1992_csabai_valeria.pdf.

15 Csak a legismertebb példák: Fábri Zoltán azonos című filmfeldolgozása (1965); Dés László, Geszti Péter és Grecsó Krisztián musicalje, bemutató: 2016. november 5., Vígyszínház; a PIM *Éljen a grund!* című, a regény megjelenésének 100. évfordulójára rendezett kiállítása (2007. október 11. – 2008. augusztus 31.). További adatokkal szolgál a kiállítás bibliográfiája, hozzáférés: 2021.05.29, <https://pim.hu/archivum/puf/object.bc323f84-3915-45ba-9cb3-b39b0ac3c6b7.ivy.html>.

16 SZÉCHENYI Ágnes, „Molnár Ferenc magyar író – Darázsészek”, <https://mozgovilag.hu/2020/05/08/szechenyi-agnes-molnar-ferenc-magyar-iro-darazsfeszek/>.

17 Annick PERCHERON, „Az egyén politikai formálódása”, in *A politikai szocializáció: Válogatás a francia nyelvterület szakirodalmából*, szerk. SZABÓ Ildikó és CSÁKÓ Mihály, 18–43 (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 1999), 31.

18 KOMÁROMI Gabriella, „Mi a gyermekirodalom?”, in *Gyermekirodalom*, szerk. KOMÁROMI Gabriella, 7–15 (Budapest: Helikon Kiadó, 1999), 11, kiemelés az eredetiben.

adni, annak a bemutatására törekszik, hogy a szerző és a közönség hogyan veszik igénybe a különböző elbeszéléstechnikai eszközöket a kommunikáció céljából. Chatman ismert modelljével (1978)¹⁹ szemben a narratív kommunikáció modelljét három komponensre redukálja, ez az úgynevezett ARA-modell: A (*author*) szerző, R (*resources*) eszközök és A (*audience*) közönség. E szerint a narratív kijelentés forrása nem a narrátor, hanem az odaértett szerző, akit a modell a szövegen kívüli kommunikáció szintjére helyez, mivel a narratív kommunikáció a valóságban az odaértett szerző/szerző és a tényleges olvasó/feltételezett szerzői közönség között zajlik. Az odaértett szerző a történeti szerző modellált variánsa, aki egy bizonyos módon ír, ő felelős az elbeszélés konstrukciójáért. Az eszközök közé sorolódik a narratíva minden szövegszerűen kódolt eleme, így például a narrátor, a narrátor megszólítottja, a tér, az időkezelés, a paratextus, a dialógusok, a műfaj stb.²⁰ Phelan felhívja a figyelmet arra, hogy a szerzői közönséghez való csatlakozás nem automatikus,²¹ így például *A Pál utcai fiúk* esetében a ma már elavult szavak magyarázata kínál erre lehetőséget.²² A történeti-kulturális közelítés ennél azonban többet igényel a kontextualizáció terén: a mű elsődleges kontextusát²³ célzó és diskurzusok közé helyező vizsgálata elengedhetetlen, ha pontosan meg akarjuk határozni a szöveg mint formai struktúra és kontextusa mint kulturális jelenség kapcsolódási pontjait, valamint a szöveg ebből fakadó, hosszú távú kulturális hatását és történeti funkcióját. A tanulmány közelíteni szeretné a retorikai és a kontextuális-kulturális narratológia szemléletét és módszereit.

2. Formai vizsgálat: a szövegben megjelenített tér és a szereplők párhuzama

A történetvilág részének tekintett tér a szereplőkkel való összekapcsolódása miatt inkább tartalmi, szociális, ideológiai kérdésekkel függ össze, ezért általában kívül marad a narratológiai vizsgálódások körén. A kontextuális-kulturális narratológiai értelmezés szempontjából azonban éppen az a meghatározó, hogy

19 Seymour CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1978), 151.

20 James PHELAN, „Authors, Resources, Audiences, Toward a Rhetorical Poetics of Narrative”, *Style* 52, 1–2. sz. (2018): 1–34, 9.

21 Uo., 8.

22 Így például a Mozaik Kiadó tankönyve különösen nagy gondot fordít erre: POSTA István és PETŐ Györgyi, *Sokszínű irodalom 5* (Budapest: Mozaik Kiadó, 2018), 154–169.

23 Takáts József kifejezése. Lásd TAKÁTS József, „Nyolc érv az elsődleges kontextus mellett”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 105, 3–4. sz. (2001): 316–324, 316.

a strukturális elemnek tekintett tér hogyan kapcsolódik össze társadalmi-kulturális szempontból releváns kérdésekkel. A tér és a szereplők összetartozása lehet igen szoros és emellett teljesen kifejtett, példa rá Balzac *Goriot apójában* a panzió leírása, ahol a térbeli elhelyezkedés pontosan követi a társadalmi státust. A skála másik pontján tér és szereplő között a regényhez még szükséges, de teljesen meghatározatlan, laza kapcsolat áll, ahol a szociális vonatkozások teljesen kifejtetlenek, példa rá Beckett *A megnevezhetetlen* című regénye.

A *Pál utcai fiúk*ban a cselekmény térbeli keretét (a tényleges események a narratív diskurzusban kifejezett közvetlen környezetét)²⁴ valóságos helyszínek képezik, a grund (a Józsefváros, Pál utca–Mária utca sarka), az iskola, a Fűvészkert és Nemecekék lakása.²⁵ A helyszínek közül néhány megjelenik konkrétan (a grund, Nemecekék lakása, a vörösingések iskolája, a józsefvárosi reáliskola); mások viszont csak utalásszerűen, így például a Pál utcai iskola, a Református Főgimnázium csak a szerző életrajzából, visszaemlékezéseiből következtethető ki. A regény jellemzője, hogy a szereplők és helyszínek szorosan kapcsolódnak egymáshoz, de a kapcsolat nem kifejtett, hanem utalásszerű.

A regény legfontosabb tere a grund, hiszen az nemcsak a cselekmény fontos helyszíne, hanem mozgatórugója is, birtoklása a konfliktus oka: a grund, a játékter megtartása, megszerzése az egymással szemben álló szereplők célja. A grund és a szereplők közös sajátossága, hogy szociális státusuk szempontjából üresek. A józsefvárosi grundon nem áll ház, tehát nem tekinthető használatba vett társadalmi térnek. A szereplők felépítettségének ezzel párhuzamos vonása, hogy szociális identitásukat nem ismerjük meg, legfeljebb jelzésszerűen utal rá a szöveg, Nemecek kivételével. A szereplők bemutatásából sokszor hiányzik a teljes név, nem kapunk információt a gyerekek családjáról, a szülők foglalkozásáról, társadalmi státusáról, vallási hovatartozásáról. A karakterek ebből a szempontból kifejtetlenek.²⁶ Annál nagyobb szerep jut a szereplők jellemzésében tetteik és azok erkölcsi megítélésének: „nemecek ernő áruló!!!”²⁷ – írják be csupa kisbetűvel nevét a Gittegylet könyvébe. „Bátor fiú vagy, Nemecek”,²⁸ „Ha gyáva,

24 „Spatial frames: the immediate surroundings of actual events, the various locations shown by the narrative discourse or by the image.” Lásd RYAN, „Space”.

25 A regény valóságos helyszíneiről lásd BÁLINT Endre, „Egy sziget felfedezése Budapesten: Molnár Ferenc helyszínei nyomában”, *Könyv és Nevelés* 14, 2. sz. (2012): https://olvasas.opkm.hu/portal/felso_menusor/konyv_es_neveles/egy_sziget_felfedezese_budapestben; továbbá a PIM említett kiállításának archív anyagát, hozzáférés: 2021.05.29, <https://pim.hu/archivum/puf/object.6cde1140-4e5f-4659-ba2f-eedab13392b2.ivy.html>.

26 Szolláth Dávid észrevétele.

27 MOLNÁR Ferenc, *A Pál utcai fiúk* (Budapest: Móra Könyvkiadó, 2005), 68.

28 Uo., 75.

vagy eridj haza!”²⁹ – mondja Áts Feri Nemeceknek, illetve Gerébnek. „Nincs azok közt egy bátor fiú sem!”³⁰ – jelenti ki Áts Feri a Pál utcaiakról. „Kemény legény vagy, Papuskám!”³¹ – mondja Csónakos Bokáról; „aki holnap idején nem lesz itt, az szószegő!”³² – figyelmezteti Boka a csapatát. Geréb áruló: „én ugyan nem leszek áruló, mint valaki, aki ott áll, ni... ott... Kinyújtotta karját és Gerébre mutatott, akinek most torkán akadt a nevetés.”³³ Nemcsak a szereplők látják így egymást, a narrátor is ebből a szempontból ábrázolja őket. Nemecek az áldozat szerepét tölti be a csoportban, a minimális információkra szorító külső jellemzés („a kis szőke”)³⁴ csak ennyiben fontos: „Jelentéktelen kis sovány fiú volt, gyöngé gyerek. És talán éppen ez tette alkalmassá arra, hogy jó legyen áldozatnak.”³⁵ Legfőbb tulajdonsága a gyávasága, a regény bemutatja, hogyan sikerül ezt leküzdenie, olyannyira, hogy hős lesz, végül még a vörösingések is tisztelegnek előtte. Mozgását, reakcióit kezdetben a félelem határozza meg: „Nemecek félénken lépkedett az iszapos parton”, „ijedtében belekapaszkodott egy vékony nádszálba”,³⁶ „Nemeceknek dobogni kezdett a szíve”, továbbá „Boka érezte, amint Nemecek reszketni kezd mellette”.³⁷ Boka érettsége, bölcsessége meghatározó: „Ritkán beszélt ostobaságot, és nem mutatott semmi kedvet az úgynevezett csirkefogótempókhöz.”³⁸ A közösségben övé a békítő szerep, megtartja elnöki pozícióját, majd hadvezér lesz, tisztségeire erkölcsi érettsége, intelligenciája teszi alkalmassá: „Tetszett nekik, hogy az elnökük nem gyerek, hanem komoly férfi.”³⁹ A narrátor a szereplők belső beszédének bemutatását is a küzdelemben való viselkedés minősítésére korlátozza, egyénenként és közösségként egyaránt. Például „Wendauer elkullogott, és közben ezt gondolta: »Mégiscsak nagyszerű fiúk ezek a Pál utcai fiúk!«”;⁴⁰ „A fiúk megint azt mondták magukban: »Mégiscsak okos fiú ez a Boka, megérdemli, hogy ő legyen a tábornok.«”⁴¹

29 Uo., 73.

30 Uo., 74.

31 Uo., 97.

32 Uo.

33 Uo., 78.

34 Uo., 75.

35 Uo., 13.

36 Uo., 41.

37 Uo., 43.

38 Uo., 11.

39 Uo., 97.

40 Uo., 119.

41 Uo., 111.

A karakteralkotásban fontosak még a kémkedést, harcot befolyásoló tulajdonságok, így például a szerző megjegyzi, hogy a vörösingések közül Szebenics „a legostobább és a leglármásabb”;⁴² és Áts Feri „erős, mély hangja”⁴³ „megborzongatta a Pál utcaiakat”.⁴⁴ A kémkedés miatt fontos Wendauer és Nemeček kicsi lába is: „– A lábnyom kicsi volt? – Igen. Olyan kicsi, hogy sokkal kisebb, mint a Wendaueré, pedig neki van köztünk a legkisebb lába.”⁴⁵ A származás csak annyiban lényeges, amennyiben befolyásolja a harc kimenetelét, ez a szempont csak egyszer kerül elő karakteralkotásban: „Csónakos előbb felmászott az akácfára, ő értett a fára mászáshoz, mert ő vidéki fiú volt.”⁴⁶ A küzdelemben még a győzelemnél is fontosabb a nemes viselkedés, mindkét oldal szereplőinek szembetűnő vonása, hogy képesek önmagukat felülmúlni. A morális vonulat végigkövethető a műben, legjobb példája a vörösingések Nemečekéknél tett látogatása, amikor a felajánlott csokoládét a fiúk visszautasítják, mivel jól tudják, hogy a kisfiú miattuk betegedett meg: „Nekünk ezért nem jár csokoládé.”⁴⁷ A bűn, büntetés feloldása, a megbocsátás erkölcsi értéke egyaránt jelen van a műben, Gerébet végül visszaveszik, mert „mi tagadás, jó fiúk voltak”.⁴⁸

Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a szereplőket erkölcsi minősítésük identifikálja. Az egyén csoportbeli helyzetét a közösségi lét alapvető morális kategóriái jelölik ki, a hűség–árulás, gyávaság–bátorság ellentétpárjai mentén. A sort még lehetne folytatni, de ki kell térni a szociális identitás jelzésszerűen felvillantott elemeire is. Nemečekről megtudjuk, hogy kispolgári családból származik, apja szegény szabó, és „a Rákos utca egyik kertés kis házában”,⁴⁹ a 3. szám alatt laknak. Boka a Kinizsi utcában él „egy kis szerény földszintes házban”.⁵⁰ Geréb apja „egy jól öltözött úr”, „nagy, fekete galléros felöltőben”;⁵¹ Csele, a gigerli, valószínű jómódú családból jön; Richter apja ügyvéd, Kolnayé orvos. A foglalkozások csak utalnak a társadalmi rétegre, de a polgárság és középosztály konkrét társadalmi-kulturális vonatkozásai lényegtelenek a mű világában és a cselekmény ala-

42 Uo., 49.

43 Uo., 73.

44 Uo., 43.

45 Uo., 72.

46 Uo., 33.

47 Uo., 115.

48 Uo., 109.

49 Uo., 105.

50 Uo., 68.

51 Uo., 98.

kításában.⁵² A szereplők ilyen módon való megformáltsága hozzájárul a mű erkölcsi üzenetének egyetemességéhez és külföldi sikeréhez.

Annál is inkább szembetűnő a karakteralkotás e technikája, ha tekintetbe vesszük Molnár ez idő tájt keletkezett gyermekhősöket felvonultató műveit, így például a *Gyerekek* (1905) című kötetet. A szerző a századforduló gyermekkultuszához kapcsolódott, az ő gyermekszereplői is szakítást jelentenek a gyermeki ártatlanság idealizált ábrázolásával. A *Gyerekek* című, *Rajzok* alcímű kötet (1905) *A Pál utcai fiúk* közvetlen előzménye,⁵³ túlnyomórészt átmeneti műfajú, formabontó, dialógusokból álló novellákat és karcolatokat tartalmaz. A regény-nyel ellentétben, a novellákban a szereplők szociokulturális háttere szerepet játszik a cselekmény felépítésében, a jellemalkotás a műfajnál fogva vázaltszerű. Jó példa erre a *Péterke* című dialogizált elbeszélés,⁵⁴ amelynek *A Pál utcai fiúkhoz* hasonlóan a gyermekhalál a tárgya. Mikszáth a kisfia halálára írt *A ló, a bárányka és a nyúl* (1893) című novellájával szemben az érzelmi mozzanatok helyett a halál társadalmi, anyagi vonatkozásai állnak középpontban. Péterke (5 éves) és János (6 éves) a szereplők, középosztálybeli gyerekek. Péterke tüdővészben szenved, nemsokára meg fog halni. A két kisfiú közti konfliktus egy játékszer miatt bontakozik ki, a betegszobába benyitó János elkéri Péterkétől a „gömbölyű rézt, amit fel lehet srófolni”, talán egy búgócsgigát. A vita során János meg akarja győzni a másik fiút arról, hogy nincs értelme megtartania a játékot, úgyis meg fog halni, ezért elmeséli saját tapasztalatát a halálról, nagyapja temetését. Beszámolójában lényegesek a temetés anyagi vonatkozásai: a gyászhintót négy ló húzta, hat gyertya állt a ravatalnál, és az is, hogy az apa pontosan mennyi pénzt adott a hordároknak. A fiúk rivalizálnak: ki tud többet a halálról, és melyik családnak van több pénze. Péterke végül nem adja oda a játékot és új kérdést tesz fel: meddig tart a halál? A vetélkedés Péterke győzelmével zárul: megtudja, hogy a régi temetőben hamarabb támadnak fel a halottak, és János apjával szemben az ő apja ki tudja fizetni a drágább sírhelyet: „Az én papám meg tudja azt fizetni. Ne-

52 Heller Ágnes is kiemeli a szociális dimenzió lényegtelené válását. A magyar zsidó irodalom részeként tárgyalva a művet a zsidó önreprezentáció hitelességét és a magyar zsidó irodalom zsidótlanító tendenciáját elemzi *A Pál utcai fiúk*on kívül még Déry Tibor *A befejezetlen mondat* és Lengyel Péter *Cseréptörés* című regényeiben. A két másik művel szemben Molnár eljárását pozitívan értékeli, mivel a zsidótlanítás a regény fontos művészi eszköze, hiszen: „a szociológiai és a történeti konkrétság kárt tett volna az elbeszélte történet egyetemességén”. HELLER Ágnes, „Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban”, *Szombat* 8, 6. sz. (1996): 33–38, 36, <https://www.szombat.org/politika/4111-zsidotlanitas-a-magyar-zsido-irodalomban>.

53 EMÖD Teréz, „Játék- és tévésztés: *A Pál utcai fiúk* aktualitása” *Könyv és Nevelés* 22, 1. sz. (2010), <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-neveles/jatek-es-tervesztes>.

54 VÉCSEY Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 31.

künk a bankban van a pénzünk.”⁵⁵ A kötet *Gittegylet* című darabjának karakteralkotása szintén vázlsruerű, a teljes egészében dialógusokból álló szöveg módosított formában átkerült a regénybe is. Boka itt még a pénztárnok, apja jómódú orvos, komfortáblin jár.⁵⁶ Az író a regényben alsóbb társadalmi osztályba sorolja a karaktert, vezéralakká lépteti elő és megfosztja szociális háttérétől, csak áttételesen, a lakhellyel utal rá. *A Pál utcai fiúk*ban a szereplők felépítésében a morális szempontok a döntőek, a korábbi művekkel szemben az anyagi és a szociális vonatkozások elmaradnak. Mindez könnyen magyarázható a műfaji elvvel, hiszen a gyermekirodalomban a meséből öröklött morális kategóriák a meghatározók: „A gyermekirodalomban erkölcsi világrénd uralkodik.”⁵⁷ Ugyanakkor a regényt gyermekirodalomként kezelő tanulmányok is megemlítik a szereplők vázlsruerűségét.⁵⁸ Molnár művében azonban nem érvényesül a mese alapvető erkölcsi elve, hogy a szenvedés nincs hiába, a jó pedig elnyeri a jutalmát. A bandaregényként elkönyvelt mű a kalandregény sémáját követi,⁵⁹ melytől szintén idegen a hősök társadalmi státusának részletezése. Mi a szerepe a karakterek szociális identitása fent idézett, jelzlsruerű elemeinek? A válasz a narratív kommunikáció konstans tényezőiben (szerző/odaértett szerző, szerzői közönség/valós olvasó) rejlik.

3. A szöveg és a felhasználók: a szerzői közönség

A szerző regényének egyszerre két kiadását jelentette meg 1907-ben: az egyiket gyerekek számára „Regény kisdiákoknak” alcímmel papírkötésben, illusztrációkkal, a másikat felnötteknek, alcím és illusztrációk nélkül, bőrkötésben.⁶⁰ Ezek szerint a műnek kétféle szerzői közönsége volt. A szerzői szándékot jól mutatja az *Ellenzék* című lapban publikált, a kiadóhoz intézett *Előszó helyett* címet viselő szerzői levél is. Bár Molnár írásában közvetetten a regény gyermek olvasóit is megszólítja, a kommunikációs helyzetből nyilvánvaló, hogy az előszó funk-

55 MOLNÁR Ferenc, „Péterke”, in MOLNÁR Ferenc, *Gyerekek: (Rajzok)*, Magyar könyvtár, 18–23 (Budapest: Lampel R. Könyvkereskedése, Wodianer és Fiai R. T. Könyvvállalat, 1905), 22.

56 Uo. 6.

57 KOMÁROMI, „Mi a gyermekirodalom?”, 11.

58 Vö. BORBÉLY Sándor, „Molnár Ferenc »gyerekeposza«”, in BORBÉLY Sándor, *A Nyugat tájain: Tanulmányok és műelemzések*, 63–68 (Budapest: Pannonica Kiadó, 2001), 67. és TARBAY Ede, *Gyermekirodalomra vezérő kalauz* (Budapest: Szent István Társulat, 1999), 164, valamint BOGNÁR Tas, *Gyermekpróza: Világ- és magyar irodalom* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004), 180.

59 BORBÉLY Sándor, „Az ifjúsági regény klasszikusai”, in KOMÁROMI, *Gyermekirodalom*, 137–167, 139.

60 A mű felnötteknek szóló kiadása két helyen is említésre kerül. TARBAY, *Gyermekirodalomra...*, 164. és EMÖD, „Játék és térvésztes...”

cióját betöltő szöveg alapvetően a felnőtt olvasókhoz szól. Egyrészt azokhoz a fővárosiakhoz, akiknek Molnárhoz hasonlóan gyermekkorra, ifjúságra egybeesett a kiépülő főváros felnövekedésével: „Ezt talán más nem is tudja, mint a mi generációnk, a mely együtt született ennek a városnak a fiatalságával, ezzel a várossal együtt nőtt fel.”⁶¹ Másrészt pedig egy szűkebb közönséghez, az irodalmi élet alakítóihoz: „Maradjon ez a néhány sornyi ajánlás is közöttünk, azok között, akik az irodalom kulisszái mögött állunk: írók, kiadók, könyvkereskedők, s akik vállvetve dolgozunk a magyar közönség számára.”⁶² A könyv címzettjeiként a pesti és vidéki gyerekeket nevezi meg:

Szeretettel küldöm ezt a könyvet az én kis sápadt, kövek közt élő földijeimnek: a pesti gyerekeknek, olvassák el benne a maguk történetét, – szeretettel küldöm a pirosarcú, erős vidéki fiuknak, *ismerjék meg* belőle azt a furcsa, bádogtornyos világot, a melyben más a gyerek, más a játék, a kaland, a história, az öröm és a bánat, mint náluk a csöndes síkságon, vagy a hegyek közt.⁶³

A rekonstruálható szerzői intenció a városi és a vidéki olvasóközönség, a különböző kulturális közegek egymáshoz való közelítése. Emellett az *Előszó helyett* tézise („Ez a könyv a pesti gyerekek regénye.”⁶⁴) és az épülő Pest hangsúlyozása a fővároson belüli társadalmi térhasználatra irányítja a figyelmet, Buda és Pest e szempontú elkülönültségére, a tér regénybeli funkciója ennek fényében értelmezhető.

4. A városi tér a diskurzusokban: társadalmi térhasználat és szegregáció

A feltételezett szerzői közönség⁶⁵ megismeréséhez az adott műtől függően különféle ismeretekre lehet szükségünk, jelen esetben a várostörténet, városszociológia nyitja meg az utat a szerzői közönséghez való csatlakozáshoz. A történettudományban a térbeli fordulatot a várostörténetben és a mentalitástörténetben megjelenő

61 MOLNÁR Ferenc, „Előszó helyett”, *Ellenzék* 6, 76. sz. (1907): 5.

62 Uo.

63 Uo, saját kiemelés – T. Cs.

64 Uo.

65 A retorikai narratológia egyik központi fogalma, a szerző hipotetikus, azaz feltételezett közönsége. A szerző olvasókról alkotott előfeltevései befolyásolják művészi döntéseit, a szerző számít az olvasók bizonyos (például történelmi, kulturális, szociológiai) ismereteire. A befogadás és a megírás időbeli különbsége miatt azonban a szerzői közönséghez való csatlakozás a befogadók részéről nem automatikus. Vö. Peter J. RABINOWITZ, *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1987), 21.

társadalmi térhasználat fogalma, a tér társadalmi térként való elgondolása jelzi. A térhasználati szokások „fontos helyet foglalnak el az egyének és a csoportok identitásának mind folyamatos megalkotásában, mind azok újrateremtésében”.⁶⁶ Míg a preindusztriális korban a városi népesség besorolásában elég volt a külső megjelenés jeleire hagyatkozni, addig a modern nagyvárosban ehhez hozzáadódik a térbeli elrendezés elve: jelentéssel bír az, hogy kit hol találunk, hiszen a különböző társadalmi állású emberek máshol helyezkednek el a térben. A nagyvárosi eligazodás, tájékozódás alapvető elve a dolgok és személyek térbeli rendjének az ismerete.⁶⁷ A városlakók „mentális térképei az egyéni és közösségi térhasználat szabályait követik”.⁶⁸ Milyen tudásra számított a szerző/odaértett szerző, amikor a regény cselekményét saját gyermekora helyszínei közé helyezte? Láttuk, hogy a tér megjelenik a narratívában a cselekmény tényleges térbeli keretként, de megjelenik környezetként is. Környezet alatt az általában vett társadalmi-történelmi, földrajzi környezetet értjük, melyben a mű cselekménye zajlik.⁶⁹ *A Pál utcai fiúk* esetében ez a 19. század végi dualizmus kori Magyarország és fővárosa, a polgári középosztály és a kispolgárság világa. A történet tere azonban az olvasás során történetvilággá bővül, ami a teljes történetvilágot jelenti, ahogyan azt az olvasó kulturális ismeretei és valóságos tapasztalatai alapján kiegészíti.⁷⁰ Molnár regényében ez Józsefváros és Ferencváros, de mellette extratextuális elemként Pest, Buda és Budapest egésze is megjelenik a befogadásban, azokkal a városrészekkel együtt, melyeket nem említ a regény.

Budapest lakossága az egyesítést követően rendkívül gyors ütemben növekedett, lakosai száma 1873 körül alig 300 000, 1896-ban 618 000,⁷¹ 1910-ben pedig már 880 000 fő.⁷² A népszaporulat főleg betelepülés, tömeges bevándorlás révén jött létre, így a mobilitás tapasztalata jelen volt a kortársi tudatban.⁷³ A nagy ará-

66 GYÁNI Gábor, „A mindennapi élet mint kutatási probléma”, in GYÁNI Gábor, *Az utca és a szalon: Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1900*, 11–22 (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 1998), 20.

67 GYÁNI Gábor, „A városi nyilvánosság társadalomtörténete – európai perspektívák a 19. században”, in GYÁNI, *Az utca és a szalon...*, 33.

68 GYÁNI Gábor, „A nyilvános tér és használói Budapesten a 19. század végén és a századfordulón”, in GYÁNI, *Az utca és a szalon...*, 55.

69 „Setting: the general socio-historico-geographical environment in which the action takes place.” Lásd RYAN, „Space”.

70 „Narrative (or story) world: the story space completed by the reader’s imagination on the basis of cultural knowledge and real world experience.” uo.

71 GYÁNI Gábor, „Az egyesített főváros nagyvárossá fejlődése” in GYÁNI Gábor, *Budapest túl jön és rösszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, 23–58 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2008), 44.

72 HANÁK Péter, *A kert és a műhely* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988), 28.

73 GYÁNI, „A városi nyilvánosság...”, 44.

nyú és gyors népességnövekedés Pestre korlátozódott, Budát jóval kevésbé érintette.⁷⁴ A két városrész megítélése eltérő volt: „Pest maga volt a nagyváros”, míg a pestieknek Buda „egzotikus vidéknek” számított.⁷⁵ A főváros demográfiai átalakulásának további általános tendenciája az elmagyarosodás: a 18. században még döntően német ajkú város 1890-re már 2/3-ában vallotta magát magyar anyanyelvűnek, így Budapest „hatékony olvasztótégelynek” bizonyult.⁷⁶ A folyamat már 1870 előtt elkezdődött, jellegzetessége, hogy nem az őslakos pest-budai polgárok olvasztották be nyelvileg a jövevényeket, „hanem a magyar anyanyelvű bevándorlók magyarosították el a helyi német polgárokat és az újonnan érkezett szlovákokat”.⁷⁷ A századforduló Budapestjére jellemző volt a szegregáció, mindennapi tapasztalat „az egyes társadalmi, felekezeti és etnikai csoportok térbeli szétszóródása”.⁷⁸ A bevándorlók között az 1870-es években már az izraeliták és a reformátusok voltak többségben.⁷⁹

A korabeli Józsefvárosban is jól érzékelhető volt a vallási és társadalmi egyenlőtlenség térbeli megjelenése. A városrészbe a főleg Galíciából menekült zsidóság betelepítése a 19. század közepén indult meg, a tehetősebbek a Nagykörút és a Kiskörút közti területen, az úgynevezett „Mágnásnegyedben”, a szegényebbek a Józsefvárosi pályaudvar és a Teleki téri piac környékén laktak. 1869-ben a kerületben az izraelita vallásúak száma 2050 fő volt, ami a századfordulóra jelentősen megnőtt. Jelzi ezt, hogy az Üllői út és a Mária utca sarkán álló, 1867-ben létesített első imaház a hitközség bővülése folytán 1907-ben átköltözött a Mária utcába, egy nagyobb épületbe.⁸⁰ Bár Józsefvárosban a zsidóság nem képviseltette magát olyan nagy számban, mint Terézvárosban és Lipótvárosban, 1890-re a kerület lakosságának 10–20%-át, 1910-re 20–30%-át tette ki.⁸¹

74 FARAGÓ Tamás, *A múlt és a számok: Pest-Buda és környéke népessége és társadalmi a 18–20. században*, Várostarténeti tanulmányok 9 (Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2008), 47.

75 GYÁNI, „A nyilvános tér...”, 58.

76 GYÁNI, „A városi nyilvánosság...”, 46.

77 FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 54.

78 GYÁNI Gábor, „A nagyváros mint tapasztalat: Identitás és imázs”, in GYÁNI Gábor, *Budapest túljón és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, 113–133 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2008), 119.

79 „1880 és az első világháború között a teljes népesség alig kétszeresére nőtt, a reformátusok száma viszont több mint négyszeresére, a zsidóké közel háromszorosára gyarapodott.” FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 50.

80 SZENTGYÖRGYI Ákos, „A józsefvárosi zsidó közösség kialakulása, imaházak és zsinagógák”, in SZENTGYÖRGYI Ákos, *Józsefváros zsidó arcai*, 17–30 (Budapest: Makkabi Kiadó, 2003), 17–18.

81 SEBŐK László, „Zsidók Budapesten”, http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/zsidok_budapesten/.

Reformátusok szintén csak II. József türelmi rendelete után (1781) telepedhetek le a fővárosban, legnagyobb számban Józsefvárosban éltek.⁸² Első pesti templomuk, a Kálvin téri református templom a Belváros és Ferencváros határán épült meg, 1830-ban. A két felekezet térbeli elhelyezkedésének párhuzama, hogy jelenlétük Pesten volt erősebb. 1869 és 1941 között az izraelita vallásúak 90%-a élt Pesten,⁸³ 1890-ben pedig a reformátusok 42%-a koncentráldott három szomszédos kerületben (VIII., IX., X. kerület).⁸⁴ A kerületben a két felekezet társadalmi státus szempontjából hasonló vonásokat mutatott. A Józsefváros izraelitái javarészt kisegzisztenciák, például ószeresek,⁸⁵ zsidókereskedők, kiskereskedők.⁸⁶ A vidékről, faluhelyről Budapestre betelepült reformátusok többsége a századfordulón még képzetlen. 1891-ben a jellemző foglalkozások a cseléd, napszámos, mosónő;⁸⁷ kisebb részben közhivatalnok, altiszt: „a budapesti reformátusság a századvégre egyrészt (túlnyomó részben) a tisztesen szegény kisemberek társadalma irányában fejlődik tovább, másrészt (kisebb részében) a többségükben ugyancsak szerényen fizetett értelmiségi-hivatalnoki elemek irányába.”⁸⁸ Józsefvárosnak harmadik jellegzetes demográfiai vonása a korszakban, hogy ott lakott a fővárosi szlovákság 1/3-a. Ez a tény azért érdekes, mert a főként az építkezéseken dolgozó szlovák vándormunkások éltek a leginkább szétszórtan a fővárosban.⁸⁹

Lényeges azonban mindehhez hozzátenni, hogy a századfordulós Budapestten Bécshez képest „kevésbé érvényesült az alsóbb néposztályoktól való elhatárolódás”, gyakori jelenség volt, hogy egy bérházban élt együtt a gazdag polgár, a kispolgári család, a munkások és a szegények,⁹⁰ ám ebből nem következett nyitottabb, demokratikusabb társas élet. A másik jelentős tény, hogy az I. világháború időszakára a fővárosban – a zsidóság kivételével – „az etnikulturális különbségek jelentősége halványabbá vált”, ehelyett inkább a vagyoni helyzet került előtérbe.⁹¹

82 Dr. RITÓÓK Zsigmond, „Reformátusok Pesten a XIX. század első felében”, hozzáférés: 2021.05.29, <https://honlap.parokia.hu/lap/kalvin-teri-reformatus-egyhazi-cikk/mutat/a-gyulekezet-tortenete/>.

83 SEBŐK, „Zsidók Budapesten”.

84 VÖRÖS Károly, „A reformátusság a fővárosban a dualizmus korában”, in *Kálvin téri tanulmányok: Tanulmányok a Budapest Kálvin téri Református Gyülekezet történetéhez*, szerk. BOTTYÁN János, 55–61 (Budapest: Ráday Kollégium, 1983), 56.

85 ZEKE Gyula, „A budapesti zsidóság lakóhelyi szegregációja a tőkés modernizáció korszakában (1867–1941)”, in *Hét évtized a hazai zsidóság életében: I. rész*, szerk. LENDVAI L. Ferenc, SOHÁR Anikó és HORVÁTH Pál, 162–183 (Budapest: MTA Filozófiai Intézet 1990), 174.

86 SZENTGYÖRGYI, „A józsefvárosi...”, 17.

87 VÖRÖS, „A reformátusság...”, 58.

88 Uo., 59.

89 FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 244.

90 GYÁNI, „A városi nyilvánosság...”, 40.

91 FARAGÓ, *A múlt és a számok...*, 245.

A fenti várostörténeti és városszociológiai adatok jelen tudásunk perspektívájából mutatják azt a valóságot, amivel a korabeli befogadó (a szerzői közönség) szembesülhetett. A társadalmi térhasználat rendjét nyilván jól ismerte a felnőtt szerzői közönség, az odaértett szerző ezekre az ismeretekre számíthatott, amikor jelzésszerűen felidézte a kerületet. Mindezek tudatában értelmezhető a felnőtt szerzői közönséghez intézett üzenet, Molnár előszavának tételmondata: „Ez a könyv a pesti gyerekek regénye.”⁹² A szerző nemzedéktársai, iskolatársai, akik „Pál utcai férfiakká” emberesedtek is „idevalók, hozzánk tartozók, magyarok”.⁹³ A fővárosba, Pestre betelepülők és azok leszármazottai is a nemzet részét képezik. A szerző nemzetfelfogása nem zárja ki az etnikai-vallási sokszínűséget, amely a 19. századi államnemzet koncepcióján alapult. A regény tere mint környezet és történetvilág olyan dinamikusan fejlődő városrészeket idéz fel, ahol a betelepülések révén jelen volt a szegregáció, a mobilitás és migráció tapasztalata. Ebből fakadóan sokak számára valóság lehetett az identitás válságának, megrendülésének és újbóli megszilárdításának élménye. Az új közösségekhez való csatlakozás problémája megjelenhetett helyi szinten (például a beilleszkedés a lakó- és vallási közösségekbe), de a regény formai eszközei a nemzet közösségéhez tartozás kérdését helyezik előtérbe, amint ez az intertextuális utalásokból ki is derül.

5. Város és irodalom: térábrázolás és intertextuális utalások a műben

A narrátor a várost a gyerekek nézőpontjából ábrázolja, akik a felnőttektől eltérő módon látják a teret. Számukra a város „kocsik, lóvasutak, utcák, boltok zűrzavaros keveréke, amelyben haza kellett találni”,⁹⁴ vagyis még szó szerint és átvitt értelemben is meg kell tanulniuk eligazodni. A várost leképező, még zűrzavaros mentális térképük ellentéte a grund alaprajza, ami tiszta, világos, áttekinthető. A közölt térkép, a grund térképe nem pusztán a gyermekirodalomban gyakorta előforduló, a belemerülést elősegítő, a befogadást megkönnyítő eszköz,⁹⁵ hanem fontos szerepe van a játék és a valóság ellentétének megteremtésében is. Nem illusztráció, hanem az eredeti kéziratban szereplő, többletjelentést hordozó

92 MOLNÁR, „Előszó helyett”, 4.

93 Uo., 5.

94 MOLNÁR, *A Pál utcai fiúk*, 8.

95 „Another function of graphic maps, particularly prominent in children’s narratives, travel stories and fantastic literature, is to spare the reader the effort of building a cognitive map, thereby facilitating the mental visualizations that produce immersion.” Lásd RYAN, „Space”.

paratextuális elem.⁹⁶ A gyerekek regényben megjelenített térhasználata ellentétes a felnőttekével, akik a közterületeket a közlekedés, munka és a társadalmi reprezentáció céljára használják, ők viszont egy, a társadalmi térhasználatból kieső teret használnak fel játékra. Itt lép be a narratív tér újabb aspektusa, a történet tere. Ez a cselekmény szempontjából releváns tér, ahogyan az a szereplők cselekvéseiből és gondolataiból kirajzolódik, ide tartoznak azok a helyek is, melyek nem jelennek meg tényleges cselekvési színtérként, de említik őket.⁹⁷ Ezek a műben a Múzeumkert, az einstand helyszíne, amit Nemecek elbeszéléséből ismerünk meg, de ide számítanak a gyerekek fantáziavilágának terei, az Alföld, az amerikai préri és az Északi-sark. A tér ezen aspektusa ábrázolásának sajátossága a metaforák használata. A gyerekek a grundot is másképp látják, mint ahogy a valóságban van, a játékban a megvédendő játékeret már a regény első lapjain azonosítja az elbeszélő az Alfölddel: „A grund... A pesti gyereknek ez az alföldje, rónája, a síksága. Ez jelenti számára a végtelenséget és a szabadságot.”⁹⁸ Ugyanakkor a grund „labirintus”⁹⁹ is, emellett „délelőtt amerikai préri volt, délután a Magyar Alföld, esőben tenger, télen az Északi-sark.”¹⁰⁰ Az említett helyszínek közül az Alföld emelkedik ki az összefonódó intertextuális utalások segítségével. A grund a valóságostól eltérő jelentést vesz fel, a haza szimbólumává válik. A fent idézett szöveghely Petőfi *Az Alföld* című versére utal, a részlet egyszerre idézi fel a játék szabadságát és a haza szabadságát, és a hazával való azonosítás irányába építi tovább a grund szimbolikáját. Már a II. fejezetben, a *casus belli* ismertetésekor a grundot a hazával azonosítja az elbeszélő: „Úgy kiáltották, hogy »Éljen a grund!« – mintha azt kiáltották volna, hogy »Éljen a haza!«.”¹⁰¹ Nemecek „a hazáért hűlt meg”:¹⁰² a szavak alaki hasonlósága a hősi halottak méltatását idézi („A hazáért halt meg”). A harcban a grund birodalommá válik: „Most dől el a birodalmunk sorsa!”¹⁰³ „A birodalom mindkét kapuja előtt megálltak a vörösingesek.”¹⁰⁴ A túlzás a cselekmény tágabb keretére, a Monarchiára utal. Nemecek lázalmában ezt kiabálja: „A grund – kiáltotta – az egy egész birodalom! Ti azt nem tudjátok, mert ti még

96 A kéziratról lásd BÁLINT, „Egy sziget...”

97 „Story space: the space relevant to the plot, as mapped by the actions and thoughts of the characters. It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.” Lásd RYAN, „Space”.

98 MOLNÁR, *A Pál utcai fiúk*, 17.

99 Uo.

100 Uo., 69.

101 Uo., 28.

102 Uo., 104.

103 Uo., 122.

104 Uo., 123.

sohasem harcoltatok a hazáért!”¹⁰⁵ Nem sokkal később haláltusájában átéli a hősi halált: „Én harcoltam a hazáért, és én meghaltam a hazáért! Trará! Trará! Fújjad, Kolnay!”¹⁰⁶ Ez utóbbi allúzió, a hősi halál víziójára, Petőfi az *Egy gondolat bánt engemet...* versének soraira emlékeztet: „S ha ajkam örömteli végszava zendül, / Hadd nyelje el azt az acéli zörejt, / A trombita hangja, az ágyudörejt.”

A grund és az Alföld azonossága nemcsak a felidézett jelentésben (haza és szabadság) ragadható meg, hanem a figurális elrendezés szempontjából is. Petőfi verse térbeli ellentétben alapul (hegyvidék–alföld), s ez a térbeli ellentét a regényben a város (Pest) és a vidék (Alföld) kulturális ellentétévé alakul át. Jól látható, hogy az intertextuális utalás hogyan vesz részt az új kulturális tudás megképzésében, azáltal, hogy a századfordulón időszerű szociokulturális problémához, az idegenséggel, magyartalansággal vádolt főváros és a vidéki Magyarország ellentétéhez kapcsolódik. Már a századfordulón megfigyelhető a városellenesség jelensége, a xenofóbiával és az antiszemitizmussal összekapcsolódó nacionalizmus gyakran bírálta a nagyvárossá fejlődő kozmopolita Budapestet.¹⁰⁷ Molnár így reagált közvetlenül erre a jelenségre:

Százszor hallgattam el, százszor szerettem volna leírni, százszor gondoltam meg magamat, de most már ellenállhatatlan erővel kívánkozik ki belőlem: valahányszor arról van szó, hogy a főváros magyar-e, vagy nem magyar, valahányszor arról beszélnek és írnak, hogy Budapest idegen, és semmi köze a magyarsághoz, valahányszor ez az éles és elkeseredett vita megindul, mindannyiszor elképzelem lelki szemeimmel Magyarország óriási térképét, amelynek közepén Budapest úgy áll, mint egy tanácstalan szegény zsidó. [...] Nem én akarom ilyennek látni, az ellenségei formálják és pingálják ilyenre.¹⁰⁸

A grund (a nagyvárosi tér) és a haza azonosságát tovább építik a regényben megjelenő nemzeti szimbólumok. A Pál utcaiak eredeti zászlaja piros-fehér, az új piros-zöld, ahogy a sapkájuk is. A gittegylet zászlaja a nemzeti trikolor, és a *Nemzeti dal* refrénje van ráhímezve: „De ez a zászló piros-fehér-zöld volt, s ez volt ráírva: Gittgyűjtő Egyesület, Budapest, 1889. Esküszünk, hogy rabok tovább nem leszünk!”¹⁰⁹ A felidézett Petőfi-versek egyben az 1848/49-es forradalom és sza-

105 Uo., 156.

106 Uo., 158.

107 GYÁNI Gábor, „Modernitás, modernizmus és identitásválság a 19–20. század fordulóján”, in GYÁNI, *Budapest – túl jön...*, 59–85, 67–68.

108 MOLNÁR Ferenc, „A magyar Pest”, in MOLNÁR Ferenc, *Szülőfalu, Pest, szerk. VÉCSEI Irén*, 551–557 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962), 551. (Eredetileg: *Pesti Hírlap*, 1911. november. 19.)

109 MOLNÁR, *A Pál utcai fiúk*, 59.

badságharc mítoszát is működésbe hozzák. A szabadság fogalmát egy újabb intertextuális utalás tágítja európaivá, mégpedig a Geréb levelében felbukkanó Verne-regény. *A lángban álló szigettenger* (1884) említése a 19. századi nemzeti ébredést kísérő küzdelmekre utal, hiszen témája a görög nép törökök ellen vívott 1827-es szabadságharca. Az intertextuális utalások, a zászló és 1848/49 mítosza, vagyis a nemzeti identitás kulturális elemeinek halmozott előfordulása azt emeli ki, hogy a grund, és metonimikusan a nagyváros, valamint annak lakossága a hazához tartozik.

A grund és a haza azonosítását erősíti egy további textuális elem, a narrátor szövegszerűen kódolt megszólítottjának (*narratee*) megjelenése a műben. A narrátor a grund okán teremti meg, szólítja meg közönségét, rögtön annak első leírásakor, a II. fejezet elején. Itt is visszatér az a kettősség, ami a szerzői levélben (*Előszó helyett*) a gyerek szerzői közönséget jellemezte: az alföldi gyerekek („Ti szép egészséges, alföldi diákok, akiknek csak egyet kell lépnetek, hogy künn legyetek a végtelen rónán...”¹¹⁰) és a pesti gyerekek („Hát kellett ennél gyönyörűbb hely a mulatozásra? Nekünk, városi fiúknak bizony nem kellett.”)¹¹¹ kettőssége. A gyermekkorára visszaemlékező narrátor tehát a haza ily módon is kiemelt témájában teremt kapcsolatot a megszólítottakkal. A megszólítás másik oka az eltérő szociokulturális közeg, a fővároshoz kapcsolódó fogalmak, szavak magyarázata:

Ehhez tudni kell, mi az az *einstand*. Ez különleges pesti gyerek szó. Mikor valamelyik erősebb fiú golyózni, tollazni vagy szentjánoskenyér-magba – pesti nyelven *boxenlibe* – játszani lát magánál gyöngébbet, s a játékot el akarja venni tőle, akkor azt mondja: *einstand*. Ez a csúf német szó azt jelenti, hogy az erős fiú hadizsákmánynak nyilvánítja a golyót, s aki ellenállni merészel, azzal szemben erőszakot fog használni.¹¹²

Az odaértett szerző szövegszerűen kódolt, kiolvasható szándéka, hogy a narrátor által bevonja a mű világába a vidéki olvasóközönséget is, és csökkentse a kétféle szociokulturális közegekből adódó különbséget.

A korabeli kritika is két külön világba helyezte a vidéki és a pesti gyerekeket.¹¹³ Schöpflin Aladár szerint a regény egyik értéke a nagyvárosi millió rajza, írója pe-

110 Uo., 17.

111 Uo., 18.

112 Uo., 12, kiemelés az eredetiben.

113 „De még jobban megkülönbözteti a pesti diákot a vidékitől a szabad természethez való viszonya.” Lásd SCHÖPFLIN Aladár, „A Pál-utcai fiúk”, *Vasárnapi Újság* 54, 15. sz. (1907): 304. Továbbá: „A pesti gyerek a hőse Molnár Ferenc regényének, a pesti gyerek, akit a vidékitől érzésben, gondolkodásban egy egész világ választ el.” Lásd MR., „A Pál-utcai fiúk”, *Néptanítók Lapja* 41, 8. sz. (1908): 10–11, 10.

dig a nagyvárosi élet egyik legjobb ismerője.¹¹⁴ A *Néptanítók Lapja* recenzense a nyelvi különbségre is felhívta a figyelmet: „[A regény nyelve] igazán a pesti gyerekek nyelve, az ő sajátos szólásai, naiv mondatkötései tökéletes hűséggel vannak visszaadva.”¹¹⁵

A szereplők képzetében, mint láttuk, a kétféle haza (a nagyvárosi grund és a vidéki Alföld) eggyé válik. A történet terében (a szereplők cselekvéséből és gondolataiból kirajzolódó, a cselekmény szempontjából releváns tér) és a játék valóságában feloldódik a főváros és vidék, az idegen és a magyar ellentéte. Itt válik jelentőssé a tér és a szereplők szerkesztésének a párhuzama, a társadalmi térhasználat szempontjából üres telek és a szereplők jelzésszerű vagy üres szociális identitása. A fiúk csoportbeli helyét erkölcsi tulajdonságaik jelölik ki, nem számít a származás, a vagyoni helyzet, a vallás vagy az etnikum. A mű világában a csoporthoz tartozás alapja a térbeli azonosság: máshol játszanak, és máshol tanulnak a Pál utcaiak és a vörösingések, de a csoporthoz tartozáshoz elegendő a játéktér és az iskola azonossága. A nemzethez tartozás alapja tehát az azonos földrajzi hely (ami feltételezi az azonos nyelvet) és a hűség, hazafiság etikai kategóriája. Ez a demokratikus, nyitott nemzetfelfogás morális értékeket helyez előtérbe, mint például bajtársiasság, hűség, árulás, megbocsátás, hazaszeretet, fegyelem, önfegyelem. A szereplők identitása szociális és vallási elemeinek elhagyása, a demokratikus szerepjáték (az egyletalapítás és az elnökválasztás)¹¹⁶ és a kiélezett erkölcsi konfliktusokban megjelenő értékválasztások ábrázolása demokratikus politikai szocializációs modellt jelenít meg. Percheron szerint a politikai szocializáció folyamatához tartozik az úgynevezett „technikai képzés”, azaz értékközösségek, rendszerek elsajátítása (például az autoritások kiválasztása, a képviselő, az érdekek szabályozásának mechanizmusai), játékszabályok és normák (szavazási formák, választási hadjáratok stílusa, pártok és politikai csoportok) megismerése is.¹¹⁷ A politikai szocializáció gyermekkori folyamatának fenti elemei referenciális szinten is megjelennek a műben, ám nem csak ezért és nem csak így tölti be modell szerepét.

114 Uo.

115 Uo.,11.

116 Horváth Imre gender szempontú értelmezésének is egyik fontos megállapítása a Pál utcaiak demokratikus berendezkedést utánzó szerveződése: „Ahogy a gittegyet, úgy a pálutcaiság mint keretjáték is demokratikus berendezkedésű.” Lásd HORVÁTH Imre, „A maskulinitás szerepjátékai”, *Alföld* 67, 9. sz. (2016): 70–82, 77. Veres András szintén a regény fontos sajátosságának tartja a különböző társadalmi szervezetek árnyalt ábrázolását, így például a Pál utcaiak önkéntes szerveződését és a Gitttegyet demokratikus értékrendjét. Lásd VERES, „Kötéltánc...”, 31.

117 Annick PERCHERON, „Szocializáció és politikai szocializáció”, in SZABÓ és CSÁKÓ, *A politikai szocializáció...*, 14.

A regény világában tehát a nagyobb közösséghez, a nemzethez tartozás alapja nem a származás, nem a szociális státus, hanem sokkal inkább egy olyan tényező, mely az egyén személyes döntéseinek következménye, az egyén morális teljesítménye. Ebben ragadható meg a regény politikai szocializációs hatása. A tulajdonképpeni olvasók a szereplőkkel azonosulva tanulják meg, fogékony életkorban „a társadalomban való élés kényszereinek való alávetettséget, a meghatározott társadalmi csoportokhoz és az országhoz kötődést”,¹¹⁸ és azt is, hogy ez a kötődés nem pusztán rajtuk kívül álló körülmények függvénye. Nyitott és demokratikus modellt közvetít a mű, annak ellenére, hogy a grund mint a gyerekek világa és a rajta kívüli tér (felnőttek világa) két ellentétes világot képvisel, és a befejezés a vesztesség narratívájának feleltethető meg. A regény terének utolsó, átfogó szintje a szöveg képezte narratív univerzum: a szöveg által tényleges létezőként bemutatott világ és az ellenvilág, melyet a szereplők konstruálnak álmaik, fantáziájuk, vágyaik stb. révén.¹¹⁹ A térbeli hármasságban¹²⁰ az iskola jelenti a gyerekek számára a valóságot, a grund és a Fűvészkert világa a konstruált világ, a játék, a képzelet és a szabadság birodalma. Bár a grund elveszik, Nemecek meghal, de a játékban átélt normák és értékek továbbra is megmaradhatnak.

A regény narratív univerzumának vannak további, az életművön belüli intertextuális vonatkozásai is. A grund mint ellenvilág egyben a Molnár által is nagy vehemenciával bíralt korrupció és pénzsóvár Budapest képét is előhívja. Az 1901-ben született *Az éhes város* című kulcsregény a századfordulón népszerű témához, a főváros bírálatához kapcsolódik. A korszak Budapest-regényeiben a főváros a gyors meggazdagodás, a korrupció, az erkölcsi züllés, a nyomor és a prostitúció helyszíne. Az 1870-es évektől Budapest kétarcúan jelenik meg az irodalomban: az ország büszkesége és a romlottóság szimbóluma, majd a hangsúly egyre inkább a negatív jelenségek kritikája felé tolódik el.¹²¹ Molnár *Az éhes város*, Kóbor Tamás *Budapest* és Krúdy *Aranybánya* című 1901-ben megjelent regényei, valamint Lux Terka *Budapestje* (1908) az urbanizáció ellendiskurzusának, az urbanizá-

118 PERCHERON, „Az egyén politikai...”, 30.

119 „Narrative universe: the world (in the spatio-temporal sense of the term) presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies.” Lásd RYAN, „Space”.

120 FEKETE Gabriella, JUHÁSZ Orsolya, KÁLMÁN László és MOLNÁR Cecília, *Szövegértés-szövegalkotás, 5/3: Kapcsolatok 1. Tanulói munkatankönyv*, 36–37, <https://magyartanarok.files.wordpress.com/2015/09/5-dic3a1k-3-pc3a1l-utcai-fic3bak.pdf>.

121 SÁNTA Gábor, „Minden nemzetnek van egy szent városa”: *Fejezetek a dualizmus korának Budapesti irodalmából* (Budapest: Pannónia Kiadó, 2001), 48.

ció válságtapasztalata megfogalmazásának tekinthetők.¹²² A fővárosi politikai elit romlott világát, a korrupciót megjelenítő *Az éhes város* éles kontrasztot alkot *A Pál utcai fiúk* című regénnyel, nemcsak tematikus szempontból, hanem az etikai szempontok hiánya miatt is. Molnár *Az éhes város*ban nem moralizál, mivel „erkölcsi szempontok nem merülhetnek fel a regényben, hanem annak egyik fő állítása, hogy az ábrázolt társadalom keretein belül értelmezhetetlen a morál vagy a becsület kategóriája.”¹²³

II. Irodalom a térben

1. A szöveg és a valós olvasók

Phelan modellje szerint az irodalmi kommunikáció az odaértett szerző és a tényleges olvasók között zajlik. A kontextuális-kulturális narratológia a tényleges olvasókat az irodalom szociális rendszerével való összefüggésében, ugyanakkor történeti szempontból vizsgálja. Mivel a valós olvasók a könyv megjelenése óta döntően iskolás gyerekek, ezért a továbbiakban a mű recepciójának egy oktatástörténeti vonatkozását fogom bemutatni, az irodalom térbeli megjelenését is szem előtt tartva. Hogyan jutott el a regény a hús-vér olvasókhoz, a Pestet nem ismerő vidéki gyerekekhez? Megvalósult-e a szerzői intenció, közelebb hozni a vidéki gyerekeket a pestiekhez, amint azt a *Pesti Napló* kritikusa optimista módon azonnal meg is előlegezte?¹²⁴

A mű megjelenése egybeesett a magyar gyermekirodalom fellendülésével. Ennek egyik jele, hogy az 1889-ben a Singer és Wolfner által indított *Az Én Újságom* mellett 1909-ben a Franklin Kiadónál megjelent egy rivális gyerekújság, a *Jó Pajtás*.¹²⁵ *A Pál utcai fiúk* is diákújságban jelent meg először folytatásokban, a *Tanulók Lapjában*. Ekkor láttak napvilágot a gyermekirodalom klasszikusai közül Gárdonyi Géza *Egri csillagok* (1901) és Karinthy Ferenc *Tanár úr kérem* (1918)

122 INZSÖL Kata, „Az urbanizáció mint válságtapasztalat: Budapest-regények városparadigmája a századelőn”, in *Válság és kultúra: A doktoriskolák IV. nemzetközi magyarságtudományi konferenciájának előadásai*. Budapest, 2013. augusztus 22–23., szerk. BENE Sándor és DOBOS István, 118–128 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2015), 118.

123 Uo., 123.

124 „Amit a szerző megkísértett, hogy megírja a pesti gyerek regényét úgy, hogy az az épülő Pest regényével forrjon össze, kitűnően sikerült. És azt hiszem, még valami. Sikerült neki a pesti gyereket közelebb vinni a vidékihez.” A. A., „Két új regény”, *Pesti Napló*, 1907. április 18., 14.

125 TARBAY, *Gyermekirodalomra...*, 163.

című művei.¹²⁶ Az olvasás a tantervekben is felértékelődött. Az 1924-es középiskolai törvény az elméleti oktatás helyett elsődleges szerepet szánt a kötelező olvasmányoknak, és jelentősen kitolta a tárgyalt művek időbeli keretét. Így kerülhetett be az olvasmányok közé Gárdonyi *Egri csillagokja* is.¹²⁷ Molnár műve ugyan a két háború között nem szerepelt a tantervekben, de kedvelt gyermekolvasmány volt.¹²⁸ A pedagógusok azonban felismerték a regény és a modern gyermekirodalom jelentőségét, melyről a középiskolai értesítők tanúskodnak.¹²⁹ Adataik szerint 1907–1944 között *A Pál utcai fiúk* rendszeresen szerepelt az iskolai könyvtárak beszerzése között, és gyakran ajándékozták az év végén jutalomkönyvként. Már rögtön a megjelenés évében ezzel a kortárs ifjúsági regénnyel gyarapította könyvtárát például a pécsi ciszterci rend Nagy Lajos Katolikus Gimnáziuma¹³⁰ és a nagykállói Állami Szabolcs Vezér Gimnázium.¹³¹ Ha térképre kivetítenénk a vizsgált középiskolákat, akkor azt láthatnánk, hogy iskolatípustól, fenntartótól, földrajzi elhelyezkedéstől és felekezettől függetlenül a könyv mindenhová eljutott a történelmi Magyarországon. Néhány példa jól érzékelteti a könyv térbeli terjedését, például Körnöcbányán a helyi könyvkereskedő és nyomdatulajdo-

126 KOMÁROMI Gabriella, „A gyermekirodalom története”, in KOMÁROMI, *Gyermekirodalom*, 19–31, 29.

127 SZALAI Zoltán, „A kötelező olvasmányok változása a magyar iskolarendszerben (1920–1963)”, *Magyaritanítás* 50, 1. sz. (1999): 14–22, 15–16.

128 *A Hitel* című folyóirat felmérte a gimnazista fiúk olvasási szokásait és kedvelt olvasmányait. *A Pál utcai fiúk* harmadikként szerepelt közöttük, Verne és Karl May után. LAZSÉNYI Endre, „Mit olvas a diákság?”, *Hitel* 2, 2–4. sz. (1937): 307–308.

129 Mária Terézia *Ratio Educationis* (1777) rendelkezett az iskolai értesítőkről. Eredetileg csak az évi végi vizsgák érdemjegyeinek közzétételét írta elő, ám az 1850/51-es tanévtől kezdve minden magyar középiskola köteles volt az értesítőben az oktatás szinte minden részletére kiterjedő információt közölni, így az iskolai könyvtárak, sőt a jutalomkönyvek listáját is ismertetni kellett. Így például az iskola programtervezetét, „az iskola rövid történetét, a tanév eseményeit [...] a tanügyi rendeleteket, a tantervet, tananyagot, a használt tankönyveket, a tanárok iskolai és iskolán kívüli szakmai és tudományos munkásságát, az iskolai könyvtárak és szertárak állományát és gyarapodását, az érettségi vizsgák lefolyását, a tanulók névsorát osztályonként és az elért jegyeket, a tanulókra vonatkozó statisztikákat (a tanulók születési évéről, vallásáról, szüleik foglalkozásáról stb.), valamint a következő tanévről szóló értesítést.” *A Magyar pedagógiai lexikon* definíciója alapján idézi 1933-ból GRÁBERNÉ BÖSZE Klára „Iskolai érdemsorok, értesítők és évkönyvek a XVIII. század közepétől a XX. század közepéig – jelentőségük, számbavételük”, *Könyv és Nevelés* 18, 1. sz. (2016): 40–50, 42, <https://folyoiratok.oh.gov.hu/konyv-es-nevelés/iskolai-erdemsorok-ertesitok-es-evkonyvek-a-xviii-szazad-kozepetol-xx-szazad>.

130 *A ciszterci rend pécsi Római Katolikus Főgimnáziumának értesítője az 1907/1908-ik iskolai évről*, kiad. BUZÁSSY Ábel (Pécs: Taizs József könyvnyomdája, 1908), 86.

131 *A nagykállói Magyar Királyi Állami Gimnázium XIII. évi értesítője az 1907–1908. tanévről*, kiad. DUDINSZKY Emil (Nagykálló: Sarkady József könyvnyomdája, 1908), 46.

nos adományozza az ottani Állami Főreáltanodának, jutalomkönyv céljára;¹³² Temesváron¹³³ és Szabadkán¹³⁴ Kosztolányi Árpád igazgatósága alatt az ifjúsági könyvtár rendelése.

A felekezeti és vallási sokszínűséget mutatják a következő adatok: *A Pál utcai fiúk* a váci katolikus gimnázium iskolai könyvtárának beszerzése 1915-ben,¹³⁵ a csurgói református gimnáziumban jutalomkönyv 1909-ben,¹³⁶ a soproni főreáliskolában tanulókori könyvtári beszerzés 1912-ben,¹³⁷ a vágújhelyi izraelita reáliskolában az ifjúsági könyvtár beszerzése 1908-ban,¹³⁸ a kiskunhalasi református Polgári Leányiskolában szintén az ifjúsági könyvtár beszerzése 1908-ban.¹³⁹

2. Funkcióhipotézis

Piatti szerint az irodalmi térképek eszközök, instrumentumok is, melyek segítségével olyan tudáshoz juthatunk, amihez egyébként nem, vagy kevésbé férhetünk hozzá.¹⁴⁰ Az irodalmi földrajz *A Pál utcai fiúk* esetében a mű funkciótörténetéhez tesz hozzá a térkép segítségével még világosabbá váló többlettudást.

A szerzői szándék rekonstruálása (a pesti és vidéki olvasóközönség egymáshoz közelítése) s a feltételezett, korszakokon átívelő hatás (politikai szocializációs modell) azonban nem azonosítható a műről felállítható funkcióhipotézissel. A Fluck nevéhez köthető funkciótörténet¹⁴¹ a kontextuális-kulturális narratológia rokon

132 *A körmöcbányai Magyar Királyi Állami Főreáliskola negyvenedik értésítője az 1909–1910. iskolai évről*, kiad. FAITH Mátyás (Körmöcbánya: Paxner J. és Biron H. könyvnyomdája, 1910), 50.

133 *A temesvári Kegyes Tanítórendi Főgimnázium értésítője az 1912–13. iskolai évről*, kiad. Dr. BOTH Ferenc (Temesvár: Csanádegyházmegyei Könyvnyomda, 1913), 120.

134 *A szabadkai Magyar Városi Főgimnázium értésítője*, összeáll. KOSZTOLÁNYI Árpád (Szabadka: Fischer és Krausz könyvnyomdája, 1915), 38.

135 *A kegyes-tanítórendiek váci főgimnáziumának értésítője az 1915–1916. iskolai évről*, kiad. SCHANDL Miklós (Vác: Pestvidéki Nyomda [1916]), 30.

136 *A csurgói Államilag segélyezett Református Főgimnázium évi értésítője az 1909–1910. iskolai évről*, kiad. dr. VIDA Károly (Csurgó: Vágó Gyula könyvnyomdája, 1910), 92.

137 *A soproni Magyar Kir. Állami Főreáliskola 37. évi értésítője az 1911/1912-ik iskolai évről*, kiad. dr. WALLNER Ignác (Sopron: Romwalter Alfréd, Kő-és könyvnyomdája, 1912), 58.

138 *A vágújhelyi állam. segélyezett nyilvános Isz. Reáliskola XLVII. évi értésítője az 1908–1909. tanévről*, kiad. ALTMANN Jakab (Vágújhely: Horovitz Adolf könyvnyomdája, 1909), 29.

139 *A kiskunhalasi Református Polgári Leányiskola értésítője az 1908–1909-es tanévről*, összeáll. THURÓCZY Dezsőné (Gyoma: Knerr Izidor nyomdája [1909]), 24.

140 Barbara PIATTI, „Irodalmi geográfia és irodalmi kartográfia”, ford. CSÉCSEI Dorottya, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 233–243, 241.

141 A funkciótörténetről bővebben: TÓTH Csilla, „Kontextuális-kulturális narratológia és funkciótörténet”, *Helikon* 60, 2. sz. (2014): 170–181.

területe, az irodalmi művek történetiségét a használatörténetben és a funkció-tulajdonításokban gondolja el. A műveknek tulajdonított funkció spekulatív fogalom, nem redukálható a szerzői szándéokra, sem pedig a mű konkrét történeti hatására. Ahhoz, hogy funkcióhipotézist állíthassunk fel egy műről, a belső, textuális elemek és külső valóságvonatkozások vizsgálata egyaránt szükséges, ami extratextuális vagy a szöveggel nem homológ kontextusok bevonását is igényelheti.¹⁴² Mint láttuk, *A Pál utcai fiúk* esetében a regény szembetűnő formai sajátossága a tér és a szereplők üres identitása, a szereplők identitásának utalásszerűsége, konkrét szociokulturális közegüktől való megfosztottsága volt. E formai jegyek külső valóságvonatkozásai a diskurzusok közé helyezéssel, a várostörténet és a városzociológia egyes, a mű keletkezési kontextusára érvényes fogalmainak (társadalmi térhasználat, szegregáció) felhasználásával tárultak fel. A regényhez társítható irodalmi funkció a nemzeti identitás, a magyar irodalom domináns funkciója. Az iskolai értesítők adatai alapján nyomon követhető a mű térbeli terjedése. A pesti gyerekek regénye valószínűsíthetően eljutott a történelmi Magyarország szinte mindegyik középiskolájába, a vidéki közép- és feltörekvő osztálybeli családok gyerekeihez. A műnek tulajdonítható funkcióhipotézis a főváros és társadalmának integrálása a nemzet egészébe. A mű használatörténetének sajátossága, hogy ez a funkció 1920 után, a történelmi Magyarország és az államnemzeti koncepció felbomlásával és az idegenséggel vádolt főváros elleni támadások felerősödésével¹⁴³ még inkább előtérbe kerülhetett, és a világháború idejéig érvényben maradhatott. Molnár műve nemcsak elbeszéléssé formálta a nemzetben belüli ellentéteket, de feloldásukat is megkísérelte.

142 Roy SOMMER, „Funktionsgeschichten Überlegungen zur Verwendung des Funktionsbegriffs in der Literaturwissenschaft und Anregungen zu seiner terminologischen Differenzierung”, in *Literaturwissenschaftlicher Jahrbuch*, Band 41, Hg. Theodor BERCHEM et al., 321–344 (Berlin: Drucker & Humboldt, 2000), 330.

143 GYÁNI, „Modernitás...”, 68.

A telep mint metafora

A térkép szélén — Tar Sándor 2003-as novelláskötetének címe akár az egész életmű vonatkozásában megállhatná a helyét. *A ház a térkép szélén* című novella egy börtönviselt férfi hányattatásait meséli el egy libatelepen, az isten háta mögött, a teljes elállatiasodásig. Hamar kiderül, hogy a férfi sötét helyre került, ahol nem érvényesek az emberi együttélés általános normái és a civilizációs szabályok. A térkép széle azt a határt jelenti, ahonnan kezdve már nincs útmutató a kezünkben, nem ismerjük ki magunkat. Hiszen a térképek funkciója pontosan ez: a tájékozódást segítik a táj kicsinyített másának segítségével. A térkép a megismerést, a birtokba vételt rögzíti: az adott területen nem maradnak fehér foltok, a térkép rajzolóinak figyelő tekintete számba vette és rögzítette a földrajzi viszonyokat. A térkép a pontosan dokumentált táj, terep, mely jelzi az alapvető geográfiai specifikumokat. Segíti a tájékozódást, és ismeretlen terepen is biztonságot nyújt. A térkép a meghódított, felfedezett, domesztikált világ metaforája. Kiszorulni a térkép szélére azt jelenti, hogy olyan vidéken járunk, mely meglepetéseket tartogat az utazó számára, és nem kecsegtet a biztonságos tájékozódás lehetőségével. Ami nincs a térképen, azt nem ismerjük, következésképpen veszélyes, a civilizáción túli terület. Ennek a következményeit a novella főszereplőjének is meg kellett tapasztalnia a libatelepen.

A kortárs prózában, különösen annak a szegénységirodalomnak nevezett szegénységben, feltűnően gyakran valamilyen telep az események – vagy éppen az eseménytelenség – helyszíne. Barnás Ferenc *A kilencedik* című regénye egy Pomáz melletti telepen, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* című könyve egy nevenincs telepen, Juhász Tibor *Salgó blues* című szociográfiája Salgótarján egy lakótelepén játszódik, az Acélgyári úton, valamint Antal Balázs *Le* című novelláskötete több darabjának is egy meg nem nevezett telep a helyszíne. De ha visszatekintünk az időben, akkor eszünkbe juthat akár Kassák Lajos *A telep* című regénye is 1933-

ból. A közös ezekben a művekben az, hogy a periféria a helyszínük, egy olyan tér, mely elkülönül a városoktól, falvaktól, ez a tér, a telep, pedig egy szociológiai-pszichológiai állapot, életforma metaforájává válik.

A tér szerkezetét a foucault-i diskurzus rendje határozza meg, a diskurzus rendjét pedig az érte folyó harcban részt vevők közötti erőviszonyok. A diskurzus rendje a kizárások rendszere, pontosan rögzítve van, hogy kinek, hol, miről és mikor szabad beszélni, valamint az is, hogy kit hallgatnak meg egyáltalán, és ki az, akinek csak hallgatnia szabad, vagyis kik és milyen körülmények között jutnak szóhoz a nyilvánosság tereiben. Ez a rend leképezi a társadalmon belüli gazdasági-politikai erőviszonyokat. A perifériára szorultaknak pedig legtöbbször esélyük sincs részt venni ebben a harcban, hiszen sem vagyonuk, sem egyéb tőkéjük nincs. Nyelvük sincs, melyen szólni tudnának a nyilvánosság tereiben. Ahogyan Tar Sándor mondta egy interjúban, a nyelv nélküliek társadalma ez, akik nem tudnak megszólalni a hivatalokban, és nincsenek egymáshoz sem gyengéd szavaik. A nyelvi kompetencia hiánya pedig hasonló megfosztottság mint a szegénység; elzárja a javakhoz való hozzáférés lehetőségét.

A szociológusok számára régóta jól ismert jelenség a szegregátumok, vagy más néven a gettók kialakulása. Váradi Mónika és Virág Tünde azt írják a térbeli kirekesztés mintáit vizsgálva, hogy

a szegénység koncentrációja és az etnikai szegregáció ugyan a gettók jellemző vonása, de gettóról csak akkor beszélhetünk, ha jelen van négy meghatározó eleme: (1) az adott terület élesen elválik a település többi részétől, jól körülhatárolható; (2) a területet és az itt élő családokat a többségi társadalom negatív jelzőkkel illeti (stigma); (3) az itt élő családok nem saját döntésük alapján, hanem valamiféle (gazdasági, adminisztratív, szimbolikus) kényszer hatására költöztek ide; és (4) a többségi társadalomtól elkülönülő, párhuzamos intézményrendszert használnak. A gettó térben elkülönített társadalmi, intézményi rendszere egyrészt a kirekesztett csoport maximális gazdasági kizsákmányolását szolgálja, másrészt azt, hogy megóvja a többség tagjait a gettóban élőkkel való kapcsolatuktól, mindennapi érintkezésektől, s így azoktól a szimbolikus veszélyektől, amelyek a többség szemében a gettó lakóihoz kötődnek.¹

A szociológia által vizsgált faktorok a szegénységről szóló irodalomban poétikai szemponttá válnak: a szegények lakóhelye elválik a település többi részétől,

1 VÁRADI Mónika Mária és VIRÁG Tünde, „A térbeli kirekesztés változó mintái vidéki terekben”, *Szociológiai Szemle* 25, 1. sz. (2015): 89–113, 90.

lakói stigmát viselnek, kényszerek érvényesülnek rajtuk, párhuzamos társadalmat alkotnak.

Ez valamennyi, fentebb felsorolt prózai műben megfigyelhető. Nézzük először is Kassák telepét!² Egy sátortáborról van szó, melyet egy üzleti érzékkel bíró ember létesített azok számára, akik a gazdasági világválság idején elveszítették a munkájukat, és nem tudják fenntartani magukat – vagyis kényszer hatására választották ezt a megoldást. A sátortábor a fővároson kívül van, a lakók vonattal vagy biciklivel tudnak beutazni a dolgaikat intézni. Közigazgatásilag egy faluhoz tartozik, de attól is elhatárolódik térben. A koldusszegény lakókat a falusiak is lenézik, a kocsmáros a „város hulladékai”-nak, a bérlő pedig „modern csavargóknak” nevezi, és csendőrkkel ellenőrizteti őket. S annyiban is érvényes rájuk a szociológiai leírás, hogy saját szabályrendszerük, saját erkölceik vannak. A meztelenséget például nem szégyellik, és szerelmi életükben is meglehetősen szabadosak.

Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* című művének³ telepére nyílegyenes bekötőút vezet a közeli faluból. Amikor az egyik szereplő, Gulyás Feri biciklivel megy haza a kocsmából, akkor

azt is érezte, hogy ez nem a valóság, hanem csak valami kivételes állapot, ami hamar elmúlik majd. Még oda sem ért a kereszteződéshez, de már összeszorult a torka. És aztán mintha átlépett volna egy láthatatlan határt, elnyelte a reménytelen szürkeség, a világból eltűntek a színek és a kontrasztok. A bekötőúton haladt, a telep felé.⁴

A pár házból álló telepről aki teheti, menekül, a nők sem maradnak itt meg. Több kritikus is szóvá tette, hogy a telep férfiak lakhelye, akik alkohollal oldják magányukat.

A telep a leírások szerint szinte állatorvosi lova az összes hasonló telepnek. Nyomorúság, lepusztultság, magány, alkohol, rosszul kivitelezett ötletek, füstbe ment tervek, és az általános romlás érzéki megjelenítései: a szagok, a látványok, a hangok mind kellemetlenek, az otthontalanság érzetét keltik, akárcsak a felbukkanó varjak motívuma. Semmi sem oldja az általános nyomorúságot. Míg Kassák telepén a lakók jókedvűen fürdenek a folyóban, és esténként közösen főznek, üldögélnek a tűz körül, énekelnek, Kiss Tibor Noé telepén nyoma sincs a közösségi érzésnek, jókedvnek. S mintha csak Tar soraira rímelnének Tatár Pista gondolatai, amikor a térképet nézegeti: „A térkép szélén megtalálta a világ legeldu-

2 KASSÁK Lajos, *A telep* (Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet, 1933).

3 KISS Tibor Noé, *Aludnod kellene* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014).

4 Uo., 20.

gottabb településeit. Csoda, hogy nem estek le a földgolyóról. Csak egyvalamit keresett hiába az atlaszban, a telepet.”⁵ A telep tehát éppúgy leszorult a térképről, mint Tar helyszínei. Ahogyan Balázs Imre József írja róla:

A telep tehát olyannyira periférikus, hogy még a világ legszélén lévő helységekhez képest sem létezik: eldugottabb a legeldugottabbnál. A helyszín és annak leírása következtében nem kell külön részletezni és okadatolni, miért olyanok a megjelenített életek, amilyenek. A tér és az életutak kölcsönösen determinálják egymást.⁶

Antal Balázs kötetében⁷ több novella játszódik egy egykori bányásztelepen, melyet utak kötnek össze a várossal. A többihez hasonlóan a *Le* telepe is a világvége, a civilizáció felfüggesztése, a reménytelen szegénység, a zártság, a kitörés lehetetlensége. Ahogyan az első novellában olvashatjuk: „A világ mozgott, a telep nem.”⁸ A telep továbbá munkanélküliség, elhagyatott gyárak, lerohadt munkásszállók, bezárt kocsmák, eladó házak sora. Ahová naponta csak kétszer jár busz, és ahonnan menekülnek a fiatalok, és ahol megállt az idő. A mindenkori telepen nájlonotthonkás, keszkenős nénik melegítik a levest a menyecskeszoknyás gázpalcra kapcsolt tűzhelyen, láncra kötött kutyák vicsorognak az idegenre, a kocsmában pedig mindenki ismer mindenkit.

Antal novelláinak nagy részében nem is az a fontos, hogy mi történik, hanem az, hogy hol. A helyszín mindent meghatároz, azt is, hogy mi történhet ott, és azt is, hogy mi nem – és a „mi nem” legalább annyira fontos, mint az, ami valóban megtörténik. Két írásnak, *Az ember, a telep, a szomorúságnak* és a *Pusztai vázlat*nak nincs is cselekménye. Mindkettő elhagyatott, lepusztult vidék leírását nyújtja, az előbbi egy bányavidékét, az utóbbi pedig egy síksági nagyváros (Nyíregyháza?) peremvidékéét. A képek szuggesztívek, víziószerűek. Mint például ezekben a sorokban:

a fallal körülvett erődökkel teli gazdag előváros szegélyén öregek laknak csőszkunyhókban vagy annyiban sem, csak szétrohadt mikrobusz kasztniban egy kiegészítő szélén pár rossz kutyával meg egy csomó bűdös birkával, hatalmas kecske- meg li-

5 Uo., 63.

6 BALÁZS Imre József, „A perifériák perifériái”, *Műút*, 2014. december 29., <http://www.muut.hu/archivum/10661>.

7 ANTAL Balázs, *Le* (Budapest: Fiatal Írók Szövetsége, 2017).

8 Uo., 8.

batelepek nyúlnak ameddig a szem ellát, örökké mocskos és bűdös és jobbra sohase jutó fiatal nőkkal meg férfiakkal.⁹

A táj ezekben a leírásokban nem csupán helyszín, hanem sors, vagy annak is a hiánya. A táj erő, meghaladhatatlan adottság, legyőzhetetlen mitológiai istenség, mely kívül van a normális téren és időn. Ebben a meghatározottságban vergődnek a novellák szereplői is, kitörésre képtelenül, noha néhány gyenge kísérletet tesznek erre. Mint például az a csibész kisfiú, aki a *Vendéget hívni, esőt várni* című novellában elemel egy pénztárcát a kocsmában, és ebből vesz magának buszjegyet a végállomásig, mely vélhetően a közeli nagyvárosban van. Hogy mi lesz a sorsa a továbbiakban, az a novellából nem derül ki, de könnyen sejthető. Tar Sándor *A mi utcánk* című kötetének egy-egy darabja juthat az eszünkbe, melyben az utca lakói megpróbálták megszökni nyomorúságos sorsuk elől, persze maga a terv, a kísérlet is csupán azt teszi hangsúlyossá, hogy ez lehetetlen.

Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényének¹⁰ is telep a helyszíne. Pomáz környékén, egy nagycsalád életén keresztül láthatunk rá arra, mit jelent a társadalomból való kirekesztettség. A tizenegy gyerek és a szülők szoba-konyhás kis házban élnek. Éjjel egymáshoz zsúfolódva alszanak, többen egy ágyban, egy takaróval, az apa pedig kint a konyhában. S mivel sokszor nem tudnak fűteni, és nincs elég takarójuk, télen a nappali ruhájukban alszanak, pedig az sincs sok. A gyerekek gyalog járnak iskolába, mert nincs pénzük buszra, és a községi tanácstól kapnak olykor ingyen ruhát, ami persze nem éppen rájuk való.

A szegénységen túl a gyerekeket az is stigmatizálja, hogy nincsenek birtokában azoknak a készségeknek, melyekkel a többségi társadalomban boldogulni lehet, leginkább a nyelvnek. A narrátor gyerektől szokatlan éleslátással állapítja meg, hogy a szüleinek nincs idejük foglalkozni a beszédképességükkel. Ezért a nemtörődömségért a gyerekek súlyos árat fizetnek. A beszédbeli fogyatékoság ugyanis kirekesztést jelent, az életlehetőségek beszűkülését, és magányra, a saját maguktól, valamint a közösségtől való elidegenedésre kárhoztatja a gyerekeket. A diktatorikus hajlandóságú, igazi patriarchális családfő tragikus hanyagságát még nyilvánvalóbbá teszi, hogy ő maga nagyon jó meggyőzőkészséggel rendelkezik, és jól ért az emberek nyelvén. Ahogyan a gyerek írja: „ő egy idegennel egészen másképp viselkedett, mint velünk”,¹¹ valamint a munkán és a tudományon kívül másról nem lehetett vele beszélni. Vagyis a gyerekek nyelvi fogyatékosága

9 Uo., 191.

10 BARNÁS Ferenc, *A kilencedik* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2006).

11 Uo., 133.

nem csupán a külvilággal, hanem a saját apjukkal szemben is kiszolgáltatottságként jelentkezik, mellyel vissza lehet élni. S az apa éppúgy visszaél ezzel, mint a külvilág, igazi zsarnokként viselkedik a családban.

Juhász Tibor *Salgó blues* című szociográfiája¹² tipikus rendszerváltás utáni élet-helyzeteket mutat be. Salgótarjánban, az egykori szocialista mintavárosban bezárt az acélgyár, emberek tömegei maradtak munka nélkül, és az egykor legmodernebb, legértékesebb házakat már kolduspalotáknak hívják. Régen sorompóval zárták el a városnak ezt a részét, a történet jelenére azonban a gazdasági változásoknak köszönhetően lett belőle rossz hírű nyomornegyed. A szocionovellákban felbukkanó alakok a Kék Acél nevű kocsmában isznak, és ahogyan a narrátor elbeszélget velük, sorra fény derül arra, hogyan siklott ki az életük, és milyen stratégiákkal próbálnak boldogulni. A kocsmá afféle központi és közösségi térként funkcionál: itt ismer meg az olvasó embereket, történeteket, itt szövődnek hiábavaló tervek, álmok.

A telepek önmagukra záródnak, nemcsak térben, hanem sokszor időben is. A jövő ismeretlen, tervezhetetlen és ezért értelmezhetetlen, folyását főként a ciklikus egymásutániség határozza meg, mely inkább a múlt, mint a jövő felé nyitott – ha nyitott egyáltalán. A jelen katasztrófáinak oka legtöbbször a múltban gyökerezik: rossz döntésekben, elszalasztott lehetőségekben, vagy éppen olyan gazdasági-politikai változásokban, melyekre a telepi lakóknak nem lehet ráhatásuk. Ahogyan Tar Sándor *A mi utcánk* című novellafüzérében is olvashatjuk: a lakók nagy reményekkel költöztek az utcába, házasodtak, családot alapítottak, házakat kezdtek építeni. A munkahelyek megszűntek, a családok szétestek, a házakat pedig sosem fejezték be. Minden félbemarad, jövő nincs, a múltat pedig el akarják felejteni.

Ez a magára záruló tér- és időszerkezet meghatározza az elbeszélésrendet is. Zárt térről és időről, zárt közösségről van szó, és a mindenkori elbeszélő egymás után ismerteti meg az olvasót a főbb szereplők történetével. Házról házra megy, emberről emberre, és szép lassan mindenkiről kiderül, hogy miért is feneklett meg az élete a telepen. A narráció többnyire egyes szám harmadik személyű, a narrátor tekintete vándorol, bejárja az adott tér minden szegletét, és pontos leírást ad róla. (Nem véletlen, hogy Juhász Tibor Mészöly Miklóstól választott mottót.) Sok kis apró történetről van szó többnyire, melyek egymásbakavarodnak, egymást igazolják vagy éppen viszonylagosítják, hiszen a narrátor is hol az egyik, hol a másik szereplő nézőpontjából mesél el valamit, de nincs egyetlen nagy történet, mely valahonnan valahová tartana. Nincs teleológia, nincs kiút a telepek zárt vi-

12 JUHÁSZ Tibor, *Salgó blues* (Budapest: Scolar Kiadó, 2018).

lágából, a sok kisebb történet is inkább az állapotszerűséget erősíti. Rendszerré állnak össze, és az egész társadalmi réteg megrekedését, kudarcát demonstrálják. Variációk egy témára, arra, hogyan maradnak a tér meghatározott darabjának a foglyai, hogyan szorul ki emberek sokasága a térkép szélére.

Párhuzamos világok alakulnak ki a térben, melyek az időnek is más dimenzióiban léteznek, de a telepeken egymást metszik a különböző idősíkok: az egykori világ maradványai, szokásai, tárgyi kultúrája és a jelenéi. Az Acélgvári út rendszer-váltás előtti állapotban megfeneklett világában laptopokkal, mobiltelefonokkal csencselnek, Antal Balázs egyik kihalt, elhagyatott telepén pedig kutyaviadalo-
kat rendeznek. Összeérnek az idő különböző dimenziói, és így még jobban kieme-
lik a köztük levő feszültséget. De hiába is történnek próbálkozások arra, hogy a
telepek lakói boldogulni tudjanak a naptár szerinti időben, ez rendre kudarcba
fullad, és visszahullanak a térkép szélére szorult, zárt terekre jellemző, nyomasz-
tó, múlttal kevert örök jelenbe, mely nem nyitott a jövő felé.

A telepek, az önmagukra záródott, a település többi részétől elváló terek, me-
lyek lakói stigmát viselnek, gazdasági, adminisztratív vagy szimbolikus kényszer
hatására költöztek ide, és elkülönülnek a többségi társadalomtól, egyre gyakrab-
ban bukkannak fel a kortárs irodalomban, nem függetlenül a társadalomban
zajló folyamatoktól. Ám míg a hivatalos intézmények nem vesznek tudomást ró-
luk, leszorítják őket a térképről, addig az irodalomban éppen az ellenkező folya-
mat zajlik: megismerés és dokumentálás, a tájékozódás segítése, valamint a dis-
kurzus rendjének az átstrukturálása, a nyelv nélküliek szóhoz juttatása a nyilván-
osság tereiben.



Hiba a térképben

A terek poétikája Szilasi László
A harmadik híd című regényében

A szegénységről szóló regényeknek, novelláknak, egészen a 19. század végétől kezdve a kortárs szövegekig, kedvelt helyszínei a zárt terek: tanyák, falvak, telepek és szegénynegyedek. E helyek azonban nem pusztán a regények cselekményének közegét jelentik, a térpoétika ugyanis alapvetően meghatározza a szegénységről szóló művek nyelvi megalkotottságát. A kortárs szegénység tematikájú irodalom egyik tétje éppen az lehet, hogy miképpen szólaltatja meg a szegénységet, hogyan beszél a szegénységről mint tartalmi és formai problémáról, illetve miképpen tölti fel a szegénységábrázolás átvett hagyományait új jelentéstartalommal.

Már a 19. század végén, a hasonló témákat megíró novellairodalomban megjelenik a regionalitás, a lokalitás és a helyek egzotikussága. Tömörkény, Thury, Lovik és Petelei novelláiban érzékelhető a regionális színezet, illetve a zárt világokról és társadalmi csoportokról szóló tudósítás igénye. Tömörkénynél Szeged környéke, Petelei novelláiban a Mezőség, Loviknál esetenként Gömör, Anina a fő színtér. A szövegekben szereplő világ egzotikumként láttatása az említett novellisták korabeli értelmezésében szintén fontos szempont, a recepció hangsúlyozza a néprajzi jellemzőket, a helyek egzotikumát, idegenségét.¹ A novellák többnyire addig ismeretlen helyekről és társadalmi csoportokról tudósítanak, amelyek alapvetően különböznek a polgáribb, jólétebb színterektől, a leírások funkciója az idegen helyek és társadalmi rétegek életmódjának megismertetése, felfedezése. Tömörkény például részletesen leírja egy erdőirtó házaspár lakhelyét:

Csak úgy vályogból van minden ragaszték nélkül összerakva a négy faluk, a tetejük lapos, s az ajtónyíláson halad ki a füst. A cigányputrik ilyenek, s lakásoknak legutoljára le-

1 DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995), 22.

hetne gondolni ezen odúkat. Pedig dehogyan. Az ingyenes ember lakása az, a földbe ásott gunyhó. [...] Itt élnek, mint e helyeken élni lehet.²

A lakhely bemutatása formaképző funkcióval ezekben a szövegben kevésbé bír, sokkal inkább hivatott bemutatni a korabeli szegényeknek az olvasó számára ismeretlen életkörülményeit. A néprajzi, szociográfiai pontosságú térleírások a legtöbb szegénységről szóló regénynek a későbbiekben is állandó elemei,³ mondhatjuk azonban, hogy éppen az olvasásmódok hagyományozódása miatt a későbbiekben már nem (csak) tartalmi, hanem formai funkciót kapnak a szövegekben.

A szegénységről szóló szövegek helyszínei, legyen szó alföldi tanyáról, barlanglakásról vagy telepről, többnyire kontrasztban állnak a feltehetően jól szituált, művelt, kortárs irodalmat olvasó befogadó helyzetével és szemszögével. Chris Westgate *Staging the Slum, Slumming the Stage*⁴ című monográfiájában azt vizsgálja, hogy a 19. század végén, a 20. század elején hogyan funkcionálnak a nyomornegyedek mint színterek a Broadwayn bemutatott nyomor-szindarabokban (*slum play*). Azt állítja, hogy a negyedek olyan helyekként jelennek meg, amelyek által a polgári nézők felismerik és affirmálják elképzeléseiket önidentifikációjukról és a változóban lévő társadalmi osztályokról – s különösen igaz ez a feltörekvő polgárságra –, valamint megalkotják saját feltevéseiket etikai felelősségükről, elkötelezettségükről a városi szegénység iránt. Westgate a *Trip to Chinatown* példáján keresztül mutatja be, hogy a New York-i színházi közönség szokatlan érdeklődéssel, kíváncsisággal fordult a nyomornegyedek korai színpadi megjelenése felé, hiszen a színház biztosította a nyomornegyedekbe való – izgalmas – bepillantást, ugyanakkor az átlag színházlátogató polgárnak nem kellett kockáztatnia „sem a teste, sem az egója sérülését”.⁵

A monográfia két befogadói attitűdöt nevez meg a nyomornegyedek színpadi ábrázolásával kapcsolatban: a turizmusnarratívát, illetve a szociologikus narratívát.⁶ Röviden összefoglalva, a turizmusnarratíva a nyomornegyedek „szenciació”, egzotikus látnivalóit emeli ki a színpadi térben (például a vöröslámpás

2 TÖMÖRKÉNY István, „A házasság első éve”, in TÖMÖRKÉNY István, *Válogatott novellái*, 209–215 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 211–212.

3 Lásd többek között Fejes Endre *Rozsdatemető*, Tar Sándor *A mi utcánk*, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* és Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regényének kezdő részeit.

4 J. Chris WESTGATE, *Staging the Slum, Slumming the Stage: Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890–1916*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

5 Uo., 23–24.

6 Összefoglalását lásd a monográfia első fejezetében: uo., 23–80.

negyed, az ópiumbarlang stb.). Az ebbe a narratívába sorolható drámák közel állnak a melodramaszerű ábrázolásokhoz, a szereplők meglehetősen sematikusak. A századfordulót követően azonban a szociológiai narratíva vált uralkodóvá Amerikában, elsősorban a progresszív időszak szociális intézkedéseinek, illetve ebből következően a nyomornegyedekről alkotott kép változásának köszönhetően. A szociológiai narratíva már nem a nyomornegyedek idegenségét és izgalmát hangsúlyozta, hanem rávilágított a nyomor gazdasági és oktatási okaira és problémáira, a nyomornegyedek kialakulásának körülményeire (például a migrációs hullámok utáni asszimilációs nehézségekre, a prostitúcióra). Ez a két attitűd, ha nem is teljesen azonos formában, de megfigyelhető a magyar regények recepciójában is, illetve néhány szépírói szövegben. A turizmusnarratíva, amit magyar viszonylatban talán egzotizmusnak nevezhetnénk, leginkább az idegenséget emeli ki a saját viszonyokon belül, az olvasó pedig a *voyeur* pozíciójába kerül. Babits Mihály *Puszták népéről* írott kritikája is a sajátos belüli ismeretlenséget hangsúlyozza: „[Ú]gy olvasom ezt a páratlanul gazdag és *hiteles* élményekkel zsúfolt könyvet, mintha valami *izgalmas* útleírást olvasnék egy *ismeretlen* földrészről és lakóiról.”⁷ Ez a fajta befogadói viszonyulás a mai kritikában, és ezzel összefüggésben egyes kortárs regények a lepusztultságot szélsőségesen hangsúlyozó írásmódjában is megfigyelhető. Térey János *A legkisebb jégkorszak* című művében a szociális érzékenységu, képviseleti művek ábrázolásmódját, illetve a kulturális elit befogadásmódját nem véletlenül bírálja:

Ugraszd ki módos művészeit
A jól fűtött hűtékből, s vidd le a térre,
Hogy éhező, fázó modelljeikről
Frappáns nyomorpornót forgassanak
Könnyezve, és a csődöt így jelentsék!⁸

A társadalomkritikai beállítódás oka a mai regényekben többnyire az, hogy a színtereket (telep, rurális közegek, külváros) és toposzokat (éhség, kilátástalanság) nem formai, hanem elsősorban tartalmi funkcióban használják. Ugyanakkor akadnak regények, melyek nem a turizmus és tudósítás külső narratívájából tekintenek tárgyukra, hanem a tartalom és forma, illetve a nézőpontok összefüggéseit poétikaként működtetik, ami a szövegek térhasználatában is visszatükrö-

7 BABITS Mihály, „Illyés Gyula versben és prózában”, in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, 2 kötet. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 2:333, saját kiemelés – K. A.

8 TÉREY János, *A legkisebb jégkorszak* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2015), 240.

zódik. A toposzokat, például a kilátástalanság motívumait, illetve a szociográfiák tudósító leírásait Barnás Ferenc *A kilencedik*, illetve Tar Sándor *A mi utcánk* című műve egyszerre referenciális alakzatként, illetve metaforaként is alkalmazza. Elemzésem központjában Szilasi László a műveknek ebbe a körébe illeszkedő, a várost mint színteret a hajléktalanok szemszögéből megíró regénye, *A harmadik híd* áll. A kérdésem pedig az, hogy a városi közegben hogyan működnek a toposzok – a kopárság, köd, lepusztultság, zártság –, valamint, hogy a szegedi városkép referenciája és a szöveg nézőpontja, elbeszélésmódja hogyan formálja meg a regény megszólalásmódját a szegénységről.

„Réges rég bele volt már vésve az az útvonal a várostérképbe”:
Útvonal és nézőpontok

Szilasi regénye a térképezés, a nézőpontok és az irodalmi kartográfia szempontjából épp a fent említett indokok miatt összetett. Igaz, *A harmadik híd* is követi azokat a mintákat, amelyeket a szegénységről írott szövegek régóta hagyományoznak, például a helyszínek realiztikusságát, illetve a helyek zártságát és kopárságát mint a szegénység csapdahelyzetének metaforáját. A kérdés itt mégis az, hogy a szöveg hogyan tölti fel – a kortárs irodalmi mezőnyhöz képest – eltérő jelentéstartalommal ezeket a toposzokat. Szilasi *A harmadik híd*-ban hasonló poétikai megoldással él, mint előző regényében, a *Szentelek hárfájában*, amelynek színhelye a Békéscsabát felidéző Árpádharagos. *A harmadik híd* színtere Szeged, a regénybeli város térszerkezete azonban jelentősen eltér a valóságtól. A létező földrajzi nevek és a város ismert képei a regény miliójének és színterének valószerű hatást kölcsönöznek, de a topográfia megváltoztatása a hely imaginárius mivoltára mutat. Már a cím és a többi paratextus, az előzéken szereplő térkép is felhívja a figyelmet a térbeliség jelentésképző potenciáljára. A könyv belső borítóra nyomtatott térképén a hajléktalanok által bejárt útvonalakat piros szín jelöli, menetelésük iránya, valamint a fontosabb helyszínek és területek ki vannak emelve, a valóságban nem létező hidak hozzáadásával azonban a szerző a fikcionáltságra is reflektál. A harmadik híd nem pusztán az ismert térszerkezet megváltoztatását jelzi, nemcsak a regényben keveredő fikciós és reális elemekre mutat rá, hanem térmetafora is. A híd képe egyrészt összekötő elemként értelmezhető a narrátor, Nosztávszky Ferenc által a másik társadalomnak nevezett világ, a nem hajléktalanok élete és az otthonukat, egzisztenciájukat elveszített, utcán élő emberek között. Ezt az értelmezést erősíti a történetből megismerhető, a hajléktalanlétből kikerült szereplők sorsa, például Nosztávszkyé, aki a családja segítségével új életet kezd, Angyalé, aki miután el-

hagyja Szegedet, gazdálkodóként tűnik fel, illetve Foghorn Péteré, aki szintén kiemelkedett a hajléktalanságból. Másrészt a híd nemcsak a kapcsolatot, hanem a köztességet, a sehová sem tartozást, a hely nélküliséget is jelképezi.

Az előzéken szereplő térkép elsőként hívja fel a figyelmet a kartográfiai olvasat lehetőségére, illetve a térképész nézőpontja és a hajléktalanok földközeli, alulnézeti perspektívájának egyidejű jelenlétére. A szövegtérben a hajléktalanok menetelése során az ő elbeszélői perspektívájukból részletről részletre bontakozik ki a városkép. A regény valóságos várost választ színteréül, azt azonban valós és fiktív elemek összjátékával, ismert (szobrok, épületek) és ismeretlen helyek és nézőpontok kombinálásával építi fel, ennek révén a valós városi tér átrajzolása regénypoétikai funkciót kap. Robert Tally, az irodalmi kartográfia teoretikusa több tanulmányában is hangsúlyozza, hogy a kartográfia egyaránt kapcsolódik a téralkotáshoz és a történetmondáshoz, Tally elmélete szerint:

Az írás aktusa már önmagában a térképalkotás egy formájának, kartografikus tevékenységnek tekinthető. Ahogyan a térképkészítőnek, úgy az írónak is fel kell mérnie a területet, meg kell határozni, hogy az adott tájnak milyen jellegzetességeit használja fel, melyeket emelje ki és melyeket mellőzze; bizonyos árnyalatoknak például erősebbeknek vagy határozottabbnak kell lennie másoknál stb. Az írónak kell meghatározni az arányokat, kialakítania a formát, akár csak a narratívát és a benne megjelenő helyeket.⁹

Ha a feltérképezés metaforájából és a már említett ismeretlenség kérdéséből indulunk ki, akkor *A harmadik híd* tétje a hajléktalanság bemutatása, az otthontalanság szépirodalmi reprezentációja. A már említett regionalitás és a terek realiztikussága, referencialitása éppen a hitelesség miatt szándékosan használt kompozicionális elem, alakzat. Ugyanakkor nem szociográfáról lévén szó, a regény meg is kérdőjelezi a helyek pontos beazonosíthatóságát, illetve a külső szempontú tudósító mindentudó szerepét.¹⁰

Amennyiben elfogadjuk Michel de Certeau megkülönböztetését a térszervező formákról, útmutatói viszonyokról, ebben a regényben is termékeny lehet az útvonal típusú és a térképszerű elrendezés vizsgálata, valamint az, amely esetben „a kettő egyszerre van jelen ugyanabban a leírásban”.¹¹ De Certeau *Térelbeszélések* című tanulmányában azt mondja, hogy „[a] lakásokról és az utcáról szóló el-

9 Robert T. TALLY, „Irodalmi kartográfia”, ford. LÁSZLÓ Laura, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 156–185, 157.

10 Lásd ehhez például a *Nincstelenségben* és *A kilencedikben* a gyermek elbeszélő szerepét.

11 Michel de CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán, *Figura* 5 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 139–152, 143.

beszélésekben a tér manipulációja, vagyis az »útvonal« van többségben. E leíró forma többnyire meghatározza az elbeszélés egész stílusát. Ha felbukkan a másik forma, akkor is az első alkotja a feltételét vagy teszi lehetővé.¹² A tudósításként is felfogható útvonaltípus és a térképszerű elrendezés együttes jelenlétét az egyik narrátori hang biztosítja. A város Nosztávszky Ferenc (hajléktalanneven az „Új Fiú”) narrációjában, a térképen is jelölt útvonalán keresztül rajzolódik ki. A narrátor pozíciójának kiválasztása biztosítja a hajléktalanság személyes nézőpontú bemutatását, a várost fokozatosan, meghatározott útvonalat követve ismerjük meg, végül a szereplő már a külső szemlélő pozíciójából meséli otthontalanságának történetét. Nosztávszky a regény elején Kanadában él, ahol „körpanoramára, elektroncsöves erősítésre, ausztrál chardonnay-ra, spanyol olajbogyóra meg puha francia sajtokra alapozott hosszú, csendes esték”-et tölt el feleségével, házassága azonban megromlik és végül Szegeden hajléktalanná válik. A kispolgárinak nevezhető, mégis anyagi biztonságot nyújtó kanadai élet után a hajléktalanság a narrátor számára is új tapasztalat, Noszta tehát egyszerre idegenként és idegenvezetőként mutatja be a helyeket. A regény első részében a narrátor idegenként indul el a többi hajléktalannal, amire a szöveg következőképpen reflektál: „Úgy indultak el, mintha mindig is összetartoztak volna. És bár akkor én még egyáltalán nem tartoztam hozzájuk, vittek engem is magukkal. *No, induljál, édes komám*.”¹³ Ezzel a mondattal indul el a városi menetelés, a város feltérképezése, amelyben a narrátor kívülállása, idegensége mindvégig érzékelhető, azonban nem a már említett „szenzációs” beszédmódot alkalmazza, hanem leíró jellegűt, sőt a turizmusnarratívát, a kíváncsiskodó *voyeur*t ironikussá is teszi néhány ponton. A regényben ugyanis megjelenik egy antropológus figura is, aki – az olvasóhoz hasonlóan – a hajléktalanok életét szándékozik megfigyelni, de a műben szereplő csoport megrétfálja, majd elküldi: „Egyszer megpróbált beépülni közéjük egy antropológus. [...] Traktálták a kutatót ők is néhány napig a jó humorú definíciókkal. [...] Aztán megunták ezt, körberöhögték, és elhajtották a faszikámat a jó büdös francba.”¹⁴ Még érzékletesebb a következő részlet, amely az idézett Térey-sorokkal egybehangzóan utal a hatásvadászatra az egyik női hajléktalannal kapcsolatban: „Én sose tudtam igazán megkedvelni. Az egész figura túlságosan szívhez szóló volt, visszataszítóan megható, sok, mintha egy szegényekről szóló, nagyon nagy költségvetésű olasz filmből lépett volna elő.”¹⁵

12 Uo.

13 SZILASI László, *A harmadik bid: Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 78, kiemelés az eredetiben.

14 Uo., 66.

15 Uo., 90.

De Certeau-ra visszatérve, Nosztávszky narrációját tehát az útvonalszerű, leíró elrendezés határozza meg, ehhez hasonló iránymutatásokkal látva el a szereplők városi menetelését: „Átvágtak a téren, masíroztak a Kárász utca felé”, „továbbmentek a Somogyi utcán át a Dóm tér felé”, „átkocogott a túloldalra”, „végigmentek az árkádok alatt, el a szobrok és domborművek galériája mellett”,¹⁶ „végigment a Szentháromság utcán, az Aradi vértanúk terén megállt kicsit”.¹⁷ A leíró jellegű, dokumentarista, valós utcaneveket használó tudósító szövegrészeket, azaz az útvonal leírását azonban a pontszerű kameraállásokból rögzített látványok teszik a hajléktalanság perspektívájából személyessé, ezek törik meg térképész felülnézeti, külső nézőpontját és ellentétként a földközelséget, sőt, a földre taszított-ságot hangsúlyozzák. Az útvonal pontszerű megszakítottságára, a két nézőpont összeütközésére a legszemléletesebb példák a szobrok, emlékművek ábrázolásai.

A szegedi Dóm tér mint a város egyik központi jelképe a következőképpen jelenik meg a regény leírásában:

Márs és Engelsz alapvetően a Dóm téren élt. Két márványpad volt az ágyuk, az árkádok alatt, a Teológia főbejáratának két oldalán. Erdei Ferenc szobra alatt Márs aludt, Engelsz meg Kodály Zoltáné alatt. Kicsit huzatos hely volt, de nem esett rájuk az eső, és a legnagyobb hidegek kivételével egész évben használhatták, csak a Szabadtéri Játékok idején, meg a tavaszi és őszi Dóm téri rendezvények esetében kergették őket kicsivel távolabb a biztonságiak.¹⁸

A helyszínleírások pontosságát, plasztikusságát azok a valós elemek szolgálják, amelyek a város ismert képéhez kapcsolódnak, ez a tér azonban más összefüggésbe helyezve jön létre. A kiemelkedő személyiségek szobrai – így Erdei és Kodályé is – a Dóm téri árkádokat jelentős szereppel bíró közös térré, pantheonná teszik. Ezzel ellentétben a hajléktalanok perspektívájából ugyanez a jól ismert hely profanizálódik, a nyelvi és motivikus ellentétpár összefonódása (emlékezhely *versus* fekvőhely) által deszakralizálódik. A Szegedi Szabadtéri Játékok, valamint a Dóm téri rendezvények esetében is hasonló eljárást figyelhetünk meg. A rendezvények nem ünnepként, hanem épp ellenkezőleg, Engelszék állandó helyét megszüntető eseményekként törnek be a mindaddig a hajléktalanok saját helyét jelentő térbe. A szobrok a szövegben más helyeken is a profanizáció eszközeivé válnak:

16 Uo., 94.

17 Uo., 69.

18 Uo., 77.

a tiszavirág emlékmű meg Juhász Gyula verses, beburkolt szobra egyáltalán nem érdeklik Mársot. S emiatt észre tudja venni, hogy az újjraépített híd előtti lépcsős rakpartszakaszon éjszaka ott felejtették az egyetemisták a teszkós Mézes Barackjukat, s az üveg alján lötykölődik egy ujjni barna lé.¹⁹

„A sétány szobrai azonban, Broken Buzzer rajzaival meg Fondü mondataival ellentétben, nem mondtak nekem semmit”.²⁰ A regényben a szobrok szerepét érzékletesen fejezi ki egy motivikus ellentétpár: miközben egy szereplő a Magyar Piétán igazgatja a koszorúkat, vele – térbeli értelemben is – szemben Márs az 56-os Madonna-szobor kinyújtott kezéből pénzt vesz ki. A műalkotások tehát nem a múltat idézik, nem az emlékezést szolgálják, hanem folytonosan átrajzolják, dekonstruálják az ismerős városképet, és a főszereplők életmódjának ellentéteiként jelennek meg.

Fagy, hideg, halál

Szilasi regénye folytatja, de meg is újítja a hagyományt. A kiinduló fejtegetés szempontjait egy pillanatra felidézve láthatjuk, hogy a szegénységábrázolás prózahagyományának megfelelően használja annak sémáit, például a realitásra utaltságot, a tudósító pozíciót, de a narratíva megformálásával, a személyességgel sikerül egyedivé formálnia a tradicionális elbeszélői nézőpontot. Ami a toposzok működését illeti, *A harmadik híd* olyan motívumokat használ, amelyek a szegénységről szóló szövegeknek gyakori elemei, például a köd, a pusztulás, illetve a helyszínek önálló entitásként kezelése.

A pusztulás és pusztítás képei számos regényben, illetve versben részei a téralkotásnak. Móricz *Árvácskájában* például a tanya elégetése, Tar Sándor műveiben a lepusztult gyárak, utcák, házak, telepek a reménytelenséget, vagy József Attila verseiben a külváros a sivárságot mint formai elemet idézik fel. *A harmadik híd*-ben ehhez hasonlóan a Tisza – a romantikus folyó képzetével szemben – első regénybeli feltűnésekor „rendszerint sehová sem vezető, elpusztíthatatlan ősvilági szörny”,²¹ a regény további részében viszont – a mű végén játszódó búcsúest kivételével – pusztán hulladékot szállító folyam, a híd összeomlása után pedig a hullákat, dögöket elnyelő víztömeg. A regénybeli város más részeihez hasonló-

19 Uo., 114.

20 Uo., 105, kiemelés az eredetiben.

21 Uo., 70.

an tehát a folyó is a nyomasztó, sötét kép integráns része lesz.²² Ugyanígy a köd, a hideg és a fagy a történet közegének önálló létezőként való elfogadtatásában, és a narratív struktúrák létrehozásában is nagy szerepet kap. A regény cselekménye egyetlen januári napot ölel fel, Nosztávszky hajléktalanként töltött évének többi eseménye kiterjedésszerűen, asszociatíván kapcsolódik a szöveghez. A köd árvízként, természeti katasztrófaként jelenik meg: „Köd volt, jött a Tisza felől, végigcsorgott a Somogyi utcán, aztán szétfolyt a téren, körülfogta a házakat, és lassan befedte a magas épületeket, akár az árvíz.”²³ Ez a természeti kép a regényben sejtelmessé, bizonytalanná, víziószerűvé alakítja a városképet, a teret. A köd-höz hasonlóan a fagy is hozzájárul a tér képi, tárgyi megalkotásához: „A Dóm alacsony, kovácsoltvas kerítésének rácsába az előző éjjel belefagyott egy galamb. Keményen küzdhetett, a feje lelógott, lába az égnek állt.”²⁴ A bolyongás során a Klinikák környékén is a halál képeivel szembesülünk, gyógyításra utaló jelek helyett szemétbe dobott, fagyott állati tetemek tűnnek fel: „A hulladék tetején kövér döglött macska hevert, lezárt, áttetsző nájlonzacszkóban. [...] És persze volt patkánydög is, ötven méterrel feljebb hevert, az utolsó klinikai bejáró mellett, a fal tövében.”²⁵ A halál és a döglött állatok tetemének motívuma, valamint az állat észrevétlen pusztulása mind párhuzamba állíthatóak a regény szereplőinek elmúlásával, például a Fondü papa nevű szereplő is a Klinikán hal meg. Az állatok és a hajléktalanok halálának még szemléletesebb közös vonása, hogy eltűnésük, illetve esetleges meggyilkolásuk (Anna, erdőlakók) a társadalom számára észrevétlen marad. Ezáltal egybemosódik az állati és emberi szféra, a hajléktalanság, a szegénység animális létmódját az ehhez hasonló tüköralakzatok emelik ki. Az állat-ember motívumpárján túl, a tárgy-ember azonosítása a térkonstrukció eleme: „Nagyon hideg volt akkor a téren. Fújt a szél, és az utcai szemetesből kifordult erős, fekete műanyag zsák úgy bólogatott meg nyüszített abban a szélben mint a Klinikák előtti járdákon kéregető hivatásos koldusasszonyok.”²⁶ Az idézet párja: „Fújt a szél, és a Klinikák előtti járdán kéregető hivatásos koldusasszony éppen úgy nyüszített és bólogatott mint a Dóm téri szemetesből kifor-

22 Lásd a további szöveghelyeket: „A Tisza kétsaroknyira folyt tőlünk. Vitte a napi rendes adagját, fadarabokat, folyékony vegyszereket, alkalmi szemetet, háztartási hulladékot, hullákat, dögöket, mindenféle testmaradványokat, de büszke fényes hajókat is, gondolom, hogy aztán az egész rakomány lehúzzon délre, a másik folyóba, és aztán a tengerre végül. Nem láttunk el odáig.” (Uo., 85.) Vagy: „gyorsan láthatatlanul surran tovább mocskos ágyában most is domború, tarajos hátával a folyó. (Uo., 70.)

23 Uo., 81.

24 Uo., 85.

25 Uo., 95–96.

26 Uo.

dult fekete műanyag zsák.²⁷ A koldus és a szemeteszsák motívumának egymásba játsása olyan tükörszerkezetet hoz létre, amelyben mindkét alak ki van szolgáltatva a fagynak és a szélnek, a hideg mint a szegénység egyik toposza ismerős tapasztalatként hat az olvasóra, így a tér szintjén megragadható jelentéseket érzéki benyomások is formálják.

Az itt említett toposzkészlet *A harmadik híd*ban integráns része a regényben szereplő városnak, amelyben a menetelések körkörössége, repetíciója szintén a kiúttalanságot, a zártságot jelképezi. Érdekes a jelenséget Bahtyin kronotopozsfogalma felől vizsgálni mint „tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését”.²⁸ Bahtyin hangsúlyozza, hogy a kronotopoz

egyszerre formai és tartalmi kategória. Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotopozsban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szüzsévé, történetté nyúlik ki.²⁹

Az idő és tér összekapcsolása a regényben végig hangsúlyos, de a hajléktalanok világának, illetve leginkább az ő mindennapjaikat jelentő, ismétlődő mozgásnak a leírásában kap meghatározó szerepet. Ez az összekapcsolódás a térképen nyomon követhető gyaloglásban, a meghatározott helyekhez és a meghatározott időhöz kötöttségében vagy a körút zárt rendszerként³⁰ meghatározott értelmezésében érhető tetten. Ezt az összefüggést a regény egyes fejezeteinek címe – a Noszta által elbeszélte részekben a *Délelőtt*, *Délután*, *A harmadik híd* – és a történet egy napba sűrítése támasztja alá. Másrészt ez a mozzanat a hajléktalanok napirendjének leírásában, a ciklikusságban érhető tetten: „Ferenccs reggeli, Dugó téri koncert, séta, máltai ebéd, máltai melegedő, séta, ferences vacsora, valami fix szállás, télen lehetőleg valamelyik átmenetiben, nyáron meg függetlenül, fedetten, de mindenképpen a szabadban.”³¹ A város a mindennapi séta bemutatásában rajzolódik ki, ugyanakkor a mintázat, a szokott út, a várostérképre rajzolt ismétlődő útvonal kifejezi a hajléktalanlét repetitív jellegét, az idő és tér egymásba fonódását, körkörösségét is. A szövegben kirajzolódó tér a zártság, kiúttalanság metaforájá-

27 Uo., 95.

28 Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 257–302 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 257.

29 Uo., 257–258.

30 NAGY Csilla, „A körút mint rendszer”, *Műút* 59, 4. sz. (2014): 58–61, 58–59.

31 SZILASI, *A harmadik...*, 75.

vá lesz, amely rámutat a hajléktalanság valóságosságára: a terek egyszerre válnak referenciális helyé és poétikai formává a szövegekben.

* * *

A harmadik híd sok mindent elárul – önmagán túl – a mai szociografikus próza jellemzőiről is. A hagyományozódó motívumok, toposzok és szerepük rámutatnak arra a jelenségre, amit röviden a szegénység mint téma és forma problémájának nevezhetnénk. A regényben nyomon követhetjük az ezredforduló után ismét népszerűvé vált tárgy, a nincstelenség nyelvi reprezentációjának sajátosságait: a nyelvi paradoxont, a képviseleti irodalommal többször együtt járó realizmusigényt és a nézőpontok sajátosságát, amelyben a téralkotás egyszerre referenciális utalásként és motivikusan is eleme a regényeknek.



Térformák és narratív lehetőségek¹

Milyennek mutatja a teret valamely elbeszélő mű? Hogyan lehet a teret felfogni, érteni, olvasni, értelmezni? Milyen narratív funkcióval rendelkezik a tér? Nagyjából ugyanez, más szavakkal: mit tesz a tér? Hogyan vesz részt a narrációban?

Néhány a lehetséges kérdések közül, melyeket témánk kapcsán fel lehet tenni. Bármennyire jó kérdéseknek gondolom is ezeket, egy rövid kitérő után nem pont ebbe az irányba fogok elindulni. Hogy a kérdésekre válaszolni lehessen, minden bizonnyal egyedi műveket kellene szemügyre venni. Ez egyébként teljesen rendben is lenne, de ha lehet, akkor most megtakarítanám ennek a munkának legalább egy részét. Az egyedi műveknél valamivel általánosabb kérdések foglalkoztatnak.

A rövid kitérő Terry Pratchett mintegy 20-30 regényét érinti. Egyik jobb, mint a másik. Pratchett az angol komikus regény sok évszázados hagyományát folytatja. A regényein lehet nevetni, vihogni, röhögni, szomorkodni, elgondolkozni.

A tér Pratchettnél univerzum-méretekben más, mint amilyenek mi gondoljuk. Először is, az események nem gömb, hanem korong alakú világon játszódnak. A helyszín tehát a régi jó ismerősünk, laposföld. Régen, még a tudomány előtti időkben úgy gondolták, hogy a világ gömb alakú, de az empirikus kutatás minden kétséget kizáró módon megállapította, hogy nem így van. Az űrutazás kiderítette, hogy a korongot négy elefánt tartja, akik egy gigantikus teknősbékán állnak. A napfélkeltét ezen a világon szó szerint lehet érteni: a földkorong körül a miénkhez képest parányi nap kering. Az egyik elefántnak minden nap fel kell emelnie a lábát, hogy a nap el tudjon haladni alatta. A regények kiinduló szabályszerűségei között a legfontosabb: a korongvilág telítve van mágiával, és számtalan olyan lény, melyet mi mesékből, mitológiákból ismerünk, természetes lakosa ennek a világnak. Boszorkányok, varázslók, emberfarkasok, vám-

1 A szöveg a konferencián elhangzott előadás módosítás nélküli írott változata.

pírok, gólemek, zombik, bansheek, pixik, démonok és még sokan mások. Az istenek – szintén kézzelfogható lények – egy távoli hegység lakói. Ritkán avatkoznak az emberek és más lények ügyeibe. Ha úgy adódik, azért beverik az ateisták ablakait. Az épületek belső tere időnként a sokszorososa annak, amekkorát külső méreteik megengednének. S hogy milyen fura ez a tér: a mi világunk is ott van. A varázslók egyetemén egy befőttes üvegben tartják, és a varázslók kísérleteket végeznek rajta. Felesleges folytatni, ennyiből is nyilvánvaló, hogy ebben a térben az elbeszelt események másként alakulhatnak, mint várhatnánk. Ebből arra lehet következtetni, hogy a különböző elbeszélő művekben a tér egyrészt nem rendelkezik állandó tulajdonságokkal, másrészt nem passzív valami, bármennyire nehéz is előhozni a cselekvőképességét más művekből.

Ezzel végére értem a kitérőnek. Az előadásomat eredetileg az elbeszélő művek színhelyül szolgáló különböző térformák és a narratív lehetőségek viszonyáról kezdtem el írni. Ebből valamennyi megmaradt, de közben előjöttek más érdekes dolgok is, melyeket nem akartam említetlenül hagyni. Több hónapos kihagyással háromszor kezdtem bele az előadás megírásába. Ez meglátszik: néhányszor irányt fogok váltani.

Lehet másképpen is, de először az elbeszelt történések színhelyének fogom tekinteni a teret.

Kezdjük a térformák felől. Miféle jellegzetes, jól felismerhető színhelyek jöhetnek egyáltalán szóba? Ha talán nincs is annyi belőlük, mint ahány elbeszélő mű van, azért rengeteg félével lehet számolni. Íme, néhány jellegzetes: fogadó (és változatai: vendéglő, kocsmá, kávéház, cukrászda); börtön (és változatai: fegyenctelep, gettó, haláltábor, gulag). A továbbiakban nem sorolom fel a variánsokat: iskola, kórház, hajó, sziget; bíróság, városház, parlament; kaszárnya, rendőrség, bank; szerkesztőség, színház, könyvtár; piac, utca, lóverseny, korzó; trafik, fürdő, fürdőhely; templom, kolostor, zárda; postakocsi, karaván, vonat, pályaudvar; kastély, vár, híd, erdő; bálterem, romok, temető.

A lista nem rövid, de messze nem átfogó. Lehet további jellegzetes színhelyeket gyűjteni, lehet hozzájuk irodalmi példákat keresni. Azon is lehet gondolkozni, milyen közös tulajdonságaik vannak, ha vannak, az egyes színhelytípusokon játszódó elbeszélő műveknek. Talán van ebben valami, de őszintén szólva nem tudom, mennyire termékeny a vizsgálódásnak ez a vonala. Esetleg valamiféle helyszínekatalógus jöhet ki belőle. Ha létezne ilyen katalógus, bizonyára használnám időnként, talán csodálnám a munkát, melyet az elkészítésébe kellett fektetni, de nem hiszem, hogy sokra tartanám. A megvizsgálható hipotézisek a cselekmény és helyszín kapcsolatáról nem ilyen gyűjtögetésből fognak összeállni.

Vissza tehát az alapvető kérdéshez: hogyan lehet helyszínek és elbeszélői lehetőségek közötti összefüggésnek, majd nem azt mondanám, bármiféle összefüggésnek a nyomára jutni?

A mostani újrakezdéskor haladjunk az ellenkező irányból: nem a helyszínek, hanem az elbeszélő események felől. Előfordulhat-e olyasmi, hogy *nincs* kapcsolat egy-egy helyszín jellege és a cselekmény egésze között? Nézzük meg azt az esetet, amikor maga a cselekmény felépítése zárja ki a hosszas időzést egy-egy helyszínen. A hajsza és az üldözés cselekménytípusa mintha megfelelné ennek a követelménynek. Az üldözéses történet a természetéből következően ír elő folytonos helyváltoztatást, és az is előfordulhat, hogy egyáltalán nincsenek visszatérő színhelyek.

Ebben az összefüggésben bátran el lehet felejteni a lehetséges színhelyek előző listáját. Nem azért, mert nem fordulhatnak elő üldözéses történetben, hanem azért, mert közülük bármelyik megteszi színhelynek. Az egyes művekben természetesen van valamennyi – de nem szükségképpen számottevő – helyi jelentősége és szerepe annak, milyen és mennyire részletesen mutatott, mennyire egyedített térben játszódnak az egyes epizódok, de az ilyesmi nem hat vissza magára a cselekménytípusra, vagyis az üldözésre.

Triviálisnak teljesen triviális, de leszögezhetjük, hogy a tér szempontjából az üldözés és a menekülés mindössze egymás inverzei. A cselekmény szintjén sem nagyon más az üldözés, mint a menekülés. Talán csak az üldözésről olvasunk, talán csak a menekülésről, de nincs különösebb akadálya a párhuzamos megjelenítésnek, az ide-oda váltásnak sem. Létezik kölcsönös üldözés és menekülés, amikor az üldözők is üldözöttek és viszont.

Frederic Forsyth számos alkalommal alkalmazza a kölcsönös üldözés cselekménytípusát. Az 1963-ban, Nyugat-Németországban játszódó *Odessa File*-ben például egy újságíró nyomoz egy hajdani náci után, közben a náci is üldözőbe veszi az újságírót.

John le Carré is kedveli ezt a cselekménytípust. A *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*-ben is kölcsönös üldözés van, a *Smiley's People*-ben is.

Módosítom a fenti állításomat. Noha bármelyik fentebb említett helyszín előfordulhat, az efféle történetekben mégis szokott lenni kitüntetett térforma. A nyomozás egyik szakasza gyakran a múlt megőrzését, a múlt titkainak elrejtését szolgáló sajátos terekben: levéltárakban, könyvtárakban, archívumokban zajlik. Ahogyan a *Menni vagy meghalni* című műben Connor főfelügyelő mondja: „Én már csak irattárakban és nyilvántartókban keresem a tetteseimet.”

Archívum, könyvtár, levéltár... Hol vagyunk? Milyen térben? Hová vezetett a vizsgálódás? Nem kerültünk veszélyesen közel a saját diszciplínánkhoz? Vajon

ez a cselekménytípus nem azt jeleníti meg, kicsit más tárgyi környezetben, mint amit mi is csinálunk?

Dehogynem. A tökéletes bűntényt senki nem ismeri nálunk jobban. Azt a tökéletes bűntényt, melynek elkövetőjét évszázadok, talán évezredek óta sem sikerült azonosítani. Kinek a lelkén szárad a *Gesta Hungarorum*? Mehetünk meszebb is. Hány ember volt Homérosz?

De nem csak az ismeretlen szerzőségű művek igényelnek komoly detektív munkát. Gondoljunk csak például az álnevekre és az aláíratlan cikkekre. Krúdy, Kosztolányi, Ignótus, Lukács György és sok más kortársuk álnevei jókora fejtörést okoznak. És hogy is vagyunk a *Pardon* rovattal? Mindenesetre nagyot téved, aki azt hiszi, Gulyás Pál szótára minden írói álnév feloldását magában foglalja.

És ez még messze nem minden. Ott vannak azok az életrajzok is, melyekben az elbeszélő nyomozóként vagy titkos ügynökként üldözi a hősét az egyik helyszínről a másikra. Igaz-e, s ha igen, milyen értelemben, hogy az életrajz hősének szempontjából a saját élete nem más, mint folyamatos menekülés az üldözőitől, akik mindenbe beleütik az orrukat? Származik-e valami haszon, ha a nyomozás miatt az életrajzot általában is üldözéssel történet egyik válfajának fogjuk fel? Arra mindenesetre talán jó lehet ez az elgondolás, hogy megszabaduljunk némi naivitástól. A szirének azt ígéri Odüsszeuszoknak, eléneklik neki, mit tud róla az utókor. Bizonyára Joyce-ra is kitérnek. A befejezett múltként elmesélt ismeretlen jövő adja a szirének énekének ellenállhatatlan vonzerejét. Valaki, nem nevezem meg Herosztratoszt, felgyújtja Artemis ephesosi templomát, hogy a neve fennmaradjon. E két példából az derül ki, hogy a hírnév, melyet az irodalom összefüggésében utókornak, utóéletnek, befogadásnak is szokás nevezni, az európai irodalom kezdeteitől beleégett a hősök gondolataiba. Az emberek nem egyszerűen cselekednek, élnek az életüket, hanem közben az önéletrajzukat is diktálják – talán csak önmaguknak. Az eszmélkedésükbe kiirthatatlanul beépült hírnévtudat más szavakkal fogalmazva az életrajzíró szempontjából azt jelenti, hogy mindig is számolni kell a hősök rejtőzködésével, mellébeszélésével, titkolózásával, félrevezető sugalmazásaival, elterelő hadműveleteivel, ködösítésével, hazugságaival, melyeket egészen pontosan azért követnek el, hogy a tolakodó üldözőiket hamis nyomra tereljék. Nagyon is tudatában vannak a rájuk szegeződő tekintetnek. Vagyis nincs semmi garancia arra, hogy az életrajzíró egyszerű tényeket talál – szemben a ravaszul kifundált, sokértelmű bonyodalmakkal. Az életrajzi vizsgálódás nem feltétlenül az öntudatlan hős életének egyértelmű eseményeit tárja fel. Mivel minden egyes feltárt tény többértelmű lehet, mindig fel kell tenni a kérdést: még ha egy-egy adat kétségkívül igaz is, mit hazudik általa az üldözött, hogyan akarja kisiklatni a nyomozást.

Ha esetleg a hős túljár is az életrajzíró eszén, még mindig nem egészen világos, hogy az életrajzokban miképpen válhatik üldözővé az üldözött hős. Lehet, hogy ez az olyan művekben következhetik be, melyekben az üldöző és az üldözött ugyanaz a személy, vagyis önéletrajzok adhatnak lehetőséget a hajsza és rejtőzés kölcsönösségének megjelenítésére. Az így megnyíló gondolatmenetet, mivel kiszámíthatónak látszik, nem követem végig, hanem inkább megemlítek egy idetartozó súlyos remekművet, Vas István *Nehéz szerelem* című önéletrajzi visszatekintését. Van benne visszatekintő nyomozás, rejtőzködés, és közben a helyszínek is fontos szerepet kapnak.

Az üldözéses történetek a keresés általánosabb osztályába tartoznak, s mint ilyenek rokonságban állnak többek között a Grál-történetekkel, Indiana Jonesszal, zarándokutakkal, kincskereséssel, a földrajzi felfedezésekről adott beszámolókkal és a tudományos felfedezések elbeszéléseivel. Kettős spirál. Heinrich Schliemann megtalálja Tróját, Sir Arthur Evans Knószoszt, és mindenki megtalálja Atlantiszt. Talán nem teljesen véletlen, hogy boldogult gyermekkorunk olvasmányai közül is oly sok minden juthat eszünkbe. Nekem rögtön Jack London *The Road* című műve. Marco Polo. Paul Theroux. Vámbéry Ármin, Germanus Gyula és más orientalisták.

Talán még ennél is messzebbre lehet menni. Elképzelhetőnek látom, hogy bizonyos esetekben az utazást is érdemes üldözésként értelmezni, és a következőhöz hasonló kérdéseket lehet feltenni: mit keres, mit üldöz az utazó? Mi elől menekül?

Hasonlóképpen üldözéses történetnek lehet felfogni a megvilágosodás keresését. A megtalálásához talán egyetlen lépést sem kell tenni a valóságos térben. Karosszékben ülve is bekövetkezhetik. Minden lényeges, ami történik, gondolati, lelki, szellemi, spirituális térben megy végbe. Megvilágosodás hiányában ebbe a térbe most nem lehet belépni. 404. Page not found.

A helyszínek felől nézve reménytelennek látszott összefüggést találni cselekményformák és téralakzatok között, de végül is arra a következtetésre lehet jutni, hogy a kapcsolatot a cselekmény felől kell üldözni. Az elbeszélt események jellege határozza meg a térrel való bánásmód formáit.

Ezek után vissza lehet térni a lehetséges színhelyek felsorolásához. Fogadó, börtön, iskola, kórház, hajó, sziget és a többi. Érdekesnek látszik: nem szükségszerű, de semmi akadálya mindegyiket a külvilágtól elzárt térként megjeleníteni. Ez – változó mértékben – az összes helyszínre igaz. És parányit kell csak változtatni az értelmezésen, hogy minden helyszínre alkalmazható legyen. A fizikai határok ugyanis mindössze annak felelnek meg, annak a következményei, hogy a megfelelő módon körülírt társadalmi térben sajátos, a külvilágtól élesen eltérő, szigorúan végrehajtott szabályok uralkodnak. Utopia, Godfather, Iskola a határon,

börtön- és kórház történetek mind ebbe a kategóriába eshetnek. Talán kimondatlan marad, talán csak sugalmazásként van jelen: az elzárt tér összefüggésrendszerre láthatatlan, de áthághatatlan rácshálóként ereszkedik le a külvilág egészére. Ez nem azonos az allegorizálással, ami szintén minden színhellyel megtörténhetik.

Mint említettem, az előadásomat az elbeszélő művek színhelyeül szolgáló térformák és a narratív lehetőségek viszonyáról kezdtem el írni, de közbejött ez-az. Közben azonban végig ott motoszkált bennem a gondolat, hogy a tér kapcsán van ezeknél az egyébként érdekes dolgoknál általánosabb szintje is a vizsgálódásnak. Az előadás vége felé közeledve erről is érdemes egy-két mondatot elmondani.

Mely összetevőkre lehet gondolni? A narratív szövegeknek van – egy vagy több – grammatikájuk. Ebbe természetesen nem értem bele a szövegkohéziót és az olyan szövegszervező elemeket, mint a nézőpont. Ezeket a tényezők külön osztályaként érdemes felvenni. Mi van még? Trópusok és figurák. Látható, érzékelhető dolgok, testek (tárgyak, emberek, szél). Idő. Érzelmek, gondolatok, eszmék (szabadság, egyenlőség, testvériség). Értékek. Mit hagytam ki?

A kérdés a következő: ha az elbeszélő szövegek összetevőit nézzük, akkor hozzájuk képest mit lehet elmondani a tér státuszáról? Mely összetevőkkel rokonítható, hasonlít-e valamelyikre, melyikkel milyen viszonyban áll? Alá lehet-e rendelni valamelyiknek?

E nehéz kérdésekkel, melyeket a strukturalisták és Ingarden óta nem nagyon feszegetnek, le is zárom előadásomat.

A vergiliusi Alvilág feltérképezése

Az *Aeneis* első fele Aeneas útját meséli el Trójából Közép-Itáliába, következőképpen meglehetősen sok információt tartalmaz a térre vonatkozóan. Tankönyvek előszeretettel illusztrálják a szöveget, illetve részleteit térképekkel: részben a Földközi-tenger térségének térképével, amelyen nyilakkal jelölik a hős útját, részben a VI. könyvben felkeresett Alvilág térképével. A kettőhöz eltérő stratégiát kell alkalmazni. Az előbbihez felhasználhatók a Mediterráneum létező térképei, vagyis a földrajzi tér hagyományos, kétdimenziós ábrázolásai, amelyeken a szövegben említett helynevek alapján lehet elhelyezni a hős mozgását jelző nyilakat. Az Alvilághoz viszont magát a térképet is meg kell alkotni. A költői szöveg több alvilági helynevet is említ, amelyek különféle mitikus narratívákból ismerősek; folyókat, mint a Styx, az Acheron vagy a Lethe, és területeket, mint az Erebus vagy az Elysium. De más történetek nagyon kevés információt tartalmaznak az Alvilág részeinek térbeli viszonyait illetően. Közismert, hogy az Erebus a legmélyebb rész, de ebből az adatból nem lehet például arra következtetni, hogy milyen messze és milyen irányba van az Erebus a Styxtől. Ahhoz, hogy Aeneas alvilági útját térképen vizualizáljuk, ilyesféle adatokra volna szükség. Csakhogy az elbeszélés egyáltalán nem tartalmazza az alvilág általános leírását, hanem azt meséli el, hogyan halad és miket tapasztal Aeneas. Az útvonal leírása nemcsak az antik epikára jellemző sajátosság, hanem az emberi térérzékelés is a tájékozódási pontok, az útvonalak, alapján képes, szükség esetén, és ha elegendő tapasztalat halmozódik fel, a helyeket absztrakt módon is felfogni.¹ És az antik földrajz és térképészet is útvonalakban, elsősorban két hely közötti távolság meghatározásában, nem pe-

1 HART R. A. and MOORE G. T., „The development of spatial cognition: A review”, in *Image and Environment: Cognitive mapping and spatial behavior*, eds. DOWNS R. M. és BOULDING K. E., 246–288 (Chicago: Chicago University Press, 1973).

dig nagyobb tájegységek komplex viszonyainak „madártávlatú” megragadásában gondolkodott.² Az *Aeneis* úgy írja le az Alvilágot, hogy elmesél egy utazást az Alvilágon át,³ és ez pontosan az a módszer, ahogyan egy helyet az ókorban le lehetett írni, viszont ez a leírás csak nagyon korlátozott mértékben segíti azt, aki egy modern értelemben vett térképként akarja látni az ábrázolt teret.

Aeneas mitikus útja Trójától Cumaeig egy olyan geográfiai térben történik, amelyről az olvasónak vannak, lehetnek személyes tapasztalatai, fellapozhat térképatlaszokat, útikönyveket, megkérdezheti az egyes helyekről ismerőseit, akik jártak ott. Az Alvilág nem ilyen: nincs szövegen kívüli valóság vagy tapasztalat, amellyel az olvasó szembesíthetné saját rekonstrukcióját a költői látomásról. Pontosabb, ha a szöveget a szó tulajdonképpeni, szűk értelmében vesszük, akkor az Alvilág ókori, nem verbális, hanem vizuális reprezentációival összevethetjük az olvasottakat, de ez az összevetés sem verifikálható információk alapján segít megérteni az ábrázolt tér működését, hanem az antik hiedelemvilág más forrásaival szembesíti az elképzelt teret.⁴ Alvilági helyek ábrázolásai számos antik síron, szarkofágon, sírmellékletként előkerült és nyilván eleve erre a célra készült vázán találhatóak, de ezek a vizualizációk nem térképszerűek. Vagy egy bizonyos helyet mutatnak meg egy adott pillanatban, vagy bővebben válogatnak alvilági mítoszokból, de a térbeli viszonyok jelzése nélkül. A müncheni Glyptothek Alvilág vázája (No. 3297), amelyet Emma Gee igen meggyőzően elemzett, kiváló példa az utóbbira:

A képmező szintekre szerveződik a középpontban Plutó és Perszephoné trónuson ülő alakjával egy oszlopos építmény (*aedicula*) alatt. A többi alakok, köztük az alvilági bírák, Orpheusz, Héraklész és a Kerberosz, a Fúriák, a bűnösök, Hermész pszükhopomposz, Thészeusz és Peirithoosz stb. három szinten vannak elrendezve. [...] Perspektíva nem ér-

- 2 Emma GEE, *Mapping the afterlife: from Homer to Dante* (Oxford: Oxford University Press, 2020), 39–65.
- 3 Erre a fajta térérzékelésre alkalmazta a *hodológiai* tér elnevezést JANNI Pietro, *La Mappa e il Periplo. Cartografia Antica e Spazio Odologico* (Roma: Bretschneider, 1984).
- 4 Ehhez a fajta megközelítéshez lásd Roberta CASAGRANDE-KIM, *The Journey to the Underworld: Topography, Landscape, and Divine Inhabitants of the Roman Hades*, PhD Dissertation (Columbia, 2012). Attól, hogy egy tér vagy bizonyos helyek nem léteznek, esetleg jelen földrajzi tudásunk szerint nem úgy léteznek, ahogyan az adott irodalmi műben, a verbálisan ábrázolt tér még térképre vihető lehet. Elvileg az antik elképzelések alapján az Alvilág tere is térképre vihető (lehetett). Ebből a szempontból revelatív lehet, ahogyan Robert Stockhammer megkülönbözteti az *internal* és a *referential mappability* fogalmait Robert STOCKHAMMER, „Exokeanizmus: The (Un)Mappability of Literature”, *Primerjalna književnost* 36, 2 (2013): 123–138, 126–127.

zékkelhető; az alakok nyilvánvalóan egy *narratív* tájból valók. Schmidt^[5] szerint ez a táj nem pusztán egy kimerevített kép. [...] A képek elrendezése a tájban szintén elmond egy történetet, amelynek időbeli kiterjedése van.⁶

Gee egy történetet említ, ami azt sugallja, hogy a sok jelenet közösen mesél el egyetlen történetet. Ez azonban legfeljebb maga az Alvilág története lehet, semmiképpen sem egy alvilági utazásé. A tér ábrázolása az ott történt emlékezetes események ábrázolását jelenti. Ezért látjuk az egyik jelenetben, amint Héraklész elhurcolja a Kerberoszt, egy másikon pedig Orpheuszt, amint kitharáján játszik, hogy visszaszerezze Eurüdikét. Ezek az események nem egyszerre történtek (egy kimerevített pillanatban), és egy alvilági utazás stációiként sem képzelhetők el. A táj abban az értelemben narratív, hogy (a térbeliség némely jelzésétől eltekintve, mint a talaj alul vagy az épület közepén), hogy a helyszínhez kapcsolódó történetekből épül fel.

Az epikus szöveg jelentős energiákat mozgósít a tér ábrázolásának érdekében, de az ábrázolás médiuma magasan stilizált költői nyelv, következőképpen a térbeli képzetek homályosak és ambivalensek maradnak. Az olvasó sosem lehet benne biztos, hogy az egyes leíró elemeket szó szerint vagy metaforikusan kell-e érteni. Amint Aeneas és a Sibylla belép az Alvilágba, azt olvassuk róluk, hogy „Dis üres házain és üres országain keresztül” mentek, hogy egy túlságosan is szó szerinti fordítással éljek. A többes szám azonban teljesen szokványos poeticizmus a latinban, ami nem feltétlenül jelenti azt, hogy több darabról van szó a megnevezett tárgyból. Disnek nyilvánvalóan csak egy országa van. De vajon a ház szó szerinti vagy metaforikus? A kifejezés könnyen jelentheti, hogy „Dis otthonán, az üres királyságon át” mentek. Hogyan képzeljük el ezt a helyet? Egy hatalmas házként, esetleg házcsoportként vagy egy hatalmas országként? A következő adag topográfiai információ a megszemélyesített gonosz erők katalógusa, akik a *uestibulum*ban laknak, Orcus torkának első részében. A torok metaforának hat: ez az utolsó pont, mielőtt Orcus, mint egy vadállat,⁷ elnyelné áldozatait – Orcus, az Alvilág istene, akinek neve itt metonimikusan jelenti az egész Alvilágot. A latinban azonban a *fauces* jelenthet bármely szűk helyet, például folyosót egy házban belül, és Macrobius, i. sz. 5. századi író szerint jelentheti azt a szűk átjárót, amelyen át az utcáról a *uestibulum*ba lehet jutni. Ha így van, Orcus torka is megnevezhet egy

5 M. SCHMIDT, „Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota”, in *Orfismo in Magna Grecia: Atti del quattordicesimo convegno di studi della Magna Grecia*, 105–137 (Naples: Arte Tipografica, 1975), 123.

6 GEE, *Mapping the afterlife: from Homer to Dante*, 48.

7 Lásd Nicholas HORSFALL *Virgil, „Aeneid” 6: A Commentary* (Berlin: De Gruyter, 2013), 237.

helyet szó szerinti értelemben.⁸ De mi is pontosan a *uestibulum*? Ebben már az antik források sem értettek egyet. Egyes szerzők szerint „egy teljesen fedett tér vagy udvar, amely kiugrik a ház kapuja elé, és két oldalról a ház szárnyai fogják közre”,⁹ míg mások azt mondják, már a házon belül van, a bejárati ajtó és az *atrium* között. Vajon Dis háza egy metafora volt, ami folytatódik a *uestibulummal*, sőt esetleg a *faucessel* is? Vagy egy épületet kell elképzelnünk a vergiliusi szöveg alapján? Egy római típusú házat, amelynek *uestibuluma* egy magyarázó metafora szerint Orcus torka? A látott démonok katalógusa után a szöveg egy középen álló szilfát említ. Üres álmok rejtőznek minden levele alatt. Servius, az *Aeneis* ókori kommentátora úgy gondolta, a szilfa a *uestibulum* közepén áll, míg egy másik ókori kommentátor, Donatus úgy vélte, Vergilius nyilván áttért a ház valamely belső részének leírására, vélhetőleg az *impluuiuméra*, amelynek nincs teteje. A két értelmezés teljesen különböző dimenziójú költői látomást implikál. Ha az olvasó a leírt helyet egy épületnek veszi, egy római lakóháznak a szokásos helyiségekkel, akkor egy ismerős teret lát, igaz, néhány szokatlan vonással. Ha egy hatalmas tájat képzel el, amelyet azért neveznek metaforikusan *uestibulumnak*, mert ezen át lehet bejutni az Alvilágba, akkor a tér teljesen idegen lesz az emberi tapasztalat számára. Az „előtt”, „szemben”, „középen” szavak erős térbeliséget sugallanak ugyan, de a tér jellege mégis bizonytalan marad.

A középen álló szilfa két démonkatalógust választ el egymástól, a megszemélyesített absztrakciókét (amilyen a Betegség vagy a Félelem) és a mitológiai szörnyetegekét, amilyen a Hárpiák vagy Scylla). Mind a két katalógus említ egy ajtót. Pontosabban az absztrakt szörnyetegek katalógusában a Háború egy küszöbön helyezkedik el (279), míg a mitikus szörnyek közül a kentaurok az ajtóban állomásoznak (szó szerint ajtószárnyakat említ a szöveg, de ez közhasznú szinechdoché az ajtóra). Donatus nyilvánvalóan úgy olvasta a katalógust, mint egy elbeszélést arról, hogyan veszi Aeneas szemügyre az egyes lényeket egymás után, és ezért kellett feltételeznie, hogy Aeneas előrehalad egy ház belseje felé. Ebben az esetben két ajtónak is kell lennie. Ez a narratív értelmezés azonban nem szükségszerű, Vergilius ugyanis „gondosan került a térbeli előrehaladásra vonatkozó bármilyen jelzést a 273 és 294 sor között.”¹⁰ Aeneas belép egy térbe, ahol rengeteg szörny hemzseg körülötte, de a szörnyek említési sorrendje nem feltétlenül azonos megjelenési vagy észlelési sorrendjükkel. Másként fogalmazva, a kettős kata-

8 Vö. Eduard NORDEN, *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI* (Leipzig: Teubner, 1903), 212.

9 R. G. AUSTIN, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus. With a commentary* (Oxford: Oxford University Press, 1986), 118.

10 HORSFALL, *Virgil, „Aeneid” 6: A Commentary*, 237.

lógus lehet ugyan egy Aeneas felől fokalizált elbeszélésrészlet, de lehet egy olyan leírás is, amely kizárólag belső poétikai szempontok szerint szerveződik. A narrációban a lények két külön kategóriába vannak osztva, de ebből nem következik, hogy a *fabula* szintjén is elkülönülnek egymástól topográfiailag, és az egyes kategóriákon belül az említett elemek sorrendje akár esetleges is lehet. A megszemélyesített absztrakciók és a mitikus szörnyek elhelyezkedhetnek ugyanabban a térben is (a szilfával a közepén). De akkor van-e ajtó egyáltalán? A pokol kapuja olyan erőteljes kép, amiről talán egy olvasó se mondana le szívesen. De ha csak egy ajtó van, akkor az eléggé túlzásúfolt lehet a háborúval és a kentaurokkal a küszöbön, és a kíváncsi olvasó szívesen venne legalább némi utalást arra, hogy Aeneas hogy jut át rajta. Ki kell-e például nyitnia? Talán egyszerűbb azt feltételezni, hogy a küszöb és az ajtószárnyak éppúgy metaforák, mint a *uestibulum* és a torok: ez az egész terület az Alvilág kapuja.

Nehézségeink adódtak már az első hellyel is, amelyen Aeneas az Alvilágba vezető útján áthaladt, és a folytatás sem lesz egyszerűbb: „innen indul az út, amely a tartarusi Acheron hullámaihoz vezet” (VI.295).¹¹ A második állomás már az Acheron partján lesz. Az első állomás, a bejárat, a *uestibulum* térképszerű elképzelésével azért volt problémánk, mert nem lehetett eldönteni, hogy egy nyílt tájról vagy egy házról van szó, esetleg valamiféle építményről, aminek legalábbis vannak falai és egy kapuja. Ezután viszont Vergilius semmilyen információt nem közöl az első és a második állomás térbeli viszonyáról. Van egy út, ami innen oda vezet, de nem tudjuk, milyen hosszú, milyen irányba megy, egyenes-e vagy kanyargós, egyenletes-e vagy lejtős. Ilyen adatok nélkül képtelenség térképen ábrázolni az útvonalat. Mindössze különböző térbeli pontok sorozatát kapjuk, amelyek egyes események helyszínéül szolgálnak. Az időt csak azért könnyebb elvileg elképzelni, mert az olvasók általában adottnak veszik, hogy az események egy lineáris és homogén időben történnek.¹² Ha azt nem is tudjuk, mennyi időt töltött Aeneas a bejáratnál, és mennyi időbe tellett eljutnia onnan az Acheronhoz, azt biztosra vesszük, hogy az idő közben egyenletesen haladt ugyanabba az irányba. A tér ennél sokkal bonyolultabb, de legalább bizonyos kitüntetett pontokat ismerünk. Tudunk egy helyről, amelynek egy szilfa áll a közepén, és egy folyóról, valamint a kettőt összekötő útról. Egy jelentős tanulmányban R. A. Hart és G. T. Moore amellett érvelt, hogy az emberek úgy ismernek meg egy adott teret, hogy először

11 Hinc uia Tartarei quae fert Acherontis ad undas.

12 Valószínű, hogy a homogén és lineáris idő koncepcióját nem kéne mindig adottnak venni (vö. BEZECZKY Gábor, „Gyula Krúdy’s Early Short Stories”, *Hungarian Studies* 13, 2. sz. (1999): 179–198, 180–190.

tájékozódási pontokat (feltűnő tereptárgyakat), aztán útvonalakat jegyeznek meg, hogy végül átfogó tudásra tegyenek szert az egészről.¹³ Elméletüket sokan kritizálták, de a kritikák szinte kizárólag az adott tér átfogó ismeretének módját vagy átfogó jellegének lehetőségét kérdőjelezték meg, míg abban konszenzus mutatkozik, hogy bármiféle térbeli tájékozódásra a kiemelt tereptárgyak és az útvonalak megismerésével lehet szert tenni.¹⁴ Ebből a szempontból, úgy látszik, nincs különbség valós és képzeletbeli tájak között. Az *Aeneis* VI. éneke mintha a tájékozódási pontok megmutatására szorítkozna; útvonalakról alig árul el valamit, átfogó képet pedig még kevésbé vagyunk képesek kialakítani.

A szó szerinti és metaforikus jelentések kettőssége filozófiai dimenziót kap Kerényi Károly igen eredeti értelmezésében. *Ascensio Aeneae* című tanulmányában óriási vallástörténeti anyag felhasználásával érvel amellett, hogy Vergilius egy olyan hagyományhoz csatlakozik, amely szerint az Elysium, a boldogok túlvilági lakhelye a Holdon, a Hold túloldalán, vagy legalábbis valahol a Hold szféráján található. De hogyan kerül Aeneas és a Sibylla a Hold szférájára fönn az égen, ha egyszer lefelé indultak a föld alá? A sarkalatos (szöveg)hely, amelyen Kerényi értelmezése alapszik, az alvilági útelágazás és a Sibylla ott előadott topográfiai tájékoztatása. Aeneas megtudja, hogy jobbra tőle Dis, az Alvilág urának vaspalotája áll, amerre az útjuk is vezet az Elysium felé, balra viszont Rhadamanthys, az alvilági bíró palotája található, a mögött pedig a Tartarus.¹⁵ A Tartarus pedig kétszer olyan mélyen van, mint amilyen magasan az Olympus.¹⁶ Ez az arány meglepő újítás a hagyományhoz¹⁷ képest, amely szerint a Tartarus és az ég egyenlő távolságra (csak ellenkező irányban) van a földtől. Eduard Norden az eltérést csupán a hellenisztikus költői túlzások hiú gesztusával magyarázza: ha Homérosz azt mondta, egyenlő távolságra van a Tartarus, Vergiliusnál kétszer olyan messze, mert nála minden nagyobb. Kerényi azonban a váratlan adatot úgy értelmezi, mint annak jelzését, hogy ebben a pillanatban Aeneas és a Sibylla már nem a föld alatt van, hanem a Hold szféráján. A narrátori kijelentés a Tartarus mélységét nem a földhöz képest adja meg, hanem a szereplők pillanatnyi helyzetéhez képest, és mivel a világmindenség arányai hagyományosan ismertek, a kijelentés alapján kikövetkeztethető, hol is vannak az adott pillanatban. Kerényi egy térképet is rajzolt,

13 HART és MOORE, „The development of spatial cognition: A review”.

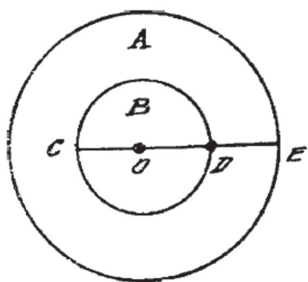
14 Hart és Moore kritikusaikhoz lásd CASAGRANDE-KIM, „*The Journey to the Underworld...*”, 51–52.

15 Hic locus est, partis ubi se uia findit in ambas: / dextera quae Ditis magni sub moenia tendit, / hac iter Elysium nobis; at laeva malorum / exercet poenas et ad impia Tartara mittit. VI. 540–43.

16 ...tum Tartarus ipse / bis patet in praecipua tantum tenditque sub umbras, / quantus ad aetherium caeli suspectus Olympus. VI. 577–79.

17 A hagyomány legrégebbi és legfontosabb megfogalmazása az *Ilias* VIII.16.

hogy érzékeltesse az arányokat és bebizonyítsa, hogy alvilágjárása során Aeneas messze a föld fölé emelkedett.¹⁸



A - aetherius Olympus.

B - lunaris circulus = caelum.

$$OD = DE$$

$$CD = 2DE .$$

A – éteri Olympus; B – lunaris szféra = ég; $OD=DE$; $CD=2DE$. (Az O, ami talán az origo rövidítése, a földet jelöli, a D kell, hogy legyen Aeneas és a Sibylla pillanatnyi tarózkodási helye a Hold szféráján, míg a C a Tartarus, ugyanazon a szférán, csak a föld túloldalán.¹⁹

De hogyan lehetséges, hogy egy hosszú út végén, amely végig úgy volt előadva, mintha a föld alatt történe, magasan a föld fölött, a Hold szféráján találják magukat? Az egyik fontos előfeltétele egy ilyen értelmezésnek, hogy tisztában legyünk vele, az orphikus mitológiai hagyomány ekkor már régen tekintetbe vette hogy a föld gömbölyű. Mint Kerényi írja:

A sphaerikus világgéppel járt ugyanis, amint láttuk, az a felfogás is, hogy a halottak országa a földgolyó másik felén, a holdsphaera felső határáig terjed. Az alvilágnak ez a fokozatos kiterjesztése a föld méhéből a sphaerák világa felé régebb és újabb speculatiók összeegyeztetésén alapult, de az ascensio motívumára nézve azt eredményezte, hogy az epikus *κατάβασις*-motívummal könnyen egyesíthető lett és mint a túlsó oldalról való „égbeszállás” folytatását alkothatta annak az útnak, amely a régi mystikus elbeszélés gyalogos „leszállás”-ával vette kezdetét.²⁰

18 KERÉNYI Károly, „Ascensio Aeneae”, *Egyetemes Philológiai Közöny* 47 (1923): 22–43, 27–28.

19 Az ábra és a Kerényi-cikk szövegének ellentmondásaihoz lásd VINCE Máté, „Ha az álom kapuja kitárul”, in *A rejtélyes Aeneis*, szerk. FERENCZI Attila, 89–116 (Budapest: L'Harmattan, 2005), 105–106.

20 KERÉNYI, „Ascensio Aeneae”, 40.

Mindazonáltal eltűnődik az ember, mikor vált át a *katabasis* (görögül ’lemenés’) *ascensioba* (latinul ’felmenés’). Még ha a narrátor nem is mondja, a szereplőknek érzékelnük kell az átmenetet. Kerényi megtalálja ezt a pillanatot, mégpedig akkor, amikor Aeneas és a Sibylla Charon ladikján átkel az Acheron folyón. Úgy véli, az a tény, hogy Charon hajója vitorlával is fel van szerelve, elégséges utalás erre az átmenetre, minthogy az általános ókori hagyomány szerint az Alvilágban sohasem fúj a szél.²¹ Az antik költészet gyakran írja le a vitorlázást a repülés metaforájával, és a misztikus nyelvezet gyakran használja a vitorlák képét annak az elragadtatásnak az érzékeltetésére, amikor a lélek elhagyja a testet és felrepül az istenek égi szférájába. Az extázis, a repülés és a vitorlázás motívumainak ebből a hálózatából Kerényi arra következtet, hogy Charon vitorlával megtett útja az Acheronon át azt a váltást jelöli, hogy a lefelé gyaloglás helyett megkezdődik Aeneas *ascensiója*, vagyis repülése fölfelé.

Kerényi még egy apró részlettel támasztja alá érvelését, ahol Vergilius eltér a Homérosszal induló hagyománytól. Charon ott várakozik a lelkekre, ahol az Acheron a Cocytusba ömlik, míg az *Odüsszeiában* a Kókütosz ömlik az Akherónba (*Od.* X. 513–14). Minthogy Vergiliusnál az Acheron iszappal mocsokos és homokot okád a Cocytusba, Kerényi a folyó föld-természetét is utalásként tudja értelmezni az Orphikus hagyományra, amely szerint az Akherón a földet, a Kókütosz a levegőt jelképezi. Ennek a topográfiai értelmezésnek a konklúziója így hangzik: „Charon a túlsó hemisphaerán, a föld és lég határán várja a lelkeket.”²²

Bámulatos műveltséganyagon alapszik ez a rendkívül érdekes elemzés, amelynek azonban érdemes a hermeneutikai alapelveit is szemügyre venni. Az Alvilág *uestibulumának* topográfiai értelmezésében az okozta a nehézségeket, hogy a költői nyelvhasználatban lehetetlen volt megkülönböztetni a szó szerinti és metaforikus jelentéseket, és talán a szöveg bizonyos belső ellentmondásai is zavart okoztak. Kerényi azonban akkor lát okot az értelmezői beavatkozásra, amikor Vergilius szövege *más szövegeknek* mond ellent. Az *Aeneis* VI. könyve sehol nem állítja, hogy az Alvilágban nem fúj a szél, ezért Charon vitorláiban nem kellene semmi furcsának lennie. A Tartarus mélyebb az *Aeneis*ben, mint az *Odüsszeiában* – és akkor mi van? Két alvilági folyónak ellenkező a viszonya egymáshoz Vergiliusnál és Homérosznál,²³ de az *aemulatio* antik költői gyakorlatának értelmében a

21 Uo., 41.

22 Uo., 42.

23 Két folyó találkozásánál a kisebbet nevezzük mellékfolyónak, de néha nem könnyű ránézésre megmondani, melyik folyó a nagyobb, vagyis hogy melyik ömlik a másikba. A vergiliusi és a homéroszi ábrázolás különbsége tehát a folyók méretét illeti. Ilyesféle összeméréseket általában mitikus tereptárgyak között ritkán találunk archaikus szövegekben Austin szerint.

költőktől kifejezetten elvárták, hogy „kijavítsák” egymást, néha nyilvánvalóan önkényes változtatásokat eszközölve. Kerényi szerint, amikor Vergilius ellentmond bizonyos szövegeknek, azért tér el az epikus hagyomány fő sodrától, hogy egy másik, alternatív hagyományhoz, az orphikus vagy hermetikus hagyományhoz csatlakozzon. Hiszen vannak olyan, kevésbé ismert szövegek, amelyeknek az *Aeneis* nem mond ellent. Csakhogy ez a megközelítés egy egészen másfajta tér-elképzelést követel, amelynek az alapján a vergiliusi ábrázolást még metaforikusnak nevezni is pontatlan lenne. Ha az utazás Charon ladikján spirituális utazást jelent fel az égbe, az elbeszélés legtöbb eleme egyszerűen nem jelent semmit. Ha Aeneasnak el kell hagynia a testét, hogy elérhesse a Hold szféráját, és a hajó maga egy egyáltalán nem anyagi természetű módszert jelent a spirituális elragadtatásra, akkor az a részlet, hogy a hajó felnyög a hős súlya alatt, és sok víz ömlik bele, mert mélyebbre merül a szokottnál, amikor csak testetlen lelkeket szállít, pusztán költői díszként lesz érthető, amit nem szabad komolyan venni. Az a topográfia, amit az olvasónak el kellene képzelnie, semmilyen részletében nem hasonlít arra, amit a szöveg szó szerint leír. A szöveg azt mondja, hogy vitorláhajóra száll, hogy átkeljen a vízen, miközben nincs se víz, se hajó, se vitorla. A szöveg egy olyan titkos topográfiára látszik utalni, amire az olvasók más szövegekből emlékezhetnek, miközben maga az elbeszélő diskurzus csak egy önmagában jelentés nélküli díszlet, amely csak a beavatottnak engedi meg, hogy a mögöttes elrejtett igazságot megpillantsák. Az epikus szöveg mindvégig hangsúlyozza, hogy Aeneasnak van teste, míg a holtak árnyainak, akikkel találkozik és beszél, nincs. Egy test mozgásához fizikai térre van szükség, és ezért kell az eposznak leírnia az Alvilág földrajzát. Valószínűleg már Vergilius i. e. 1. századi olvasói is vonakodtak volna szó szerint venni, hogy a hős a maga testi valójában alá tud szállni a holtak birodalmába. Kerényi szerint az Alvilág mint fizikai tér ábrázolása nem több, mint egy gesztus, amit Vergilius az epikus hagyomány felé tesz (kihasználva persze az ezzel járó nagyszerű lehetőségeket különböző motívumok költői kidolgozására), miközben titokban egy immateriális, tisztán spirituális térről beszél. Az is igaz azonban, hogy mivel a test nem tud egy spirituális térben mozogni, a misztikus diskurzusok előszeretettel használják az általános (materiális) emberi tapasztalat nyelvét, hogy állításokat tudjanak megfogalmazni a kimondhatatlan helyekről.

Kerényinek ez a szimbolikus értelmezése régi hagyományra megy vissza, amelyre már Servius is hivatkozott abban a magyarázatában, amelyet a VI. könyv zárlatához fűzött, a zavarba ejtő szöveghelyhez Aeneas visszatéréséről. Miután az egész könyv egy hosszú gyaloglást mesélt el a trójai táborból az elysiumi mezőig, a visszaút mindössze pár sort tesz ki.

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
 cornea, qua ueris facilis datur exitus umbris,
 altera candenti perfecta nitens elephanto,
 sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
 his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
 prosequitur dictis portaque emittit eburna. (VI. 893–8)²⁴

Úgy látszik, a hős egy rövidebb úton tud visszatérni az Alvilágból, mint amin odament. Minthogy Anchises, Aeneas apjának árnya oda tudja kísélni őket, a kapuknak az Elysiumban vagy közvetlen közelében kell lenniük.²⁵ Ezeket a kapukat át álmok, vagyis testetlen entitások közlekednek. Különös, hogy Aeneas is használni tudja ezt az útvonalat, de talán még különösebb, hogy az elefántcsont kapun át távozik, amely a *hamis* álmoknak van fenntartva. Az álmok mindkét kapun át ugyanoda jutnak. A Vergilius-értelmezők számtalan generációját hozta zavarba a kérdés, hogy miért épp azt a kaput választja. R. G. Austin, aki az egyik „vergiliusi rejtélynek” nevezte a helyet, megkísérelte azt megmagyarázni, miért lehetetlen, hogy a másik kapun menjenek ki: „Anchises, maga is *umbra* [árny], nem engedheti ki eleven látogatóit a szarukapun, mert ők nem *uerae umbrae* [igaz árnyak].”²⁶ Austin, úgy látszik, arról az apróságról megfeledkezett, hogy nem is *falsa insomnia* [hamis álmok].²⁷ Minthogy a jelen gondolatmenet a térbeli viszo-

24 Van két kapuja az Álomnak, amelyek közül az egyik állítólag szarukapu, amerre az igaz árnyaknak nyílik könnyű kijárat, a másik fehér elefántcsontból készült ragyogóra, de azon át hamis álmokképet küldenek az ég felé a Mánok. Ide kísérte e szavakkal Anchises a fiát és vele Sibyllát, és kieresztette őket az elefántcsont kapun.

25 Kivéve, ha valaki azt feltételezi, hogy Anchises az egész korábban elbeszélte úton végigkíséri őket visszafelé. Ez nem tűnik logikusnak, és semmilyen szövegszerű utalás nem támasztja alá, de megvan a maga éretelmezési hagyománya. Ernest Highbarger például úgy érvel, hogy Somnus isten, akihez a kapuk tartoznak (VI. 893), azonos kell legyen a *uestibulummal* lakó Soporral, ahogyan a szilfa levelein lakó *Somnia uana* (VI. 283–4) is ugyanaz, mint *falsa insomnia*, következésképpen a *uestibulum*, amelyen át bejutott az Alvilágba, azonos a kapuval, amelyen át távozik. Ernest Leslie HIGHBARGER *The Gates of Dreams: An Archaeological Examination of Vergil, Aeneid VI, 893–99* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1940), 71. (Érdemes megemlíteni, hogy a szövegben szereplő *somni* alakot általában a *somnium* [álmokkép], és nem a *somnus* [alvás] genitívusának tartják, ezért azonosítása Soporral egyáltalán nem magától értetődő, vö. Arne JÖNSSON and Bengt-Arne ROOS, „A Note to Aeneid 6.893–8”, *Eranos* 94 (1996): 21–28, 24.) Végkövetkeztetése azonban hasonló Serviuséhoz és Kerényiéhez: „amikor azt sugallja, hogy Aeneas ugyanazon a kapun jön ki, mint ahol bement, úgy ábrázolja Aeneas útját az Alvilágba és az Elysiumba, mint a *lélek sorsának allegóriáját*, amint az égből a földre majd újra az égbe utazik (uo. 82, kiemelés az eredetiben).

26 AUSTIN, P. *Vergili Maronis Aeneidos Liber Sextus. With a commentary*, 276.

27 William J. DOMINIK, „Reading Vergil’s Aeneid: The Gates of Sleep (VI 893–898)”, *Maia* 48 (1996): 129–138, 129. Austin azonban nem volt egyedül ezzel a nézettel az 1970-es években; további bibliográfiáért lásd DOMINIK, uo. 1. jegyzet.

nyok megértése az *Aeneis* Alvilágában, William Everett értelmezése (amely Eduard Nordent például meggyőzte) különösen tanulságosnak tűnik. Ő egy olyan antik elméletre hivatkozik, amely szerint az igaz álmok mindig éjfél után jönnek, és ebből arra következtet, hogy az elefántcsont kapu annyit jelent, hogy Aeneas még éjfél előtt elhagyja az Alvilágot.²⁸ Ily módon Everettnak sikerül egy explicit térbeli megkülönböztetést (melyik kapun át menni) időmegjelöléssé átalakítani. Mintha az idő annyival fontosabb lenne Everett és követői számára, hogy a térbeli megjelölés rejtélyének átfordítását időbeliséggé az egész probléma elégséges megoldásának tartják. Fel sem vetődik az a kérdés, mi a jelentősége annak, hogy Aeneas éjfél előtt vagy éjfél után ér vissza a táborba; maga az, hogy időmegjelölés, mintha már mindent megmagyarázna a talányos részlettel kapcsolatban.

Érdemes megemlíteni, hogy az álmok két kapujának ötletét Vergilius az Odüsszeiából vette át (XIX. 562–67), ahol Pénelopé ezzel magyarázta meg Odüsszeusznak, hogy vannak hamis és megbízhatatlan álmok (miközben azt a konkrét álmot, amelyet korábban elmesélt és értelmeztetett Odüsszeusszal, könnyen lehet, hogy maga találta ki, mert próbára akarta tenni és ingerelni a férjét²⁹). Pénelopé semmit nem mondott arról, hol állnak a kapuk. Vergilius az Alvilágba helyezte őket, de ott is meglepő, hogy hús-vér emberek át tudnak menni az egyiken és közvetlenül a felvilágba jutnak. Legalábbis ha hús-vér emberek, akkor ez meglepő. Kerényi ugyan nem használja fel ezt a lehetséges érvet, de a rövidebb út visszafelé jelezhetné, hogy ők csak eksztatikus állapotú lelkek a testüktől távol. És ez hasonlítana arra, amit Servius írt kommentárjában az elefántcsont kapuról: „meg akarta értetni olvasóival, hogy minden, amit korábban mondott, hazugság.”³⁰ Öszintén szólva, én nem találok Servius megjegyzését annyira abszurdnak, mint a legtöbb modern értelmező, még ha azt nem is látom át, hogy ez a spirituális allegóriát támogatná. Egy nyilvánvalóan inkonzisztens motívum elhelyezése egy hosszú és komplex elbeszélés végén kifinomult hellénisztikus viccnek tűnik, amely aláássa az epikus hagyomány hitelét, és egyben megkérdőjelezi, hogy a költői szövegből az alvilági tér szerkezetét rekonstruálni lehetne. Jan Öberg megfogalmazása szerint mintha Vergilius azt mondaná: „elmeséltem

28 William EVERETT, „Upon Virgil, Aeneid VI., Vss. 893–898”, *Classical Review* 14, 3 (1900): 153–154.

29 KARSAI György, *Homérosz Odüsszeia* (Budapest: Akkord, 1998), 63–64. Egy kitalált álommal kapcsolatban eleve rossz kérdés volna, hogy igaz vagy hamis. De ráadásul Pénelopéé az egyetlen allegorikus álom a homéroszi eposzokban, és így az igaz/hamis dichotómia alapján történő kategorizálása eleve problematikus, hiszen ami hamisnak bizonyulhat a valóságban, az nem maga az álom, hanem az értelmezése.

30 Uult [...] intellegi falsa esse omnia quae dixit.

ugyan egy különös történetet Aeneas és a Sibylla látogatásáról a Halottak Birodalmába, de persze egy szót se szabad elhinnetek belőle.”³¹ Nem feltétlenül azért, mert epikureus előképzettsége alapján kizárt, hogy komolyan hitt volna bármiféle túlvilágban,³² hanem inkább azért, mert az ő tudós költészetében a tisztelgés az eposz műfaji hagyománya előtt (és az Alvilágjárás mitikus cselekményelemének beillesztése a történelmi elbeszélésbe inkább az irodalmi hagyománynak tett gesztus, mintsem a történetvezetés belső szükségszerűségéből adódik) részben játék is. Az ábrázolás játékoságának felismerése azonban nem jelenti azt, hogy semmit sem lehet komolyan venni a VI. énekből. Egyik aspektusa ez a kivételesen gazdag szövetnek, amelyben amúgy a komor, tragikus, rettenetes és fenséges elemek uralkodnak. Az utalás arra, hogy az előadottak hazugságot is tartalmaztak, némi pikáns ízt ad az egésznek; nem mintha a figyelmes olvasó nem mosolyoghatott volna itt-ott Aeneas alvilági útjának egyes pillanatain.³³ A játékoság a térbeli viszonyok tekintetében talán a legnyilvánvalóbb. Ha az út A-ból B-be (a trójai táborból Elysiumba) sokkal de sokkal hosszabb, mint B-ből A-ba, a legkevesebb, amit mondhatunk, hogy olyan térben vagyunk, ahol a való világ fizikai törvényei nem érvényesek. Vélhetőleg egy fantasztikus, természetfölötti térben, de ugyanakkor a költői játékoság terében is. Az elefántcsont kapu kiemeli a tér működés módjának furcsaságát.

Akármilyen rafináltan értelmezzük is azt a talányt, hogy Aeneas a hamis álmok számára rendelt kapun át távozik, vagy akármilyen reménytelenül adjuk is fel a rejtvény megoldását,³⁴ a térbeliség anomáliájával, hogy tudniillik a visszaút rövidebb, mint az odaút, mindenképpen szembe kell néznünk. Genette anakroniájának mintájára³⁵ megalkothatnánk az anatópia fogalmát a térbeli rendellenességek megnevezésére. Van ugyan egy jelentős különbség. Genette

31 Jan ÖBERG, „Some Interpretative Notes on Virgil’s Aeneid, Book VI”, *Eranos* 85 (1987): 105–109, 108–109.

32 Lee FRATANTUONO, „A Brief Reflection on the Gates of Sleep”, *Latomus* 66, 3 (2007): 628–635.

33 Hasonló következtetésre jut könyvének első, éppen az alvilágjárás elemző nagyfejezetében (19–76), bár nem a játékoság, hanem az elbizonytalanítás, a „heterogén természetű narráció”, a „vergiliusi csavar” kifejezéseket használja FERENCZI Attila, *Vergilius harmadik évezrede* (Budapest: Gondolat, 2010), 75.

34 Még ha valaki egy merész konjektúrával átírja is a szöveget, hogy Aeneas inkább a szarukapun át távozzon (mint Gordon T. COCKBURN „Aeneas and the Gates of Sleep: An Etymological Approach”, *Phoenix* 46, 4 (1992): 362–364, <https://doi.org/10.2307/1088624>), vagy akár a kapukat leíró négy sort az út elejére, a vestibulum leírásába a 284. sor után (mint JÖNSSON and ROOS, „A Note to Aeneid 6.893–8”, 25–28), ez a probléma megmarad.

35 Gérard GENETTE, *Narrative Discourse*, ford. Jane E. LEWIN (Ithaca: Cornell University Press, 1980), 35–47.

anakroniája az elbeszélés (más terminológiában a *szűzsé*) sajátossága, amelyet az értelmező úgy ismerhet fel, hogy az elbeszélés időviszonyait összeméri a standard lineáris idővel, ami Genette szerint magától értetődő módon határozza meg az ábrázolt világot. Vagyis e szerint a koncepció szerint az időnek homogén és lineáris módon kell működnie (a *fabula* szintjén), de az elbeszélés előadhatja a dolgokat másként is. Az anomáliák csak az előadásban, elbeszélésben keletkeznek. A vergiliusi Alvilág anatópiája viszont magában az ábrázolt világban mutatkozik: a tér más törvényeknek engedelmeskedik, mint amiket a hétköznapi tapasztalatból vagy a fizikából ismerünk. A térbeliség különösségei nem szokatlanok a misztikus, mitikus vagy fantasztikus elbeszélésekben, ahogyan a mesékben és sci-fikben sem. (És talán érdemes megemlíteni, hogy ezekben a műfajokban a fizikai valóságtól eltérően működő idő is előfordulhat a *fabula* szintjén.) De az anatópia lehet a genette-i anakronia térbeli megfelelője is. A *mental mapping* koncepciója azon belátáson alapszik, hogy az emberi tudat egészen másként térképezi fel a teret, mint ahogyan a tudományos-technikai módszerek teszik, és az irodalmi ábrázolás az előbbihez állhat közelebb. Ezért is rejlenek nagy lehetőségek az olyan szövegelemzésekben, amelyek az elbeszélés térbeli anomáliáira koncentrálnak.



„Lebegek, vagy zuhanok, vagy nem tudom”

Percepciók és érzelmek mint narratív szerkezetek
Mark Z. Danielewski *House of Leaves* című regényében

Népszerűek manapság azok az irodalmi művek, amelyek felhasználják az agykutatás és a tudat elméleteinek legfrissebb eredményeit. Az ilyen művek legtöbbször neurológiai vagy pszichiátriai problémával élő karakterek életével foglalkozó regény, a szakirodalomban neuronarratíva, neuroregény, szindrómaregény vagy neofenomenológiai regény néven találkozhatunk velük. Az új alműfaj egyre szélesebb körben válik elfogadottá, noha sem igazán újnak, sem igazán egységesnek nem tekinthetjük. Minősíthetjük azon fordulat eredményének, amelyben az irodalomkritika területén az örület fogalmának helyére a szindróma fogalma került,¹ de számos más műfajt és irodalmi tradíciót is tekinthetünk elődjének. Ilyenek lehetnek a betegségnarratívák, a törvényszéki nyomozók munkáját bemutató művek, vagy a bűncselekményekről szóló dokumentumfilmek,² és a pszichológiai regény is. Ortega és Vidal emlékeztetnek, hogy az idegtudomány legkorszerűbb elméleteinek felhasználása irodalmi művek alkotásához régi tradíció. A viktoriánus korban ilyennek számított például a frenológia nevű, azóta hamisnak bizonyult elmélet, amellyel számos korabeli regényben találkozhatunk.³ Ám a neuroregényt felfoghatjuk az elmúlt években gombamód szaporodó neurotudományok⁴ rokonaként is,⁵ így elterjedése összefüggésbe hozható azzal az általános népszerűség-

- 1 Patricia WAUGH, „The Naturalistic Turn: The Syndrome, and the Rise of the Neo-Phenomenological Novel”, in *Diseases and Disorders in Contemporary Fiction: The Syndrome Syndrome*, eds. T. J. LUSTIG and James PEACOCK, 17–34 (New York: Routledge, 2013), 24. Az eredetiben: „the turn from madness to syndrome”.
- 2 Amennyiben az ilyen művek és dokumentumfilmek foglalkoznak az elkövetők bűnügyi profilozásával.
- 3 Francisco ORTEGA and Fernando VIDAL, „Brains in Literature/Literature in the Brain”, *Poetics Today* 34 (2013): 327–60, 333–336.
- 4 Ilyen például a neuroantropológia, neuroteológia, vagy a neuromarketing.
- 5 ORTEGA és VIDAL, „Brains in Literature...”, 328.

gel, ami az idegtudományt övezi az 1980-as és 90-es évek óta, mióta az „végre sikeresen meghaladta a bronzkori állását”.⁶

Bárhova soroljuk is, a neuroregény jelentősége abban áll, hogy megtalálni lát-szik az egyensúlyt a természettudományok és a humán tudományok között. Az ilyen műveket gyakran ihletik különböző neurológiai és mentális betegségek orvosi leírásai, de mivel fiktív történetekről van szó, a megalkotásukban legnagyobb szereppel az introspekció és mások viselkedésének hétköznapi értelemben vett megfigyelése áll.⁷ A tudat és annak lehetséges torzulásai gyakran jelennek meg a neuronarratívák cselekményében, de ezek a művek „a neofenomenológiai meglátásokat a forma szintjén is képesek hasznosítani”.⁸ Stephen J. Burn fontosnak tartja azokat a szindrómaregényeket, amelyekben nemcsak a cselekmény szintjén találunk kognitív modelleket, hanem amelyek a formájukban és a retorikájukban is integrálják az idegtudomány elméleteit és modelljeit.⁹ A kortárs fenomenológus, Alva Noë azokat a művészeti alkotásokat tartja a legértékesebbeknek, amelyek *megmutatják* az emberi tudatot. Az ő magyarázata szerint ugyanis „a fenomenológia és a kísérleti művészet feladata nem az, hogy leírja vagy elmagyarázza, milyen a tapasztalás, hanem hogy a tapasztalásban megragadja a világ elérésének módzatait”.¹⁰ A neuroregények gyakran ezt a célt tűzik ki maguk elé, hiszen sokszor épp a deautomatizált percepciók és a problémás mentális állapotok működésének megértésével és ábrázolásával kísérleteznek.

Az emberi agy és tudat kutatásának eredményei alkalmazhatók az irodalom-elméletben is, különös tekintettel a történetmondás tudományára. A narratológia számos kulcsfogalma erősen kapcsolódik a percepcióhoz, ám ezek definícióit még azelőtt dolgozták ki, hogy a kognitív tudomány vagy a neurológia elkezdte volna modern módszerekkel vizsgálni az emberi percepció működését. E tudományterületek eredményeinek integrálása fontos cél, hiszen új megvilágításba helyezhetnek olyan régi problémákat és kérdéseket, mint hogy milyen szereppel bírnak a narratívák az emberi tudat folyamataiban, hogyan működnek, és hogyan értjük meg őket. Az emberi kogníciót, különösen a történetbe rendezés folyamatát

6 V. S. RAMACHANDRAN, *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature* (London: Cornerstone, 2012), xi. A tanulmány valamennyi idegen nyelvű forrását saját fordításban adom meg. – F. L.

7 Marco ROTH, „Rise of the Neuronovel: A Specter is Haunting the Contemporary Novel”, *n+1 Magazine* 8. sz. (2009), hozzáférés: 2021.03.24, <https://nplusonemag.com/issue-8/essays/the-rise-of-the-neuronovel/>.

8 WAUGH, „The Naturalistic Turn...”, 26.

9 Stephen J. BURN, „Mapping the Syndrome Novel”, in LUSTIG and PEACOCK, *Diseases and Disorders...*, 35–52, 36.

10 Alva NOË, *Action in Perception* (Cambridge: The MIT Press, 2004), 176.

problematizáló neuronarratívák vizsgálata gyümölcsöző lehet ebben a törekvésben. Tanulmányomban először a téri észlelés néhány releváns részletét, illetve ezek fogalomalkotásban betöltött helyét vizsgálom, majd azt, hogy a percepció és a kogníció egyes folyamatai hogyan válnak a narratíva szervezőivé Mark Z. Danielewski *House of Leaves* (2000) című regényében. Feltételezésem szerint a regény képes egyfajta komplex bizonytalanságérzetet kelteni, amelyet nem csupán a felfoghatatlan és következetlen narratív tér ábrázolásával, hanem a narratív diszkurzus szintjén megfigyelhető történetmondási stratégiákkal is befolyásol. Az utóbbit azért tartom lehetségesnek, mert a kognitív narratológia és a térészlelés neuropszichológiája által leírt folyamatok alapján a diszkurzus szerkezete megérthető kognitív szerkezetként, a kognitív szerkezeteket pedig gyakran a téri észlelés jellemzői szervezik.

Neuronarratológia és térészlelés

Az emberi kogníció kutatásait felhasználó narratív elméletek a narratívákat a mentális folyamatok eszközeinek, illetve szerkezeteinek tekintik. Így a narratívák olyan kognitív szerkezetek, amelyek részben felelősek az emberi tudat szervezéséért, hiszen lehetővé teszik például az idő fogalmának, vagy az ok-okozati összefüggéseknek a megértését. Ezen felül egyes meglátások szerint a tudat természetéből adódóan irodalmi jelleggel bír,¹¹ a narratívát, mint tudati szerkezetet pedig fel lehet fogni a nyelvhez hasonló, csak az emberekre jellemző alapvető képességként.¹²

A neuronarratológia az irodalomelmélet egyik legújabb interdiszciplináris ága. Célja az, hogy az idegtudomány eredményeit és elméleteit irodalmi művek, illetve azok megértésének vizsgálatában hasznosítsa. Ralph Schneider az elméleti ág lehetőségeit és korlátait 2017-ben felmérve arra jut, hogy nem tekinthetjük teljesen önálló elméletrendszernek, de tekinthetjük a neuroesztétika új területének,¹³ és a kognitív narratológia új ágának is.

A szubjektív élmény és annak neurális háttere között nem látjuk pontosan az összefüggéseket. Ez elkerülhetetlen módszertani problémákhoz vezet ezen a te-

11 Mark TURNER, *The Literary Mind* (Oxford: Oxford University Press, 1996).

12 Porter H. ABBOTT, *The Cambridge Introduction to Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 1.

13 Ralf SCHNEIDER, „Is There a Future for Neuro-Narratology? Thoughts on the Meeting of Cognitive Narratology and Neuroaesthetics”, in *Emerging Vectors of Narratology*, eds. Per Krogh HANSEN et al., 479–496 (Berlin: De Gruyter, 2017), 483.

rületen. Ahogy Schneider is belátja, „az egyes szavak feldolgozása közben aktiválódó agyterületek megfigyelése nevetésesen alkalmatlan módszer akár egy narratíva részét alkotó egyetlen mondat feldolgozása közben zajló komplex mentális folyamatok vizsgálatára is”.¹⁴ A narratív elméletek és az idegtudományok közös előrelépésében feltehetőleg a neuropszichológia elméletei segíthetnek, hiszen ez a diszciplína az agy és a tudat kapcsolatát kutatja, így hozzájárulhat a két vizsgálati tárgy elméletei közti távolság áthidalásához.

A kortárs kognitív narratológia olyan közegben igyekszik értelmezni a narratívákat, ahol „az emberi gondolkodás le van horgonyozva testünk bioevolúciós felépítésében, a testi tapasztalás irányítja, és a természetes és kulturális környezetünkkel fenntartott fizikai kapcsolat formálja”.¹⁵ Noha tanulmányomban nem térek ki erre részletesen, fontos szem előtt tartani, hogy elemzésem csupán az olvasói értelmező folyamat egyetlen aspektusával foglalkozik, kimarad belőle többek közt a kulturális, történelmi kontextusok számbavétele. Ez korántsem jelenti azt, hogy ezek a tényezők ne volnának jelentős hatással az olvasóra. A teljes olvasói élmény olyan komplex értelmező folyamatok eredménye, és olyan képlékeny jelenség, amelyet jelenleg feltehetőleg képtelenek volnánk a maga teljességében modellezni.

Sem a percepció, sem a kogníció egyéb részei nem érthetők meg egyszerű agyi folyamatokként,¹⁶ mert a testünk többi részének, és környezetének a korábban hittnél sokkal összetettebb és fontosabb szerepe van ezekben. A dinamikus rendszerelmélet szerint „a kogníció abban az értelemben testi folyamat, hogy nem egyetlen komplikáltan futó kognitív program, hanem dinamikus tánc eredménye, amelyben a test, a percepció, és a külvilág irányítják egymás lépéseit”.¹⁷ Jelen műelemzés ezt az alapelvet követve épül fel.

A narratív megértésben az értelmezés folyamata nagy mértékben épít a nemverbális, szomatoszenzoros folyamatokra.¹⁸ Richard Walsh szerint „a nar-

14 Uo., 485.

15 Marco CARACCILO et al., „The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation”, in HANSEN et al., *Emerging Vectors...*, 435–460, 436.

16 NOË, *Action in Perception*, 2.

17 Lawrence SHAPIRO, *Embodied Cognition* (London: Routledge, 2011), 61.

18 A narratívák megértésének ezen modellje könnyen összeegyeztethető a narratív szelf modelljével a fenomenológiai pszichiátriában. Az utóbbiban a narratív szelf a tudat „alacsonyabb” szintjeiből alakul ki, és azok a későbbiekben is befolyásolják: Louis A. SASS and Josef PARNAS, „Schizophrenia, Consciousness, and the Self”, *Schizophrenia Bulletin* 29 (2003): 427–444. Walsh elképzelése a kognitív pszichológia és az emlékezetkutatás elméleteivel is egyezést mutat. Martin A. Conway szerint az epizodikus emlékek úgynevezett epizodikus elemekből állnak, amelyeket Conway „a teljes kognitív rendszer alapvető elemeinek” tekint. A. Martin CONWAY, „Episodic Memories”, *Neuropsychologia* 47 (2009): 2305–2313,

ratívák egyéb kognitív folyamatokkal szoros összefüggésben, egymástól függve működnek”.¹⁹ „A narratív diszkurzus előtérbe helyezi a narratív jelentést, de [...] [önmagában] a narratív megértés részleges, provizórikus, és csak a megértés más módozataival együtt működhet”.²⁰ Ezek a más módozatok „úgy tűnik, alapvetőbbek és primitívebbek a nyelvhasználatnál, és magának a tudatnak a létrejöttében is szerepük van”.²¹ Walsh itt nem részletezi, hogy pontosan mit ért „egyéb kognitív folyamatok” alatt. A *House of Leaves* elemzésében a jelen tanulmány a kognitív sémák metakognitív vizsgálatával foglalkozik, és arra keresi a választ, hogy pontosabban milyen szereppel bírhatnak az ilyen folyamatok a narratívák konstruálásában és megértésében.

Az egyik alapvető kognitív folyamat, amivel Walsh a narratívák megértése kapcsán foglalkozik, a téri észlelés és térben való tájékozódás. Ezek a képességek már a szimbolikus nyelv elsajátítása előtt is fontos szereppel bírnak az emberi kognícióban. Ez valóban elképzelhető, ha elfogadjuk a neuropszichológia azon elméletét, miszerint létezik gondolkodás már az anyanyelv elsajátítása előtt is. Kállai János a következőképp magyarázza a kogníció kialakulásának egyik aspektusát:

A preverbális fogalmi reprezentáció jelentős részben téri természetű információk kompozíciója. A téri modalitás szerepe a preverbális reprezentációban nem az, hogy a téri tájékozódással kapcsolatos fogalmakat szavakba öntse, hanem az, hogy megalapozza a nyelvi szerveződés mentális struktúráját, az előtte, utána, közöttte, eleje, vége sorrendi viszonyt alkotó mentális rendező elemeket. [...] Önindított mozgás, mechanikus elmozdítás, összeütközés, érintkezés, bennfoglalás, mind téri jellegzetességeket tartalmaznak. Ebben az értelemben tehát a konceptuális fejlődés alapvetően a téri fogalom fejlődésének feltételeként bontakozik ki.²²

Kállai János további magyarázata szerint „[a] legelső fogalmaink [...] nem tárgyakra, hanem téri kifejezésekre vonatkozhatnak, mozgat, tartalmaz, összeér, és

2311. Az epizodikus elemek „természetükből adódóan nemverbálisak és a percepciókhoz kötődnek,” és minden konceptuális tudás alapjaként tekinthetünk rájuk, mivel az önéletrajzi emlékezetben felhasznált tudás – ami szintén ezekre az elemekre épül – egyes részei folyamatosan aktívak az agyban. A. Martin CONWAY and Catherine LOVEDAY, „Remembering, Imagining, False Memories & Personal Meanings”, *Consciousness and Cognition* 33 (2015): 574–581, 575. Richard WALSH, „Beyond Fictional Worlds, Narrative and Spatial Cognition”, in HANSEN et al., *Emerging Vectors...*, 461–478.

19 Uo., 461.

20 Uo., 473.

21 Uo.

22 KÁLLAI JÁNOS, *Társas kapcsolatok neuropszichológiája* (Budapest: Medicina Könyvkiadó, 2013), 60.

így tovább. [...] Ezek a fogalmak még nem propozicionálisak.”²³ Később ezek a fogalmak a szimbolikus nyelvnek is alapvető logikai szervezőelvei lesznek. Ha a narratívát elfogadjuk alapvető kognitív szerkezetként, arra is következtethetünk, hogy a téri koncepciók jelentős szerepet játszanak a narratív szerkezetek szervezésében és a narratívák megértésében is.

Susanna Millar kísérleti pszichológus rámutat, hogy a téri kódolás alapelveit azért is nehéz vizsgálni, mert a térről szerzett információnk összessége számos különböző forrásból jut el hozzánk.²⁴ A téri tájékozódásban a látás mellett használjuk a más érzékszerveink, az érintés és a hallás útján gyűjtött információt is. Az észlelés kevésbé ismert módozatai közül az egyensúlyérzetért felelős, a belső fülben található vesztibuláris rendszer, az érintést is magába foglaló haptikus rendszer, és a saját testünk érzékelését lehetővé tevő propriocepció járulnak hozzá a térélményhez. Fontos, hogy a kognitív térkép a környezet mellett magát az észlelőt is magába foglalja és a kettőt „egységes egészként regisztrálja”,²⁵ így ebben a sémában nem válik el egymástól az észlelő és az észlelés tárgya.²⁶

Számos, a téri észlelés által potenciálisan befolyásolt jelenség és képesség kötődik a narratológia olyan kulcsfogalmaihoz, mint a perspektíva, a (narratív) tér, a diszkurzus szerkezetei. Ezek mellett olvasás közben jelentős szereppel bír az egymással együttműködő mentális folyamatok azon átfogó rendszere, amely minden koherens tapasztalás mögött meghúzódik. A *House of Leaves* című regény ezen jelenségek többségét különböző módokon építi magába.

House of Leaves

A *House of Leaves* általában nem neuroregényként tartják számon, bár előtérbe helyez számos patológiás jelenséget, mint például a fóbia, a pszichózis, a paranoia vagy a szorongás. Azokat a módozatokat fogom most elemezni, amelyeknek köszönhetően a regény az elbizonytalanodás komplex élményét nyújtja az olvasónak mind a története, mind pedig a stílusa és szerkezete révén. A történet általam vizsgált aspektusai gyakran szorosan összefonódnak a tér fogalmaival, legyen szó a narratív térről, vagy a fentebb bemutatott téri orientáció preverbális tartományairól. Mivel, ahogy korábban megjegyeztem, az olvasás roppant komp-

23 Uo., 59–61.

24 Susanna MILLAR, *Space and Sense* (New York: Psychology Press, 2008), 3.

25 KÁLLAI, *Társas kapcsolatok...*, 58.

26 Uo., 59; KÁLLAI János, KARÁDI Kázmér és TÉNYI Tamás, *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája* (Budapest: Tetra Kiadó, 1998), 99.

lex tudatos és tudattalan folyamatokkal működő jelenség, így lehetetlen volna a *House of Leaves* olvasójára tett pontos hatást rekonstruálni. Mégis fontos megjegyezni, hogy az általam vizsgált jelenségek mind fontos szereppel bírhatnak az olvasó „bevonásában” és a narratíva értelmezésének kialakításában.

A regény történetét nem könnyű összefoglalni. Egy tudományos monográfia kézírata szolgál a mű alapjául, amely a *The Navidson Record* című amatőr dokumentumfilm recepciójának összegzésére tesz kísérletet. A film egy kívülről átlagosnak tűnő családi ház nem mindennapi belső terének felfedezését örökíti meg. A ház belsejében a fizika törvényei megbízhatatlanná válnak, a tér látszólag minden következetesség nélkül „működik”. Lehetséges viszont, hogy a vizsgált dokumentumfilm nem létezik, hiszen a regény egyik karakterének sem sikerül megtalálnia, csupán a kéziratban szereplő leírás alapján ismerjük meg.

A regény egy Johnny Truant nevű férfi által írt bevezetővel kezdődik. Johnny asszisztens egy tetoválószalomban. Egy nap váratlanul a birtokába kerül egy nagy halom papír és jegyzet, amelyről később kiderül, hogy a fentebb említett monográfia kézírata, írója egy röviddel azelőtt elhunyt idős, Zampanò nevű férfi volt. Johnny elkezd lábjegyzetekkel kiegészíteni a kéziratot, ezek időként a főszöveggel kapcsolatos, releváns adalékokat foglalnak magukba, ám legtöbbször Johnny naplójának bejegyzéseit olvashatjuk bennük. A férfi elkezd összerendezni és véglegesíteni a kéziratot, és a regény végére lassan beleőrül a munkába; ez a folyamat végigkövethető a lábjegyzetekben. A javított és kiegészített kéziratot később kiadják *House of Leaves* címen – a regény olvasója ezzel a változattal találkozik. Jelen tanulmányban főleg Johnny lábjegyzeteit és a *The Navidson Record*-ról szóló leírásokat elemzem, különös tekintettel a narratív tér ezekben szereplő ábrázolási kísérleteire.

Ahogy ez az összefoglaló mutatja, Danielewski regénye komplex, különböző stílusokat és szövegtípusokat felvonultató munka. A „főszöveg” javarészt a mitológia, a fizika, és a filozófia bizonyos kérdéseit járja körül, tudományos stílusban. Ezek a részek gyakran a tér és a percepció működéséről szólnak, illetve rendszeresen említenek egy misztikus, Minótaurosra emlékeztető szörnyalakot, akivel a könyv világában nem találkozik közvetlenül senki, bár valamilyen megfoghatatlan módon több szereplő érzi a jelenlétét. A történet szerint a szörny lehet a folyamatos, fenyegető, morgásként leírt hang forrása, amelyről a házban tartózkodók többször beszámolnak, bár az is felmerül, hogy a „kitartó morgást talán csak a mozgás generálja, amikor a ház átrendezi a belső szerkezetét”,²⁷ így a regény párhuzamba állítja a szörnyalakot és a regény narratív terét. Nicoline Timmer

27 Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves* (New York: Pantheon Books, 2000), 95.

megfigyelése szerint a regény különböző szintjeit nehéz figyelemmel követni,²⁸ emellett „fiktív világában több szereplő ontológiai státusza finoman szólva is bizonytalan.”²⁹

A regény egyik legjelentősebb karaktere és narrátora Johnny Truant. A legtöbb neuroregény főszereplőjével ellentétben Johnny nem rendelkezik pontos diagnózissal, noha számos patológiás állapotra utaló tünetet mutat. Gyakran kap furcsa rohamokat, gyermekkorában több traumatikus élményen ment keresztül, ezen kívül alkohol- és droproblémái is vannak. A diagnózis hiánya véleményem szerint segíthet sikeresen textualizálni Johnny szubjektív élményét, mert így a karakter megértésének folyamatában az olvasó nem támaszkodhat konkrét betegség tüneteinek ismeretére, hanem kénytelen külön értékelni Johnny egyes élményeit és problémáit, az értelmezése így feltehetőleg kevésbé válik sablonossá.

A *Navidson Record* hagyományos amatőr videófilmként indul, ám hamarosan egy ház sikertelen felfedezéséről szóló dokumentumfilmmé változik. Egy Pulitzer-díjas fotóriporter, Will „Navy” Navidson alkotása, eredetileg azt volt hivatott megörökíteni, ahogyan Navidson párjával és két kisgyerekükkel új házba költözik. Nem sokkal a beköltözés után azonban hosszas mérési kísérletek eredményképp megállapítják, hogy a ház belső kerülete furcsa módon kicsivel nagyobb, mint a külső kerülete. Ezután a felfedezés után a ház hirtelen és drámai mértékben változásnak indul. Új ajtók, majd egy új folyosó jelenik meg benne, amely számtalan szobába torkollik. Az új terek mindegyike indokolatlanul hideg és sötét, emellett megmagyarázhatatlan, fenyegető atmoszféra uralkodik bennük. Navidson, akit köztudottan vonz a veszély, nem tud ellenállni és bemerészkedik a folyosóra. Kisvártatva eltéved, mert, mint kiderül, az új tér a vártnál sokkal hatalmasabb, ezen felül folyamatosan mozgásban van – összeszűkül, kitágul, látszólag kiszámíthatatlanul. Később szervezett felfedező expedíciók kelnek útra a „ház mélyére”. Mindenki, aki belép az új, sötét térbe, drámaian megváltozik. Van, aki lelki gyötrelmeket él át, például paranoiddá válik, más fizikailag sérül, és lesz, aki elveszíti az életét.

28 Nicoline TIMMER, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium* (Amsterdam: Rodopi, 2010), 260.

29 Uo., 248.

Az olvasó bevonása és kizökentése

A *House of Leaves* multimodális regény, sokat épít a vizualitásra és folyamatosan felhívja a figyelmet saját médiumára és anyagára. Amikor a regény szereplői belépnek a folyosóra, a szöveg fragmentálttá válik, oldalain megfogyatkozik a szöveg, ezzel párhuzamosan a fehér, üresen hagyott területek is jelentősebbé, képszerű háttérré válnak. A laptükör szokatlan formát ölt, például fokozatosan szűkülő alagút alakját veszi fel oldalakon keresztül, amikor az egyik szereplőnek alagúton kell keresztülmásznia a történetben.³⁰ A szöveg formázása így hozzájárul a narratív tér konstruálásához, a szöveg, a tipográfia gyakran megjeleníti a bemutatott jeleneteket és tereket,³¹ és részt vesz a jelentésképzésben. A multimodális regények esetében nem ritka, hogy ez utóbbi nem kizárólag a „természetes emberi nyelv” működésének eredménye.³²

A regény cselekménye és stílusa kivételesen nagy hatással lehet a befogadóra, mert különböző történetmondó stratégiák által a regény szokatlanul intenzíven vonja be világába az olvasót. Remek példa erre az a rész, amikor Johnny először meséli el egy rohamát,³³ melynek során a fentebb említett szörny jelenlétét érzi. Narrátorként nem csupán elmagyarázza, hogy milyen állapotba kerül, hanem arra biztatja a második személyben megszólított olvasót, hogy a kezében tartott könyv segítségével ironikus módon, vezetett meditációra emlékeztető módszerrel élje át az érzéseit és gondolatait:

Könnyebb megérteni, ha kipróbálja: fókuszáljon ide, a szavakra, és bármi történjék is, ne engedje, hogy a tekintete a lap szélén túlra vándoroljon. Most képzelje el, hogy épp a perifériás látómezején kívül, talán ön mögött, vagy mellett, esetleg épp ön előtt, de pont ott, ahol már nem látja, valami halkán közeledik önhöz. [...] Épp ebben a pillanatban. De ne nézzen fel. Tartsa csak itt a szemét. Most vegyen egy mély levegőt. Folytassa, vegyen egy még mélyebbet. De most, ahogy kifújja, próbálja elképzelni milyen gyorsan történik majd, milyen erősen fog lecsapni, hányszor fogja a nyaki verőerebe vájni az agyairait. Vagy inkább a karmait.³⁴

30 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 443–461.

31 Mark C. TAYLOR, *Rewriting the Real: In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo* (New York: Columbia University Press, 2012), 113.

32 Wolfgang HALLET, „The Multimodal Novel: The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration”, in *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, eds. Sandra HEINEN and Roy SOMMER, 129–153 (Berlin: De Gruyter, 2009), 139.

33 Rövid, rohamszerű, néhol pszichózisba hajló, lelki és fizikai fájdalommal járó rosszulletektől szenved.

34 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 26–27.

A narrátor vezette „gyakorlat” során az olvasó szerepe nem csupán az, hogy elképzelje a leírtakat, hanem el is kell játszania azokat. Sőt, Johnny azt is elvárja, hogy az olvasó kreatívan kivegye a részét a történet megalkotásából, hiszen a jelenet részben kérdések nyomán konstruálódik, fontos részletekért (hányszor csap le, mivel támad) az olvasó felel.

Az első személyű elbeszélés feltehetőleg a történetmondás legszemélyesebb módja, hiszen „általánosságban a saját mentális folyamatainkkal kapcsolódik össze; más személy mentális folyamatait nem tapasztalhatjuk meg első személyű perspektíván keresztül”.³⁵ Így egy reflektálatlan olvasói folyamatban ez az elbeszélésmód nagyban elősegítheti az azonosulást az elbeszélővel. Az empirikus vizsgálatok azt mutatják, hogy a külső fokalizációhoz képest a belső fokalizáció jelentősen növeli az olvasó együttérzését a szereplővel, bár különböző változók, mint például az életkor, könnyen felülírhatják a történetek ezen hatását.³⁶ A szabad függő beszéd, Dorrit Cohn elbeszél monológjának³⁷ megfelelője, szintén különlegesen erős hatással lehet az olvasóra – ez is szerepel a *House of Leaves* elbeszélői stratégiái közt. A szabad függő beszédben a regényszereplők pszichológiai állapota, beszéde, és gondolatai a narrátor hangján, elvein, és pszichológiai jellemzőin keresztül, illetve azokkal együtt jelennek meg. Ez a narrációs technika empátiát,³⁸ és esetleg az adott szereplővel való azonosulást válthat ki az olvasóból.³⁹

Annak ellenére, hogy a fent leírt eljárások eredményeképpen az olvasó erősen bevonódik a történetbe és annak megalkotásába, más technikáknak köszönhetően gyakran kiköppenhet vagy elbizonytalanodhat. Ilyen például a teljes regényen áthúzódó véletlenszerű váltogatás a szövegtípusok között, illetve a főszöveg és az esetenként több oldalas lábjegyzetek közötti ugrálás. Változik továbbá a perspektíva: a Zampanò akadémiai stílusa és tárgyilagos hangneme által uralt kéziratot folyton megszakítják Johnny személyes emlékeinek informális leírásai, amelyek gyakran kevésbé kapcsolódnak a gondolatmenethez. Így annak ellenére, hogy erősen bevonódik az olvasó, megteremtett pozíciójából és az értelmezői folyamatok-

35 Georg NORTHOFF and Alexander HEINZEL, „The Self in Philosophy, Neuroscience and Psychiatry, an Epistemic Approach”, in *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, eds. Kircher TILO and A. DAVID, 40–55 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 42.

36 Jëmeljan HAKEMULDER and Emy KOOPMAN, „Readers Closing in on Immoral Characters’ Consciousness, Effects of Free Indirect Discourse on Response to Literary Narratives”, *Journal of Literary Theory* 4 (2010): 41–62, 44.

37 Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

38 HAKEMULDER and KOOPMAN, „Readers Closing in...”, 42.

39 Uo., 43.

ból újra és újra kizökken, következtelenséget és bizonytalanságot tapasztalhat a regény stílusa, szerkezete, és a történetmondási stratégiái miatt.

Bizonytalanság, szorongás, és kognitív sémák

A bizonytalanság és az általa generált félelem több szinten is megjelenik a *House of Leaves*ben. Zampanò szövegében a bizonytalanságért leginkább Navidson házának folyamatosan átrendeződő, kiszámíthatatlan belső tere a felelős. A regény ezen része a *Navidson Record* leírásaiból áll, Zampanò elbeszélésében, de időnként Navidson, a film készítője válik a fokalizáló karakterré. Egy jelenettől eltekintve a ház mozgása láthatatlan, azonban folyamatos. Amint valaki belép a folyosóra és elindul a sötét, üres szobákon keresztül, a pusztaszerű szerencse kérdésévé válik, hogy visszatalál-e. Felesleges megjegyezni, hogy merre halad valaki, hiszen mire a visszaútra kerül a sor, a ház elrendezése úgyis megváltozik. Ennek köszönhetően a *Navidson Record* (és ezáltal a *House of Leaves*) tere még a történet végén is feltérképezhetetlen marad.

A szereplőket a házban időként tengeribetegség gyötri, ennek is lehet oka a vizuálisan nem észlelt mozgás. „Navidson azon töpreng, hogy Reston tengeri betegségének [...] a ház változásaihoz lehet köze. – Itt minden folyamatosan mozog. Holloway, Jed, és Wax majdnem négy nap alatt értek le a lépcső aljára, mi viszont öt perc alatt lent voltunk.”⁴⁰ Nem sok logika lelhető fel a ház átrendeződéseiben, de felvetődik a történetben, hogy a tér mindig a benne tartózkodók mentális állapota alapján indul mozgásnak. Ennek fényében a házban tapasztalt borzalmas események a szereplők saját pszichéjének manifesztációi,⁴¹ a ház egyfajta „interaktív Rorschach-teszt[ként]” működik.⁴² Noha a *Navidson Record* tere fikatív, működése összeegyeztethető a téri észlelés neuropszichológiájának egyes elveivel, melyek szerint például az emberek térélményét erősen befolyásolhatja mentális állapotuk.⁴³

A történet számos része osztja a narratív tér tulajdonságait. Nem derül fény például arra, hogy a *Navidson Record* vagy a szörny egyáltalán léteznek-e a diegetikus

40 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 165.

41 Uo., 21.

42 Uo., 197.

43 Például a pánikrohamok radikálisan beszűkült figyelmet eredményeznek, amely a környezet helyett az egyén saját testére fókuszál, és a téri explorálás hiányát eredményezi. Egy pánikrohamot átélő személy tere főleg a saját testéből és az egocentrikus teréből származó téri információkból épül fel. KALLAI, KARÁDI és TÉNYI, *A térélmény kultúrtörténete...*, 122.

világban. De hasonló egzisztenciális bizonytalanság jellemzi a történetvilágot az egyszerű tárgyak szintjén is. Holloway Roberts, „hivatásos vadász és felfedező”⁴⁴ két kollégájával expedíciót szervez a ház belsejébe, és próbálván feltérképezni a teret, napokon keresztül menetelnek a sötétben. Neonszínű jelzőeszközöket helyeznek ki bizonyos pontokon, hogy később visszataláljanak. A jelzőket később szét tépve találják meg. Gondolhatnánk, hogy a szobákban ólálkodó szörny téphette szét őket, de a felfedezők több használati tárgya is ugyanerre a sorsra jut.

Jed is észreveszi, hogy egyre több gombja eltűnt. A parkájáról darabokban esik le a tépőzár, a cipőfűzője pedig szétfoslott, így a bakancsát szigetelőszalaggal kellett összeragasztania. Hihetetlen, de még a hátizsákjának a váza is „szétmorzsálódott” – Jed így írta le.

– Elég ijesztő – motyog Wax egy hosszú menetelés közepén. – Mintha egyből megszűnne létezni, ami kimegy a fejedből. Elfelejtetted egy pillanatra, hogy cipzár van a zsebeden, és piff, már nincs is ott. Itt semmit nem lehet biztosra venni.⁴⁵

A regényben többször előtérbe kerül az a probléma, hogy az élet alapvető dolgait sem vehetjük biztosra. Navidson már a regény elején megfigyeli, hogy „a padló új jelentést ölt magára. Nem megbízható többé. Lehet, hogy rejtőzik alatta valami. Talán egyszer csak megnyílik és egy mély hasadék jelenik meg.”⁴⁶ A regény későbbi pontján Navidson a házban barangol, eltéved, majd egyre dezorientáltabbá válik, amíg el nem veszíti a földi élet legalapvetőbb percepcióját: a gravitáció érzését. „Már nem ülök semmin. Az az alapzat, bármi volt is, eltűnt. Lebegek, vagy zuhanok, vagy nem tudom.”⁴⁷ A zavartság és az irányvesztés még ezután is fokozódik, végül Navidson kijelenti, hogy „semmit sem [érezek önmagán] kívül”.⁴⁸ Ezután kifogy a filmből, és bár túléli az esetet, sosem tudjuk meg, valójában mi történt vele, ha egyáltalán megtörténtek a leírtak. Elképzelhető, hogy Navidson csupán hallucinál.

Disznarráció

A *House of Leaves* történetében fontos szerephez jutnak olyan elbeszélte dolgok, amelyek valójában a regény világában sem történtek meg. Gyakori eszköz ez például Johnny naplóbejegyzéseiben. Ennek a történetmondási stratégiának köszön-

44 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 80.

45 Uo., 126.

46 Uo., 67.

47 Uo., 468.

48 Uo., 471.

hetően alternatív terek helyett alternatív cselekvések és események jelennek meg szinte párhuzamosan, és rendre lehetetlenné válik az olvasó számára, hogy kikövetkeztesse, mi az, ami valójában megtörténik, és mi az, ami nem, vagy hogy a narrátor egyáltalán tisztában van-e azzal, hogy mi történik.

A diegetikus világban meg nem történt események elbeszélését disznarrációnak hívjuk.⁴⁹ Történetmondási stratégiaként a valós történet különböző alternatíváit hivatott leírni. Ez a technika pluralizálja a narratív világot, esetenként ideiglenes, vagy tartós bizonytalanságot okozva. Prince szerint a narratíva „a biztos információktól él [...]. És meghal a (sokáig fennálló) tudatlanságtól és eldönthetetlenségtől.”⁵⁰ Következésképp minél több a disznarráció egy szövegben, annál többet veszít az a narrativitásából.⁵¹ Habár,

[m]ivel gyakran remények, vágyak, elképzelések, vagy elmékedések leírásából, ésszerűtlen elvárások és helytelen meggyőződések leírásából áll, mivel azt írja le, ami nem történt meg, vagy ami talán majd megtörténik, és mivel gyakran kapcsolódik a figyelmetlenséghez, tudatlansághoz, örületből, delíriumból, megszállottságból, vagy pszichológiai traumából adódó korlátokhoz, működhet a karakterizáció eszközeként.⁵²

Prince mellett érvel, hogy a disznarráció nem alapvető része a narratíváknak.⁵³ Ez magától értetődő, ha a narratívát múltbeli események sorozatának elbeszéléseként fogjuk fel. De ha mentális szerkezetnek tekintjük, akkor minden, amit elbeszélnek, illetve az információ elrendezése és formája is jelentőssé válhat a „valós” események vagy az elmondottak igazságtartalma mellett. Danielewski regényében a disznarráció nem kevésbé fontos, mint a regény bármely más része, mivel mint történetmondó technika, hangsúlyozza a tervezés, a képzelet, és akár a téves elképzelések és egyéb kognitív deficitek szerepét az emberi gondolkodásban. Ezek a jelenségek gyakran kísérik a regényben leírt eseményeket és cselekedeteket.

A disznarráció eredményeképp a *House of Leaves* diegetikus világában újonnan megjelent lehetséges variációk, akárcsak Navidson házának folyosója és számtalan szobája, sehová sem vezetnek. Általában csak utólag adódik lehetőségünk azonosítani a disznarrációt, így olvasás közben az olvasó sosem tudhatja, végül mi bizonyul majd hamisnak. A disznarrációkban sokszor Johnny képzelődéseit olvashatjuk. Az ilyen leírások leggyakrabban közvetlenül az ő állapotát hiva-

49 Gerald PRINCE, „The Disnarrated”, *Style* 22, 1. sz. (1988): 1–8.

50 Uo., 4.

51 Uo.

52 Uo.

53 Uo.

tottak bemutatni, különös tekintettel percepcióira. A rohamai, úgy tűnik, véletlenszerűek, nincs kiváltó okuk.⁵⁴ A disznarráció kulcsszerepet játszik ezekben a részekben is. A következő idézetben az egyik rosszulléte közben tapasztalt érteit magyarázza:

Elkezdtem valami nagyon keserű ízt érezni, szinte fémes ízt. Öklendezni kezdtem. Nem öklendeztem, de biztos voltam benne, hogy mindjárt rámjön. [...] Elhánytam magam, nedves hányadék darabok repültek szerteszét, ömlöttem ki belőlem a padlóra, a falra, még [a kéziratra] is. De valójában csak köhögtem. Nem köhögtem. Finoman megköszörültem a torkom és ettől a szag és az íz is eltűnt.⁵⁵

Ami tehát a leírásban először hányás volt, köhögőrohammá, majd enyhe torokköszörüléssé csillapodik, három lehetséges alternatív világot teremtve. Méginkább fokozza a bizonytalanságot az alábbi jelenet, amelyben Johnny kívülállókéval mossa össze a saját perspektíváját.

Beütöm a lábujjamat. Elesek a lépcsőn, gurulok lefelé [...]. Kiszorul a levegő a mellkasomból. Nem tudok levegőt venni. Hát, így halok meg, *ez jár a fejemben. És valóban, megszáll az előérzet*, hogy ez lesz az, ennek kell lennie, elkerülhetetlenül meg fogok fulladni. *Legalábbis ők ezt hiszik*, a főnököm és a munkatársaim, ahogy odaszaladnak.⁵⁶

Az a meggyőződés, hogy Johnny haldoklik, nem csupán tévesnek bizonyul, hanem még abban sem lehetünk biztosak, hogy ez kinek a meggyőződése lehetett. Valószínűleg a disznarráció legdrámaibb példái a következő jelenet(ek). Itt Johnny egy nem mindennapi és zavaros élményét meséli el, ami akkor tör rá, amikor egyszer elhagyja a lakását.

Még egy pillanatra el is veszítem az eszméletem, de aztán magamhoz térek, épp időben, hogy végignézhessem, ahogy a teherautó felém száguld és belém is csapódik [...] az a rengeteg acél belémnyomódik, azonnal szétzúzza a lábamat, a medencémet, a lökhárító fémrácsa úgy ékelődik belém, mint egy sor konyhakés, deréktől lefelé szanaszét vagdos.

Az emberek sikoltoznak.

De nem miattam.

A teherautóval van valami.

54 Szerinte a kézirat váltja ki belőle a rohamokat.

55 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 43.

56 Uo., 72, saját kiemelés – F. L.

Valami folyik belőle.

Benzin.

Tüzet fogott. A teherautó is fel fog gyulladni.

Csakhogy nem benzin volt, ami szétfolyt.

Tej volt.

Csakhogy tej sem volt ott. Benzin sem. Nem is folyt ki semmi. Emberek sem voltak ott. Legalábbis az biztos, hogy senki nem sikított. És rohadtul nem volt teherautó sem. Egyedül voltam. Üres volt az utca. Egy fa dőlt rám. Olyan nehéz volt, hogy daruval kellett leemelni. Még a daru sem tudta leemelni. Nincsenek is fák a környékemen.⁵⁷

Ebben a jelenetben a balesetek lehetnek Johnny hallucinációi, de az is lehetséges interpretáció, hogy Johnny tudatosan és tisztán gondolkodik, és a két baleset Johnny élményének defamiliarizált, metaforikus leírása. Ebben az esetben a fenti jelenet(ek) csupán azt hivatott(ak) kifejezni, hogy Johnnyt hirtelen olyan roszullét fogja el, mintha elütötte volna egy autó vagy rádőlt volna egy fa. Bármelyik értelmezést hozza is létre az olvasó, felkészületlenül érik a jelenet különböző verziói. Minden verziót számba kell vennünk, és a legtöbbet szinte azonnal el is kell vetnünk, emiatt rövidesen minden Johnny által elmesélt esemény gyanússá és bizonytalanná válik.

A tartalom szintjén a *House of Leaves* narratív tere kiszámíthatatlan és feltérképezhetetlen. Az örület, a patológias félelem, a szorongás és a lehetséges hallucinációk a történet fontos elemeiként a mentális bizonytalanságot és instabilitást képviselik. A regény stílusának és formájának köszönhetően az olvasó gyakran kizökkenhet a kialakított nézőpontjából, és arra kényszerülhet, hogy új nézőpontot vegyen fel annak érdekében, hogy követni és értelmezni tudja a regény eseményeit. Bár gyakran sorolják a horror műfajába,⁵⁸ a regény sokkal inkább a patológias szorongással foglalkozik, semmint a félelemmel vagy az ijedtséggel. Ha nem tudjuk meghatározni a félelmünk tárgyát, akkor az érzélem, amit tapasztalunk, nem félelem, hanem szorongás.⁵⁹ A rejtélyes szörny figurája ennek ékes példája. Némely szereplő gyakran úgy érzi, hogy a szörny a közelében ólalkodik, némelyiküket ez a gondolat az örületbe is kergeti, ám a szörny végig láthatatlan marad

57 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 108.

58 Leginkább mivel a klasszikus horrortörténetek sok elemét használja, ilyenek például a szörny figurája, vagy a kísértetház motívuma.

59 Maria MICELI and Cristiano CASTELFRANCHI, *Expectancy and Emotion* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 132.

és senkit nem támad meg.⁶⁰ A szorongás okozójához hasonlóan nem más, mint megfoghatatlan, meghatározhatatlan (esetleg képzeletbeli) veszélyforrás. A történetmondási stratégiák szintén zavarosak és gyakorta több kérdést vetnek fel, mint amennyit megválaszolnak, ezzel is növelve a bizonytalanságot az olvasó értelmezési folyamatában.

Kognitív sémák

A bizonytalanság a szorongás definíciójában is kulcsfogalom. „Szoros kapcsolat van a szorongás és a kontrolligényünk között”⁶¹ is. Szorongani annyit jelent, mint attól félni, hogy nem leszünk képesek az irányításunk alatt tudni egy jövőbeli szituációt. A kontrollnak több fajtája van; a *House of Leaves* elemzésében releváns kontrollérzet hasonlatos ahhoz, amit Miceli és Castelfranchi „episztemikus kontrollnak” nevez.

[A]z episztemikus kontroll iránti igényünk azt jelenti, hogy a lehető legnagyobb bizonyossággal *tudnunk* kell, hogy a dolgok „hogyan állnak”, és ami a jövőt illeti, hogyan fognak állni (legyenek akár jó, akár rossz kilátásaink), ellentétben azzal az igénnyel, hogy a percepcióinkat egyeztetjük a valósággal, önmagunkkal, a képességeinkkel és teljesítményünkkel annak érdekében, hogy fenntarthassuk a körülöttünk zajló események feletti kontrollt. Gyakorlati értelemben természetesen az episztemikus kontrollnak szerepe van a pragmatikus kontroll fenntartásában.⁶²

Elképzelhető, hogy az episztemikus kontroll fenntartása fontos eleme az olvasás kognitív hátterének. A *House of Leaves* történetmondási stratégiái és tartalma révén szisztematikusan játszik az olvasó episztemikus kontrollérzetével. Ha arra vagyunk kíváncsiak, hogy egy ilyen narratíva milyen hatással lehet olvasójára, érdemes lehet alapul venni azt, ahogy a meglepetés élményét modellezzük kognitív sémák segítségével. A sémadiszkrepanciáknak, vagy „mentális megakasztásoknak”⁶³ kulcsszerepük van ebben a folyamatban, ám hogy teljes legyen a meglepe-

60 Létezésének legbiztosabb bizonyítékai karmolásnyomok Zampanò lakásában a padlón, ezek látványát és értelmezését az olvasónak a kérdéses szavahihetőségű Johnny közvetíti.

61 MICELI and CASTELFRANCHI, *Expectancy and Emotion*, 135.

62 Uo., 137.

63 Rainer REISENZEIN, „The Subjective Experience of Surprise”, in *The Message Within: The Role of Subjective Experience in Social Cognition and Behavior*, eds. Herbert BLESS and Joseph P. FORGAS, 262–279 (New York: Psychology Press, 2000), 274.

tésélmény, a diszkrepanciát követnie kell annak a lépésnek, ami során a hasznalatannak bizonyuló sémát újra cseréljük. A *House of Leaves* történetében egyes események gyakran megkérdőjeleződnek vagy hamisnak bizonyulnak, bizonytalanságot előidézve azzal, hogy ellehetetlenítik az episztemikus kontrollt az olvasó részéről. Az olvasó csupán a sémadiszkrepanciával találkozik, és nem adatik lehetősége arra, hogy olyan sémát illesszen a történetbe, ami egyértelműen elősegíti az értelmezés folyamatát. Ami a kognitív folyamatokat illeti, úgy tűnik, a *House of Leaves* azzal a pillanattal szembesíti az olvasót, amikor egy adott séma használhatatlanná válik, az új séma megkonstruálódása viszont még nem lehetséges, vagy egyenesen lehetetlen. Ez a mechanizmus, amelyet a történetmondó stratégiák és a regény diszkurzusa is elősegít, az egész történeten végighúzódik, és feltehetőleg befolyásolja az olvasók kognitív folyamatait, bár valószínűleg nem konstruktív módon.

Az, hogy a regény szerkesztése és elbeszélői technikái képesek kognitív sémák működését mintázni, lehetővé teszi, hogy a narratív diszkurzust az emberi tudat megtestesüléseként értsük meg. Fontos azonban, hogy a jelen elemzés eredményeképpen egy narratív diszkurzust nem köthetünk egyértelműen egy adott (valós vagy fiktív) személy tudatához, sem a narrátoréhoz vagy fokalizáló karakteréhez, akiét reprezentálja, sem az olvasóéhoz, akiében megteremtődik az olvasás által, sem a szerzőéhez, aki létrehozta a szöveget. Az elemzés mindössze azt mutatja meg, hogy a diszkurzív szerkezetek szerveződése bizonyos narratívák esetében nem absztrakt, magas szintű kognitív folyamatoknak köszönhető, hanem szorosan együttműködik a kogníció olyan alacsony szintűnek értékelt részeivel mint az érzelmek, vagy a szomatoszenzoros rendszer működése. További interdiszciplináris vizsgálatokat igényel azon kérdések megválaszolása, hogy ezeknek a szerkezeteknek mi a pontos szerepe az olvasói vagy a történetalkotói folyamatokban.

Konklúzió

Mark Z. Danielewski *House of Leaves* című regénye olvasható azon téri észlelés neuropszichológiai leírásának illusztrációjaként, miszerint sok alapvető koncepciónk a téri szerkezetek és viszonyok megértésén alapul. A neuroregények képesek arra, hogy ilyen típusú kognitív működéseket megjelenítsenek, mivel gyakran ábrázolnak mentális zavarokat vagy problémás kognitív folyamatokat. A *House of Leaves* több ízben mutatja meg azt, hogy a percepciók hogyan válnak dezautomatizálttá és problémássá bizonyos érzelmeknek, patológiáknak vagy helyzeteknek köszönhetően. A regény gyakran ábrázolja és testesíti meg ezeket a

percepciókat a narratív tér sajátos konstruálása, illetve a történetmondó technikák segítségével. Az olvasó számos formában találkozik metaforikus és szó szerinti kiszámíthatatlansággal és instabilitással, és így úgy tűnik, a regény a kognitív sémák automatikus használatára is ráirányítja a figyelmet. A regény komplex módon mintázza azt az élményt, amikor a világ megértéséhez, a helyzetünk felméréséhez szükséges kognitív séma (még) nem áll rendelkezésre. Az általam vizsgált jelenségeknek talán nincs a regényben szimbolikus jelentésük, azonban mindenképp lehet hatásuk⁶⁴ és jelentőségük. A szimbolikus jelentés képződéséhez negatívan járulnak hozzá azzal, hogy atmoszféra gyanánt komplex bizonytalanság- és instabilitásérzetet teremtenek.

Tanulmányomban a narratív tér és diszkurzus konstruálódásának újragondolására vállalkoztam, a téri észlelés és a térélmény neuropszichológiájának fényében. Az ilyen irányú vizsgálatok fontosak, mivel számos olyan narratológiai fogalom, mint a diszkurzus, perspektíva vagy stílus, erősen kötődik az emberi kognícióhoz, ezért szükséges újraértékelnünk őket a kognitív és idegtudományok újabb eredményeinek fényében. Bár a neuronarratológia még vitathatatlanul gyerekcipőben jár, hasonló vizsgálatok segíthetnek abban, hogy jobban megértsük, milyen szerepet játszanak idegrendszerünk és tudatunk folyamatai a történetvilágok konstruálásában és megértésében.

64 DANIELEWSKI, *House of Leaves*, 60.

Virtuális terek és nem-antropocentrikus narratíva Hannu Rajaniemi trilógiájában

Narratológia és poszthumanizmus

A tér szerepének, jellegzetességeinek vizsgálata az irodalmi narratívákban szerteágazó hagyományokkal bír Mihail Bahtyin kronotoposz-fogalmától Jurij Lotman szemioszféra-konceptióján át a Marie-Laure Ryan és Katrin Dennerlein nevével fémjelzett térnarratológiáig. A különböző megközelítések egyik csoportja a teret metaforikusan, szemantikai térként és/vagy szövegtérként fogja fel (Gérard Genette-nél „spatialité sémantique”¹ és „espace du livre”²), a másik a történet helyszíneinek, azok geográfiájának elemzésére összpontosít, általában a szereplők – emberi – szempontjából (ezt Genette kevésbé fontosnak, „passzív irodalmi térnek” tartja³). Ezek a térre vonatkozó irodalomtudományi vizsgálódások gyakran fonódnak össze más diszciplínákkal (szemiotika, kognitív tudomány) és az aktuális elméleti trendekkel, elsősorban a humántudományok „térbeli fordulatával”, az ökológiai kritikával, a társadalmi nem szempontjaival, újabban pedig a poszthumanizmussal. Az utóbbihoz köthető nem-antropocentrikus narratívákban gyakran megtalálható mesterséges intelligencia algoritmusok és virtuális terek elsőként egy SF (science-fiction) alzsánerben, a cyberpunkban je-

- 1 Az irodalom stilisztikai-szemantikai sajátossága, hogy nem egyértelmű és egyirányú, mivel gyakran figuratív, ez határozza meg a szemantikai értelemben vett terét – fejti ki Genette. Lásd Gérard GENETTE, „La littérature et l’espace”, in Gérard GENETTE, *Figures II.*, 43–49 (Paris: Éditions du Seuil, 1969), 47.
- 2 Genette a nyelv és a gondolkodás szukcesszivitást és szimultaneitást egyesítő térbeliségét véli felfedezni az írásban és az irodalomban, illetve ennek olvasásában. Lásd *uo.*, 45–46.
- 3 *Uo.*, 44.

lentek meg.⁴ A számítógépes játékok logikája és a nem-antropocentrikus terek azóta elterjedtek mind a populáris kultúra különböző médiumaiban, mind a poszthumanista vagy nonhumán fordulat⁵ utáni „magas” irodalomban⁶ és képzőművészetben.⁷ Az ilyen narratívák új kihívások elé állítják a hagyományosan antropocentrikus irodalomtudományi térkonceptiókat, beleértve a tér minden aspektusát figyelembe venni próbáló narratológiai elméleteket is. Az olyan narratívákban, mint Hannu Rajaniemi általunk vizsgált trilógiájának (*Kvantumtolvaj; Fraktálherceg; A kauzalitás angyala*) szöveg univerzuma, a szereplők tere, „környezete” (Marie-Laure Ryan-nél: „setting”) nem kézzelfoghatóan fizikális; ezzel együtt a megszokott térbeli és oksági törvényszerűségek sem érvényesek, ezeket az önkényes oksági viszonyok váltják fel, egy hipertextuális viszonyrendszer keretei között. Rajaniemi szövege látványosan igazolja a kortárs narratológia egyik meghatározó teoretikusának, Marie-Laure Ryan-nek a tételét a történetvilágok és a tér kapcsolatáról: „Az alternatív vagy logikailag inkonzisztens világok tárgyalják a tér kérdését a legradikálisabb formában.”⁸ Valóság és szimuláció, illetve valóság és illúzió gyakran egymástól megkülönböztethetetlené válnak, ez eredményezi az elsődlegesen a popkulturális műfajokba sorolható alkotások – így Rajaniemi SF regénytrilógiája – esetében a hagyományosan a kísérleti regényre jellemző hangsúlyozott reflektivitást, mind filozófiai, mind esztétikai-narratológiai értelemben. Ennek jelei általában a bonyolult, beágyazásos narratív szerkezetek, a metalepszisek, az elbeszélői megbízhatatlanság, a nézőponttal és a befogadói elvárásokkal folytatott játék, a kettős kódolás, az értelmezésbe más filozófiai és irodalmi műveket bevonó szövegközi kapcsolatok. Központi szerepet kap a narratívában és befogadásában az eldönthetlenség, a meghatározatlanság (a Roman Ingarden és Wolfgang Iser által tematizált „meghatározatlan”, il-

4 A műfaj alpművének számító William Gibson-trilógiáról lásd H. NAGY Péter, „Imaginárium III. Gibson”, *Prae* 1–2. sz. (2001): 5–11.

5 Lásd erről HORVÁTH Márk, LOVÁSZ Ádám és NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai* (Budakeszi: Prae Kiadó, 2019).

6 Gondolhatunk akár Bartók Imre poszthumanista trilógiájára (*A patkány éve; A nyúl éve; A kecske éve*), akár Viktor Pelevin *iPhuck10* című regényére, amelynek főhőse és elbeszélője Porfirij Petrovics rendőrségi-irodalmi algoritmus.

7 HORVÁTH Márk, „A nonhumán művészet és a technoszféra esztétikája”, *Új Művészet Online*, 2020, hozzáférés: 2021. 03. 25, <https://www.ujmuveszet.hu/2020/03/a-nonhuman-muveszet-es-a-technoszfera-esztetikaja/>.

8 Marie-Laure RYAN, „Space”, in *Handbook of Narratology*, eds. Peter HÜHN, John PIER, Wolf SCHMIED and Jörg SCHÖNERT, 420–433 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2009), 430. („The most radical thematizations of space are those that involve alternative or logically inconsistent worlds.”)

letve „üres helyek”), az ismeretelméleti és ontológiai kétely.⁹ Ezek a fikciós világ ontológiai szerkezetére, valamint a szöveg és a befogadás viszonyára vonatkozóan (vagyis a „szövegtér” és a „szemantikai tér” értelmében vett tér dimenziójára) is kiterjesztik a nem-antropocentrikus térfogalom lehetőségének kérdését. Jelen tanulmány Hannu Rajaniemié – a fenti jellemzők mindegyikét felvonultató – trilógiája rövid bemutatása és az irodalomtudományi térkonceptiók, elsősorban a térnarratológia fogalmi eszköztárának számbavétele révén keresi a választ a kérdésre, vajon mennyiben alkalmas ez az elméleti eszköztár a nem-antropocentrikus narratívák virtuális tereinek vizsgálatára.

A Rajaniemi-univerzum labirintusjellege

Hannu Rajaniemi 2010-es regénye, a *Kvantumtolvaj* 2012-ben jelent meg magyarul, ezt követte a trilógia másik két része, a *Fraktálherceg* 2013-ban és *A kauzalitás angyala* 2014-ben. A történet a kibertér virtuális valóságában játszódik, ennek megfelelően a tér sem a fizikai világ helyeinek logikája szerint szerveződik, hanem a beágyazások és a hipertextuális kapcsolatok bonyolult rendszereként. A főhős, Jean Flambeur személye maga is egy intertextuális utalás, amely allegorikusan utal a fikciós világ és a narratíva szerkezetére, főbb jellegzetességeire. Jean Flambeur ugyanis Maurice Leblanc „úri betörőjének”, a Párizs alatt labirintusrendszert kiépítő Arsène Lupinnek, a megtévesztés és az álcázás mesterének egy olyan cyberpunk alakmása, aki itt a videójátékok és számítógépes vírusok virtuális világát olyan többszörösen egymásba ágyazott labirintusként szerkeszti meg, hogy végül az eredeti ontológiai keret, a valóság beazonosítása szinte reménytelen feladattá válik az olvasó számára. Ebben a szimulákrumokkal benépesített labirintusban, amelynek folyamatosan változik az alaprajza, soha nem lehetünk tisztában az ok-okozati viszonyokkal, a való világból ismert kauzalitás nem érvényes. A regénybeli kvantumistenek megfogalmazásában: „Kauzalitás. A lencse, amelyen keresztül a világot látjuk. Az események elrendeződése. A kvantumtéridőben ez nem egyedülálló. Egy történet, egymás után bekövetkező pillanatok összessége. [...] Nem egészen így van ez: ez csak egy módja annak, ahogyan működhet a világ.”¹⁰ A poétikai önreflexióként is felfogható sorok jól mutatják, hogy a nem-

9 Ennek narratológiai vonatkozásairól lásd BENE Adrián, „Ismeretelméleti szkepszis, metalepszis, mise en byme”, in BENE Adrián és JABLONCZAY Tímea, szerk., *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, 270–281 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2007).

10 Hannu RAJANIEMI, *A kauzalitás angyala*, ford. JUHÁSZ Viktor (Budapest: Ad Astra, 2014), 53.

antropocentrikus narratíva esetében a nem-természetes történetvilág szereplői és térbeli viszonyai együtt járnak a narrativitás újraértelmezésével.

A tér képlékeny szerkezete, ontológiai státusza a szereplők önazonosságával és kilétével is összefügg. A cselekmény helyszínét egymásba ágyazott „virek”, látzólag zárt virtuális rendszerek alkotják, amelyeket demiurgoszgogolok építenek. (A gogolok az Alapító játékosok teremtményei, másolatai, akik egymással harcolnak a virtuális világ feletti uralomért, igyekezve minél nagyobb kopírként létrehozni magukból.) A virek és a beágyazott „zsebvilágok” informatikailag a „firmamantum” keretrendszerében futnak, ezen belül teremthetik és alakíthatják őket a megfelelő kóddal rendelkezők, elsősorban az alapítók és tudatmásolataik. Ebben a térben a szereplők valóságossága és identitása viszonyfogalommal válik, hiszen mindenki megtöbbszörözödhet, sőt maga sem tudja, hogy eredeti-e vagy másolat. Jean Flambeur ráadásul az álcázás és az átverés nagymestere – mi pedig a történetet az ő nézőpontjából elbeszélve olvashatjuk. Ezt erősíti, hogy ez a hangsúlyozottan megbízhatatlan autodiegetikus narrátor jelen időben, a videójátékok befogadásmódját idézően „közvetíti” az eseményeket. Mint látni fogjuk, a videójáték fontos motívum a narratívában, sőt konstitutív szerepet tölt be a regény fikciós világának ontológiájában.

A valóság és a fikció aporetikus viszonyát és a többszörös beágyazásokra épülő szerkesztésmódot tematizálják a további irodalmi utalások, C. S. Lewis *Narniájára*, vagy éppen az *Ezeregyéjszaka meséire* és Cortázar *Axolotl-jára*. Ezek helyszínei és szereplői egyben szimulációk, beágyazott virtuális valóságok alapjául is szolgálnak. A poszthumanista alapkoncepció értelmében az emberi szereplők valójában testetlen, virtuális létezők, tetszőleges elmeburkot felöltő szimulákrumok, kivéve a Földön élő („Szirr-beli”) hús-vér embereket. Ők részben implantátumok révén kapcsolódnak az *Ezeregyéjszaka meséinek* világát idéző, dzsinnek lakta és a káosz kód által veszélyeztetett „valóságukhoz”. Mindaddig, amíg a Föld pusztulásával ők is tömörített adatokká válnak. A szereplők tehát nem emberek, többnyire nem is emberszerű „lények”: a virtuálisan létező emberi tudatok mellett, tudatmásolatok (gogolok), vírusok, nanorobotok, marsalltudatok, dzsinnek, egy oorti szárnyas lény (Mieli), Tudattal és avatárral rendelkező űrhajó (Perhonen), Sárkányok, metatudatok, zoku közösségek, és még sorolhatnánk. Mindezek mibenlétéről, viszonyrendszerükről, ontológiai státuszukról az olvasó nem kap kielégítő felvilágosítást, ezért folyamatosan úgy érezheti, hogy egy ismeretlen világ játékszabályainak labirintusában bolyong.

A fiktív univerzum eredete és ontológiai keretei egy poszthumanista-transzhumanista mitológia formájában kerülnek kifejtésre, apránként adagolva az útmutatást az olvasó számára, először a második kötet 163. oldalán:

A mélyidő szerint többezer évvel ezelőtt a Sárkányok letépték láncukat, és kirobantották a szobornoszt történelem legborzalmasabb háborúját. Miattuk mondtak le az Alfák arról a tervről, hogy továbbfejlesszék az emberek kognitív architektúráját, és inkább elmeburkokba, virekbe és metatudatokba zárták a gogolokat, hagymahéjszerűen elrendezett virtuális gépekbe ágyazott virtuális gépekbe. Kizárólag azért, nehogy megint szülessen egy Sárkány.¹¹

A hszien-kuk klánja egy szimulációt szeretne építeni, az egykori Föld mását, ahol mindenki elfér, aki valóban létezett valaha a történelemben. Szumanguru klánjának tagjai viszont a fikció hívei és transzhumanisták, ők hozták létre a Sárkányokat. A Sárkány: „Egy nem-eudémonikus, nem-emberi agy, az Alapítók egyetlen tévedése, amely valaha a legelső gubernijában fejlődött ki, hogy több legyen, mint ember.”¹² Ezután az emberiség poszthumanizálódása kapcsán is megtudunk valamit e fikciós univerzum ontológiájáról, a beágyazott virtuális világok, a virek eredetéről.

A 2060-as években virágzó üzletté vált a túlvilág, mint szolgáltatás. [...] Most nem a céges feltöltöttekről beszélek... az ő életük kegyetlen volt, ocsmány, és nagyon, nagyon hosszú... hanem azokra, akiknek volt elég pénze megvásárolni a személyre szabott, torzításmentes élményt adó vireket, amelyek ultrabiztos, reverzibilis számításkokkal dolgozó hardveren futottak, illetve geotermikus energiával működtek, tehát garantáltan több ezer évig kihúzták a titkos rejtekhelyeken, ahová a biztonság érdekében ezeket telepítették.¹³

A regénybeli transzhumanisták szerint: „Van egy határ a nagy közös tervben, ameddig el lehet jutni emberi kognitív architektúrával, de tovább nem. Természetesen vannak alaptételek, amelyek a csitragupták szerint univerzálisak. A rekurzió, a gondolaton belüli gondolatok. A nyelv alapjai, az önreflexió, talán az öntudat is.”¹⁴ A narratíva értelmezéséhez (a reflexivitás, rekurzív szerkezet kapcsán) kulcsként szolgáló mondatok egyben túllépnek a narratíva hagyományos, lineáris és emberi nézőpontú fogalmán. Ennek megfelelően az olvasás (és, tegyük hozzá, az írás) is mint öncélú játék jelenik meg, amelynek különböző valóság- és fikciónívjetei csak kellékek a rejtvényfejtéshez, a kirakós játékhoz. A szerzőhöz

11 Hannu RAJANIEMI, *Fraktálherceg*, ford. JUHÁSZ Viktor (Budapest: Ad Astra, 2013), 163.

12 Uo.

13 Uo., 189.

14 Uo., 181.

hasonlóan szintén finn és szintén a videójátékok által inspirált narratológus, Jukka Tyrkkö ezt nevezi kaleidoszkópszerű narratívának.¹⁵

A cselekmény helyszínei közül több is tekinthető a narratíva és a narratív tér szerkezeti metaforájaként funkcionáló *mise en abyme*-nek. A Labirintus Mozgó Városában az „utcák folyamatosan változnak és átalakulnak, annak függvényében, milyen mozgó platók kapcsolódnak a városhoz vagy válnak le róla éppen, azonban a széles sugárút mindig, minden körülmények között visszatér.”¹⁶ Ez a Deleuze és Guattari *Mille plateaux*-ját idéző hely nem csak az identitás, de a tér szubsztancialitását is tagadja, hangsúlyozva az átrendezhetőséget, a lehetőségek sokféleségét, a virtualitást. A befogadásban hasonló értelmező szerepet tölthet be az asszociatív konstrukciókra épülő Memóriapalota, amelyben egy-egy rejtjel megfejtése után eggyel közelebb juthatunk a kínai doboz módjára rejtvényekbe burkolt titkokhoz. A személyes emlékekre és asszociációkra épülő rejtjelezés annyira véletlenszerű mozzanatot tartalmaz, hogy adódik a következtetés: a megértésre nem annyira megfejtésként, mint inkább konstrukcióként kell tekintenünk. A marsi zoku kolónia székhelye egymásra rétegzett virtuális és kiterjesztett valóságok szövedéke, amelyekről képtelenség eldönteni, hogy éppen minek az álcázásai,¹⁷ fizikai valóság, szimuláció és annak szimulációja megkülönböztethetetlenek. Ebben az avatárokkal benépesített ergodikus játékvilágban az „igazság” értelmetlen fogalom, a *gamerek* számára a játék a világ szervezőelve.¹⁸

Tegyük hozzá, a jelen idejű autodiegetikus narrációnak és a megjelenített virtuális tér hipertextuális működésmódjának köszönhetően Rajaniemi regényének olvasása során a narratíva a virtuális tér szimulációjaként jelenik meg – még ha a médium sajátosságaiból fakadóan megmarad is a reprezentációs jelleg és az ezzel együtt járó passzív és lineáris befogadói szerep.¹⁹ Nézőpont és kauzális összefüggések egyaránt elbizonytalanodnak, ezzel együtt a térre vonatkozó perspektíva is kiszélesedik, túllépve az antropocentrikus, topográfiai felfogáson, hiszen nincs materiálisan lerögzítve a háromdimenziós valós térben. A tér itt teljes mértékben textuálisan megalkotott, nincs mimetikusan működtetett valóságreferenciája. A virtuális világok és valóságszintek egymásba ágyazódása meghatározza

15 Jukka TYRKKÖ, „Kaleidoscope’ Narratives and the Act of Reading”, in John PIER and José Ángel GARCÍA LANDA, eds., *Theorizing Narrativity*, 277–306 (Berlin–Boston: De Gruyter, 2011).

16 Hannu RAJANIEMI, *Kvantumtolvaj*, ford. JUHÁSZ Viktor (Budapest: Ad Astra, 2012), 77.

17 Uo., 99.

18 Uo., 104–105, 114.

19 Vö. Gonzalo FRASCA, „Szimuláció és narratíva – bevezetés a ludológiába”, in FENYVESI Kristóf és KISS Miklós, szerk., *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, 125–142 (Budapest: Kijárat, 2008), különösen: 128–129.

a lehetséges tetteket és a következményeket, ez azonban – az olvasó számára legalábbis – teljesen átláthatatlan viszonyrendszert képez. Ennek köszönhetően a cselekmény elemei „fizikailag lehetetlen események és forgatókönyvek: vagyis lehetetlenek a fizikai valóságot irányító törvények szerint és a logika elvei szerint is”²⁰ – ahogyan Jan Alber fogalmazta meg Lubomír Doležel nyomán a nem-termeszetes történetvilágok definícióját.

A virtuális tér szerkezete sajátos labirintusként fogható fel, erre hívja fel a figyelmet a már említett Labirintusváros mellett magának a főhősnek az irodalmi előképe, amelyet a könyv mottójától kezdve Leblanc-idézetek és -utalások sora nyomatékosít. Arsène Lupin neve ráadásul összefonódik a videójátékok egyik alaptípusával, a labirintusjátékokkal (*Pac Man*, *Lupin Maze*). Az ezáltal is fókuszba állított útvesztő olyan, a videójáték-készítők által is kedvelt labirintus, amely több irányban bejárható, vannak benne elágazások és zsákutcák. Az Umberto Eco által szemiotikai paradigmaként tárgyalt és regényeiben is hangsúlyos metaforikus szerepet kapó útvesztő²¹ eredeti, konkrét formájában egy állandó, változatlan térstruktúrát feltételez, viszont a videójátékokban megvan a lehetőség a fizikai teret látszólag utánzó, valójában folytonos változásban lévő, feltérképezhetetlen tér létrehozására.²² Ennek virtuális tere – a kibertér jellegzetességeivel egyesülve – pedig kiteljesíti a labirintus harmadik változatának a lehetőségeit, amelyet Eco hálózatnak, illetve rizómának nevez.²³ A Deleuze és Guattari által javasolt rizóma képe azért találó Eco szerint, mert ennek bármely pontja összekapcsolódhat egymással, valójában nincsenek is benne rögzített pozíciók, csak – változékony – kapcsolatok, amelyekről soha nem alkotható átfogó kép. A térbeli implikációk szempontjából fontos tény, hogy a digitális, hálózati médium hipertextuális terében ez a változékony, a hétköznapi valóság terétől radikálisan különböző jelleg erősödik fel. Rajaniemi ezt a rizomatikus teret állítja a nem-antropocentrikus narratíva középpontjába, mind az ábrázolt világ jellemzőjeként, mind a narráció módja és a narratíva szerkezete révén.

20 Jan ALBER, „Impossible Storyworlds – and What to Do with Them”, *Storyworlds* 1 (2009): 79–96, 80. („The term unnatural denotes physically impossible scenarios and events, that is, impossible by the known laws governing the physical world, as well as logically impossible ones, that is, impossible by accepted principles of logic.”)

21 Umberto ECO, *Semiotics and The Philosophy of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 80–81.

22 Clara FERNANDEZ-VARA, „Labyrinth and maze. Video game navigation challenges”, in Friedrich von BORRIES, Steffen P. WALZ and Matthias BÖTTGER, eds., *Space, Time, Play*, 74–87 (Basel–Boston–Berlin: Birkhäuser, 2007), 75.

23 ECO, *Semiotics and The Philosophy of Language*, 81.

Irodalmi tér, narratív tér, elméletek

Témánk szempontjából a térnek a fikciós elbeszélő prózában betöltött szerepére, konkrétan pedig a narratíva többi alkotóelemével (idő, események, szereplők, narráció) való viszonyára irányuló vizsgálódások az elsődlegesek. Ezek azonban szorosán összefonódnak a befogadás szemantikai aspektusaival, így a narratológia, a szemiotika és a befogadás folyamatát – újabban kognitív tudományi eszköztár segítségével – vizsgáló kritikai eszköztár együttes alkalmazása tűnik indokoltnak a konkrét művek vonatkozásában. Nem foglalkozunk viszont itt olyan, a tér fogalmát metaforikusan használó esztétikai-hermeneutikai elméletekkel, mint Maurice Blanchot „irodalmi tér”-elmélete. Az irodalomelméleti írások azon része, amelyik a narratív térrel mint a regény terével foglalkozik, jellemzően vagy a térnek a mű struktúrájában betöltött funkciójára, vagy az értelmezésben betöltött szerepére összpontosít. Az elméletek előbbi típusára hatott megtermékenyítően a franciául 1978-ban, angolul pedig 1981-ben hozzáférhetővé vált bahtyini kronotoposz-koncepció, amely a posztklasszikus narratológia horizontján is eleven maradt.²⁴ Utóbbi aspektus áll viszont a Jurij Lotman nyomán kibontakozó szemiotikai irodalomtudomány érdeklődésének középpontjában. Itt érdemes megjegyeznünk, hogy Lotman – ahogyan erre Antje Ziethen rámutat²⁵ – a szövegben megjelenő térbeliség modelljét antropocentrikusnak tekintette: szerinte ez a tapasztalati világunkat strukturáló fent/lent, jobbra/balra, elöl/hátul ellentétpárok alapján strukturálódik, sőt ez áll a háttérben a kulturális megítélés olyan alapsémáinak is, mint a jó/rossz, saját/idegen, stb. Az irodalmi térrel kapcsolatban, ahogyan a strukturalista narratológus Genette-et is, jobban érdekelte a kulturális jelentéseknek ez a szemantikája („topológiája”), mint a történet helyszínire vonatkozó „topográfia”. Az antropocentrikus kiindulópont megfigyelhető a város és a szöveg közötti analógiára alapozott irodalmi térelméletekben (Roland Barthes, Michel Butor, Michel de Certeau, Edward Soja és mások) is, amelyek magával a térrel mint a narratíva konstitutív elemével általában nem foglalkoznak, elméleteikben a tér(beliség) analógiás-metaforikus használata az uralkodó.²⁶

A szemiotikai értelemben felfogott „szövegtér” tehát az elbeszélő diszkurzus, a textuális elrendezés szemantikai következményeire világít rá, valamint a moti-

24 Nele BEMONG, Pieter BORGHART, Michel DE DOBBELEER, Kristoffel DEMOEN, Koen DE TEMMERMAN and Bart KEUNEN, eds., *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives* (Gent: Academia Press, 2010), iv.

25 Antje ZIETHEN, „La littérature et l'espace”, *Arborescences* 3 (2013), hozzáférés: 2021. 04. 07, <https://doi.org/10.7202/1017363ar>

26 ZIETHEN, „La littérature et l'espace”.

vikus és szimbolikus jelentéstöbblet megjelenésére a tér vonatkozásában.²⁷ Ezt az irányt erősíti a kognitív narratológia megjelenése az 1990-es években, amelynek módszertanát a témánkkal szorosán érintkező nem-természetes narratológia is hasznosítja.²⁸ Magának a térnek a sokoldalú vizsgálatát pedig elősegítette a szintén az 1990-es években a társadalom- és humántudományokban végbement térbeli fordulat (*spatial turn*), bár az ezzel összefüggő kontextualista („irodalomföldrajzi”, „geokritikai”, „geopoétikai” és ökokritikai)²⁹ megközelítések gondolatmenetünk szempontjából kevésbé relevánsak. A tér kérdésének reflektorfénybe kerülése fontos fejleményt jelentett a narratológiában is, hiszen az hagyományosan inkább az időre összpontosított.³⁰

A nem-antropocentrikus narratív tér lehetőségei kapcsán a térnarratológia, Marie-Laure Ryan és különösen Katrin Dennerlein megközelítése tűnik számunkra használható kiindulópontnak. Ryan ugyan nem feledkezik el a befogadói és kontextuális szempontokról, ám a metaforikus használat helyett igyekszik a szó szerinti értelmezésnél maradni: a narratív tér elsődlegesen a történetvilág tere. Mint láttuk, Rajaniemi szövegében a nem-természetes történetvilág terei, a nem-antropocentrikus tértapaszlatat elsősorban a történet szintjén megjelenő térkonstrukciók által közvetítődik, másodsorban a szöveg nem-lineáris szerkezete közvetíti azt. Feltételezésünk szerint ez minden nem-antropocentrikus irodalmi narratívára érvényes. Ahhoz, hogy lássuk, a térnarratológia valóban megfelelően számot tud-e adni erről a nem-mimetikus, nem-antropocentrikus tértapaszlatról, fel kell vázolnunk Marie-Laure Ryan és Katrin Dennerlein elképzeléseit.

Ryan igyekszik fogalmilag pontosítani a narratív térrel kapcsolatos kifejezéseket, elkülönítve egymástól a következő terminusokat. Az egyes cselekményhelyszínek a „térbeli keretek” (*spatial frames*); ezek összessége képezi a „cselekményteret” vagy „történetteret” (*storyspace*); ennek háttérében áll a társadalmi, történelmi, földrajzi környezet, amelyben a cselekménysort el kell képzelnünk (*setting*). Ennek alapján alakul ki a befogadás során az olvasó ismereteivel és képzeletével kiegészített „történetvilág” (*storyworld*), a tágabb kulturális kontextust figyelembe véve pedig a „narratív univerzum” (*narrative universe*), amely magában foglalja a szöveghez kapcsolható összes lehetséges világot.³¹ Ennek befogadói aspektusát Ryan a kognitív pszichológia eszköztárával, a kognitív térkép kiala-

27 Kovács Gábor, „A tárgyi diszkurzus prózanyelve”, *Topos* 3 (2014): 55–84, 57.

28 Az irányzatról magyarul lásd TÓTH Csilla, szerk., *Helikon* 2. sz. (2018): *Nem természetes narratológia*.

29 Lásd ZIETHEN, „La littérature et l'espace”.

30 RYAN, „Space”, 431.

31 Uo., 421–422.

kulására koncentrálna tárgyalja.³² Ryan ugyan a környezet alatt a szereplők *fizikai* terét érti, láthatóan kötődve még a térnek mint eleve adottnak a szokványos felfogásához („*container*”-elméletek).³³ Ennek gyengeségére az általunk elemzett szöveg egyértelműen rámutat. Ryan ugyanakkor kapcsolódik a teret a szereplők viszonyaiból levezető relacionista-konstruktivista (Ryan kifejezésével hálózati³⁴) felfogáshoz, a befogadó kognitív térképének szintjén legalábbis. A történettér számára „a cselekmény (*plot*) szempontjából releváns tér, ahogyan az a szereplők gondolataiból és tetteiből kirajzolódik”³⁵ – ez a megközelítés pedig teljes mértékben alkalmazható a virtuális térre is. Ugyanakkor ez a befogadóban megkonstruálódó térképre összpontosító felfogás is szükségszerűen antropocentrikus, hiszen feltételezi, hogy az olvasó saját valós tapasztalatai alapján egészíti ki képzeletével a szövegben olvasottakat. Ez annyiban evidencia, hogy emberi olvasó emberi kognitív apparátussal rendelkezik, viszont esetünkben a fikciós térre vonatkozóan legfeljebb akkor igaz, ha az olvasó számítógépes játékokban szerzett virtuális tértapasztalatát mozgósítja. Minden más esetben a valós világ és a fikciós univerzum tere között olyan radikális különbség van, hogy ez lehetetlenné teszi a befogadást. Rajaniemi könyvének nemzetközi olvasottsága azt látszik igazolni (bár nem ismerjük közönségének virtuális térre vonatkozó tapasztalatait), hogy az olvasói képzelet ezt a szakadékot képes áthidalni, anélkül, hogy a valós tapasztalataira támaszkodna.

A német nyelvű narratológiai szakirodalomban hasonlóan jelentős Katrin Dennerlein *Die Narratologie des Raumes* (2009) című munkája és 2011-es szócikke a térről (*Raum*) a *Handbuch Erzählliteratur* című kötetben. Itt olvasható kezdősorai már a nem-természetes narratológia kérdésirányaival is párhuzamba állíthatóak: „A terek az elbeszél világ objektumai [...] amelyek az elbeszél világ szabályai szerint legalább egy alak környezetévé válnak vagy válhatnak. A kitárlt szövegekben az objektumok olyan terekké is válhatnak, amelyek nem jelentenek környezetet az emberek számára a szövegen kívüli valóságban.”³⁶ A kognitív pszichológia számára is fontos segédeszköz, elsősorban a tér észlelésének mentá-

32 Marie-Laure RYAN, „Narrative Cartography: Toward a Visual Narratology”, in Tom KINDT and Hans-Harald MÜLLER, eds., *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, 333–364 (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2009).

33 Lásd Katrin DENNERLEIN, *Die Narratologie des Raumes* (Berlin–New York: Walter de Gruyter, 2009), 61–66.

34 Mary-Laure RYAN, Kenneth FOOTE and Maoz AZARYAHU, *Narrating space/spatializing narrative: Where narrative theory and geography meet* (Columbus: The Ohio State University Press, 2016), 19.

35 RYAN, „Space”, 422.

36 Katrin DENNERLEIN, „Raum”, in Matías MARTÍNEZ, Hg., *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse Geschichte* (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2011), 158–165, 158.

lis folyamata vonatkozásában. Ezt a befogadói nézőpontot kapcsolja össze azon narratív technikák elemzésével, amelyek megképzik az olvasó számára a teret, nagyban támaszkodva Karl Bühler pszichológus és nyelvész pragmatikai szempontú deixis-elméletére. (A két elméleti irányzat jól illeszkedik egymáshoz, ezt mutatta már Erwin Segal kognitív pszichológiai munkássága, amely a deixist állítja középpontba.) Az elbeszélt tér egységeiként tárgyalja Dennerlein a jelenetet (amelynek van egy tér- és időbeli, valamint személyes tájékozódási középpontja), az észleleti teret és az eseményrégiót („Míg az eseményrégió az észlelési példány környezetét ábrázolja, az észleleti tér magában foglalja az érzékelt térbeli feltételeket.”³⁷) Az ezeket előállító narratív eljárások között kiemeli az észlelési példány helyzetét és mobilitását, valamint azt a sorrendet, amelyben az egyes térbeli feltételeket vagy térbeli részleteket megnevezik. Dennerlein már hangsúlyozza, hogy egy szereplőhöz társulhat olyan észleleti tér, tárgyrégió, amely nem feltétlenül kapcsolódik az emberi észlelés feltételeihez. Ehhez hasonlóan, az elbeszélés térmodelljei is származhatnak a való világ mellett képregényekből, számítógépes játékokból vagy intertextuális forrásokból. Ez a nem-mimetikus, nem-antropocentrikus megközelítés már egyértelműen túlmutat Lotman térbeli szemantikájának antropológiai jellegén.

Poszthumán kihívások

Az antropocentrikus korlátok többé-kevésbé érvényesek a legtöbb narratív elméletre, ez figyelhető meg a térrel kapcsolatban is; maga a térbeli fordulat is antropológiai kiindulópontú. Mit kezdhetnek ezek a hagyományos narratíva- és térkonceptiók azokkal a történetekkel, amelyeknek sem szereplői, sem terei nem emlékeztenek az általunk ismert fizikai valóságra? A nonhumán szereplő érzékelése (nem csak a térre vonatkozóan), gondolkodása, felépítéséből fakadó affordanciája számtalan módon eltérhet az emberi érzékszervek, kognitív berendezkedés és testfelépítés jellemzőitől. Ezt az anti-mimetikus jelleget erősíti a virtuális tér, a kibertér, a szimulákrumok, a mesterséges intelligencia algoritmusok megjelenése a narratív térben. A kibertér, a virtuális terek fő kihívása nem az, hogy nem foghatók fel a valós, háromdimenziós tér mintájára.³⁸ Ez az irodalmi mű metaforikusan fel-

37 Uo., 160.

38 Espen ARSETH, „The Question of Spatiality in Computer Games”, in Friedrich von BORRIES, Steffen P. WALZ and Matthias BÖTTGER, eds., *Space, Time, Play*, 44–55 (Basel–Boston–Berlin: Birkhäuser, 2007), 44.

fogott terére is érvényes, ha a mimetikus illúziókeltés realista gyakorlata el is homályosítja ezt a tényt. Nagyobb nehézség, hogy egy átláthatatlan és folyton változásban lévő térről nem alkothatunk pontos kognitív térképet, legfeljebb egy modellt annak működéséről. Kérdéses, mi a narrativitás antropocentrikus minimuma, ami szükséges ahhoz, hogy egy (irodalmi) szöveg még narratívaként legyen befogadható. Ahogyan Jesper Juul fogalmaz, a számítógépes játékokkal ellentétben az irodalom és a film befogadásában fontos a kognitív azonosulás az antropomorf szereplőkkel, enélkül a fikció befogadása unalmas lenne.³⁹ Rajaniemi viszont, mint láttuk, minden narratív eljárást bevet annak érdekében, hogy a befogadói élményt a videójátékéhoz közelítse, anélkül hogy az olvasó értelmező erőfeszítései elhomályosítanák a történetet⁴⁰ – még ha nem is változtathat azon a tényen, hogy a játék pusztán metaforikus, hiszen az olvasó nem játékos, nem alakítója az eseményeknek.⁴¹ Egy történetté összeálló eseménysor tekintetében valószínűleg hasznos, ha szélesebb olvasóközönséget célzunk meg, mint egy kísérleti regény. Viszont, úgy tűnik, a szereplők és a tér vonatkozásában ez nem szükséges feltétele még egy zsánerregény sikeres fogadtatásának sem. Poétikai értelemben a kortárs „hard” SF egyébként gyakran közelebb áll a *nouveau roman* kísérletező hagyományához, mint a mai „magas” irodalom. Ennek köszönhetően, úgy tűnik, a poszthumán perspektívával való poétikai számvetésben is előrébb jár.

39 Jesper JUUL, „Narratív játékok? Rövid jegyzet játékokról és elbeszélésekről”, in FENYVESI és KISS, *Narratívák* 7., 143–158, 154.

40 Vö. uo., 156.

41 Vö. Espen ARSETH, „Műfaji zavar: a narrativizmus és a szimuláció művészete”, in FENYVESI és KISS, *Narratívák* 7., 159–174, 171.

A térleírás mint önreflexív csapda

Tér és narratív szerkezet Auster *A bezárt szobájában*

Paul Auster 1987-es *New York trilógiájának* harmadik darabja, az eredetileg külön megjelent *A bezárt szoba* (*The Locked Room*, 1986),¹ mely a posztmodern vagy éppen poszt-posztmodern metafikció egyik prominens szövege, számos térleírást tartalmaz – ezek a terek ugyanakkor, ahogyan az elbeszélés címe is sugallja, javarészt szűkösek, fenyegetőek, klausztrófób hatást keltenek. Találkozunk túlszűfolt, raktárszerű lakásbelsőkkel, sötét lépcsőházakkal és liftekkel, üres sírgödrökkel, lakójukra fagyó jégkunyhókkal és természetesen a behatolhatatlan, bezárt szobával. Ezek a sokszor az étellel is összeegyeztethetetlen, „lehetetlen” helyszínek nemcsak pusztulással vagy önpusztulással fenyegetnek, hanem egyrészt utalnak az anonim elbeszélő racionalitással kapcsolatos bizalomvesztésére és aktuális hangoltságára, másrészt vonatkozhatnak magára a szövegtérre vagy szövegszerkezetre is, amennyiben az metaleptikus, önreflexív, végtelen regresszust idéző technikájával kvázi csapdába ejti mind az olvasót, mind az írásban meghasonlott főszereplőt. Hipotézisem szerint tehát a fent említett terek vagy tértípusok összefüggésben állnak a narratív struktúrával, sőt, visszatükrözik a sokszor tiltott határátlépéseket eszközölő, önmagába záruló elbeszélőszerkezetet. Az alábbi tanulmány ezért együtt fogja elemezni a cselekmény tereit és az elbeszélés szintjeit („tereit”): legelőször is ismerteti a műben megjelenő szimbolikus, cselekményszervező jelentőségű helyszíneket, érinteni fogja a tipikusan posztmodernnek tekintett és az austeri művel is összefüggő térstruktúrákat (pl. heterotópiák, nem-helyek), majd mindezek fényében áttér a trükkös narratív technikák vizsgálatára.

1 A következő kiadásokat használom: PAUL AUSTER, *New York Trilogy* (London: Penguin Classics, 2006); PAUL AUSTER, *A bezárt szoba*, in PAUL AUSTER, *New York trilógia*, ford. Vághy László, 243–393. (Budapest: Európa Kiadó, 2004). (A magyar kiadásra való hivatkozásokat szövegközi oldalszámok jelzik a főszövegben.)

Reprezentált terek

A bezárt szoba című elbeszélés az 1947-ben született Paul Auster életművének korai szakaszához sorolható.² A továbbiak szempontjából is érdekes lehet, hogy igen sok rejtett (és kevésbé rejtett) önéletrajzi elemet tartalmaz, valamint fontos kiemelni, hogy a szöveg a *New York trilógia* többi darabjával is rendkívül szorosan összefonódik – szereplők, motívumok, s természetesen a helyszín révén. Az elemzés ugyanakkor, tekintve a téma komplexitását és a terjedelmi határokat, csak *A bezárt szoba* című elbeszélésre vonatkoznak, ám a részletek előtt természetesen az elbeszélői alapállást és a cselekmény néhány fontosabb mozzanatát kell ismertetni.

A bezárt szoba névtelen, E/1-ben megszólaló elbeszélője egy Fanshawe nevű író barátjának a történetét meséli el. A bonyodalmat az okozza, hogy Fanshawe váratlanul elhagyja állapotos feleségét, Sophie-t és nyomtalanul eltűnik, hátrahagy azonban rengeteg szépirodalmi kéziratot, melyek szerkesztését némi rábeszélésre a névtelen elbeszélő fogja elvégezni. Elbeszélőnk aztán, ahogyan haladunk egyre a cselekményben, fokozatosan átveszi a halottnak hitt Fanshawe szerepét: elveszi Fanshawe volt feleségét, örökbe fogadja a gyermeküket, beköltözik a közös lakásukba, s végül meg akarja írni Fanshawe életrajzát, aminek az ürügyén mániákus nyomozásba kezd a rejtélyes barát után. Miután kiderül, hogy Fanshawe mégsem halott, az elbeszélő szándékai megváltoznak, életrajzíró helyett inkább barátja gyilkosává akar válni. Talán már maga a cselekmény is „fullasztó” léggörcs sejtet, melyet aztán tovább erősítenek az elbeszélésben megjelenő furcsa és sokszor háttorzongató terek vagy térrészek, melyek mondhatni kardinális szerepet is töltenek be a narrációban. Az alábbiakban, követve bemutatásuk sorrendjét, a szekrény, a kartondoboz, a sírgödör, a koffer, a lift, a postaláda, a jégkunyhó, és a címben megjelölt bezárt szoba leírásait veszem szemügyre, melyeknek közös eleme egyrészt a szűkösség, a sötétség és persze a bezártság hangsúlyozása, másrészt hogy sok esetben a trilógia címében is visszaköszönő zsúfolt, modern nagyváros – New York – tapasztalatához köthetők.

2 Auster néhány meghatározó későbbi művének magyar kiadása: *Holdpalota*, ford. VÁGHY László (Budapest: Európa Kiadó, 1993); *A véletlen zenéje*, ford. VÁGHY László (Budapest: Európa Kiadó, 1995); *Mr. Vertigo*, ford. SZÁSZ Imre (Budapest: Európa Kiadó, 1998); *Leviatán*, ford. SZÁSZ Imre (Budapest: Európa Kiadó, 2000); *Timbuktu*, ford. ELEKES Dóra (Budapest: Európa, 2002); *Az illúziók könyve*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Európa, 2003); *Az orákulum éjszakája*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Európa, 2004); *A végső dolgok országában*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Európa, 2005); *Brooklyni balgaságok*, ford. PÉK Zoltán (Budapest: Európa, 2006).

A cselekmény első fordulópontjának a *szekrény* megjelenése tekinthető, mely Fanshawe kéziratait rejti: az elbeszélő ekkor dönti el ugyanis, hogy hajlandó foglalkozni a művek sajtó alá rendezésével. Amikor a „magas tölgyfa szekrény” kitárul, az addig elliptikusnak nevezhető narráció kvázi jelenetté lassul le, látszólag lényegtelen részletek, triviális mozzanatok kerülnek „élő adásba”,³ s mégis, éppen a „jelentéktelennél” való elidőzés sejteti a helyzet jelentőségét.

Sophie [...] felállt a kanapéról, és karján gyermekével átsétált a szomszéd szobába. Megállt egy magas tölgyfa szekrény előtt, és elfordította a zárban a kulcsot; az ajtó kinyílt magától, sarkig tárult csikorogva. [...] Dobozok, kapcsos iratrendezők, spirálfüzetek, dossziék hemzsegték a polcokon, olyan mennyiségben, mely messze meghaladta a lehetségesről alkotott elképzeléseimet. (257.)

A szekrény kinyitásának aprólékos leírásával szorosan összefügg a *kofferek* említése néhány sorral lejjebb, hiszen ezekben szállítja el az elbeszélő a hatalmas mennyiségű kéziratot: „Lassan lecipeltem a két koffert a lépcsőn, és ki az utcára. Nehéz volt – annyit nyomhatott a kettő együtt, mint egy holttest.” (258.) A két zárt és sötét tárolóeszköz vagy térrész máris kísérteties felhangot kap, a súlyosság (szó szerinti és átvitt értelemben is),⁴ a bezártság és az ebből fakadó csapdajelleg tűnik itt dominánsnak, sorsfordító jelentőségűnek. Hasonlóval találkozhatunk, amikor az elbeszélő a Fanshawe-val töltött gyermekkoráról és barátja különös helyek iránti vonzalmáról számol be – ilyen például az a doboz, amelybe Fanshawe gyekeként szívesen zárkózott be egyedül:

a szülei vettek valami új készüléket, talán egy televíziót, aminek a kartondobozától Fanshawe hónapokig nem bírt megválni, a szobájában tartotta. [...] ez a doboz azonban tabu volt, engem sohasem engedett bele. Ez az ő titkos odúja, mondta, és amikor beleül, és magára zárja, oda megy velem, ahová csak akar – ha viszont más ül bele, örökre elveszti varázserejét. (273. o.)

E doboz kvázi párdarabjának tekinthető a szintén a gyermekkort elbeszélő szövegrészben megjelenő *sírgödör*, melybe Fanshawe még édesapja halálának napján ereszkedik alá:

3 Umberto Eco, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. Gy. HORVÁTH László és SCHÉRY András (Budapest: Európa Kiadó, 1995), 85.

4 Két erre utaló szövegrész: „Ahogy nézem, jegyeztem meg, kell majd egy kis idő, mire áttekintem az összes anyagot. Azt mondta, ráérek, majd szabadkozni kezdett, hogy ilyen nagy terhet ró rám.” [...] „Nehéz volt – annyit nyomhatott a kettő együtt, mint egy holttest.” (257–258.)

Valami hasonlót éreztem most is ott a nyitott sírgödör szélén állva a hóban. Egyedül feküdt odalent a maga gondolataival, egyedül élte meg ezeket a perceket, és ha jelen lehettem is, magából az élményből kirekesztett, mintha ott se volnék. [...] ott volt a sír, és ő meghallotta, kettőnk közül ő hallotta meg hívó szavát. (274.)

Már a fentiekből is látható, hogy e furcsa és olykor ijesztő terek további közös eleme, hogy valamiképpen mindig a rejtélyes baráthoz kapcsolódnak, sőt, e leírások voltaképpen Fanshawe különös jellemét és karakterét mintegy exteriorizálva, külső objektumok révén igyekeznek reprezentálni. A múltbéli Fanshawe-hoz tartozó terek aztán korrelálnak, hidat képeznek az elbeszélés jelenének Fanshawe-ját megidéző térrészekkel is, különösen hangsúlyos ez az idősíkok közötti vágásnál, például amikor a sírgödörjelenet után rögtön visszatérünk a szekrények, a kofferek és a kéziratok jelenébe – az elbeszélő ekkor kezd bele a tényleges szerkesztői munkálatokba.

Több nap is eltelt, mire ki mertem nyitni a bőröndöket. [...] megsemmisíteni Fanshawe életművét, az annyi, mintha saját kezemmel fojtanám meg. Hatalmamban állt [...] végérvényesen meg nem történtté tenni, kitörölni a föld színéről – kilopni a sírjából, és darabokra tépni egy hullát. [...] Kínos lesz, ha rossz a mű [...] ha tesz a műve, a szószólójává lépek elő. [...] Mi rosszabb: halálos ítéletet aláírni, megásni legjobb barátunk sírját – vagy egy halottnak dolgozni? (275.)

Az imént idézett szövegrészek jól láthatóan kvázi egymásra rímelnek, montázsukat vagy egymás mellé helyezésüket minden bizonnyal intenciózus narratív technikaként kell érteni, mely a koffer (és benne az írás) mint sír metafora révén igen beszédesen utal a cselekmény baljós fordulataira. Voltaképpen továbbviszi a metaforát nem sokkal később a *postaládát* és a *liftet* leíró, szintén párba állítható jelenet, melyek ugyancsak kulcsfontosságú eseményeket vezetnek be – az elbeszélő rituális cselekedetként számol be a posta napi ellenőrzéséről, s az útról, amelyet, minthogy a kilencedik emeleten lakik, a szűk liften tesz meg:

A nap döntő jelentőségű pillanata volt ez [...] Éltetett a remény, hogy valami jó hír vár ott rám [...] ami megváltoztatja az életemet – olyannyira szokásommá fejlődött már ez a várakozás, hogy valahányszor megpillantottam a levélszekrényt, heves szívdobogás fogott el. A rejtkehelyem volt, a világ egyetlen pontja jóformán, amit tisztán a magaménak vallhattam. Ugyanakkor kapocs volt, híd a világ felé. Sejtelmes sötét-ségében roppant hatalom rejlett: látszatra általa történt minden. Aznap csak egy le-

vél várt. [...] A liftben bontottam fel – és ott helyben, ahogy zötyögtem fölfelé a kilencedikre, egyszerre rám szakadt az ég. (294.)

A narráció e helyen szintén ráérősebb tempót vesz fel, a „szokásommá fejlődött már ez a várakozás” passzusa pedig egy kvázi az olvasó számára leadott jelzésnek vagy határsértő kiszólásnak is tekinthető a diegetikus szintről a heterodiegetikus szintre, hiszen a várakozás jelen esetben nemcsak a reprezentált világban történik, hanem a narrációban vagy előadásmódban is megfigyelhető. A befogadónak tehát várnia, vagy akár *következtetnie* kell⁵ a folytatást illetően, míg kiderül a már a felvezetés aprólékossága folytán is sorsfordítónak tűnő üzenet tartalma és a levélíró személye, ami voltaképpen aligha lehet kétséges a már ismerős sötét és szűkös tértípusok, ezúttal az elbeszélő egyetlen „rejtekhelyét” és a világ felé „hidat” jelentő postaláda, valamint a csapdaszerű lift hosszas leírása alapján. Az elbeszélés még mindig várat bennünket, hiszen először a levél szövege következik, melynek nyitánya („Ne neheztelj meg rám, hogy írok”, 294.) egy újabb jelzés arra nézve, hogy Fanshawe lehet a feladó, hiszen személyéhez a sötét, odúszerű tereken túl a korábbiakban is gyakran társult a teher és a súlyosság képe. Mivel aláírás nincs a levél alján, teljes bizonyosságot nem nyerhet mindez, ugyanakkor ezzel a fogással, vagyis az információk *fokozatos* adagolásával a befogadó szinte teljesen felveheti a levél szövegében lassan előrehaladó, megdöbbszent narrátor nézőpontját. Lényeges mozzanat, hogy a levél felnyitása a kelepceszerűen az elbeszélőre záruló liftben történik, azaz ebből a szituációból nincsen az elbeszélő számára „menekvés” („ahogy zötyögtem fölfelé a kilencedikre, egyszerre rám szakadt az ég”): az üzenet ugyanis, hogy a halottnak hitt Fanshawe mégiscsak él, alapjaiban forgatja fel a Fanshawe hagyatékát rendező, és annak „özvegyével” egybekelni kívánó elbeszélő életét, akit ez az információ úgy kerít be elvontabb értelemben, mint ahogyan a hosszasan „zötyögő” lift keríti be őt „szó szerint”. S természetesen itt a kilencedik emeletnek is jelentősége van, hiszen jelzi, hogy a lift útja relatíve hosszú, a fogság viszonylag sokáig tart.

A következő figyelemreméltó, és a fentiekhez hasonlóan baljóslatú térrész a *fiókok*, melybe a fenti levelet temeti az elbeszélő, annak értelmén tűnődve:

Rendkívüli körülménnyel íródott az egész levél. Újra és újra átolvastam – felbontoltam, réseket kerestem rajta, megpróbáltam valami üzenetet belátni a sorok közé [...] Átlátszatlan volt, mint a zavaros víz, mint egy tükör [...] Végül feladtam; elszüllyesztettem az egyik asztalfiókba, és rádöbbszentem, hogy mindennek vége. (297.)

5 Eco, *Hat séta...* 72.

A sír vagy koporsó metaforáját a tehát a fiókra viszi át ezúttal az elbeszélés, mely aztán kvázi tovább is fűzhető, amikor egy furcsa *jégkunyhó* vagy iglu leírásához érkezünk egy Fanshawe-tól származó, egy sarkkutató élményeiről szóló jegyzetben, melyet „teljes terjedelmében” közöl az elbeszélés.

A legnagyobb veszedelmet azonban mégsem a farkasok jelentették, hanem a kunyhó. A kegyetlen időben [...] lélegzete a szó szoros értelmében ráfagyott a jégre, így hát az minden kilégzéssel egy árnyalatnyit vastagodott – a kunyhóban pedig egyre fogyott a tér, míg végül felülni sem tudott odabent. Ijesztő elképzelni, ahogy az ember maga köré lélegzi saját koporsóját. [...] Ha nem vesz levegőt, megfullad. Ha meg vesz, magába temeti a jég. (317.)

E dermesztő patthelyzet egyrészt szintén hasonlóságot mutat a korábbi kiemelésekkel, például a kofferekkel kapcsolatos, már idézett leírással („Mi rosszabb: halálos ítéletet aláírni, megásni legjobb barátunk sírját – vagy egy halottnak dolgozni?” 275.), másrészt bizonyos fokozást is alkalmaz: mivel egy saját feljegyzésről van szó, a fentiek immár nemcsak utalnak rá, hanem egyértelműsítik, hogy Fanshawe kifejezetten vonzódik az ilyen jellegű terek és történetek iránt (316.), vagyis az igluról szóló szövegrész a jellemábrázolás egy újabb, s ezúttal konkrétabb eszközeként fogható fel. Az eddig látott, egyre „lehetetlenebbnek” vagy bizarrabbnak tűnő terek e lajstroma végül – melyeknek bemutatási sorrendjét, s a bennük rejlő fokozatosságot is jelentőségteljesnek, szándékolt narrátori fogásnak tekinthetjük – a címben megjelölt *bezárt szoba* megjelenítésében kulminálnak, méghozzá legalább két szinten, egy metaforikus és egy explicit síkon. Az előbbi esetben az elbeszélő vallomását olvashatjuk, miszerint képtelen elképzelni barátját a maga fizikai valóságában:

Attól a pillanattól fogva, hogy megkaptam levelét, próbáltam magam elé képzelni testi valójában, de hiába küszködöm, többnyire semmit sem látok. Egyetlen vérszegény képet hív elő néha az agyam – egy szoba bezárt ajtaját látom ilyenkor magam előtt. [...] áll ott az üres szoba közepén [...] És ez a szoba, fedeztem fel döbbenet most, a koponyám. (365–366.)

Explicitebben pedig a következőképpen jelenik meg a bezárt szoba, amikor az elbeszélő és Fanshawe – végre – „találkozik” egy ajtón keresztül:

Csak az ajtó választott el minket; annyira közel álltunk egyébként egymáshoz, hogy úgy éreztem, egyenesen a fejembe zuhognak a szavak. Mintha csak a mellkasában

dobogó szívét hallgatnám valakinek, vagy az ujjammal tapogatnám az érverését. [...] tisztán hallottam síkos lélegzetét a részben. [...] – Nyissál ajtót és engedj be. [...] – Nem – mondta. – Az ajtó zárva marad. (381.)

Úgy tűnik, a felsorolt terek közül a legkülönösebb végül az elbeszélő „koponyája” vagy elméje lesz, a bezárt szoba mint koponya metaforáján túl ezt erősítheti az „egyenesen a fejembe zuhognak a szavak” passzus is a második idézetben, hiszen arra utalhat, hogy mindez csak az elbeszélő képzetében történik meg, ami természetesen alapjában „bizonytalaníthatja el” az elbeszélés „szavahihetőségét” is, vagy legalábbis helyet adhat a befogadó ez iránti kételyének.

A fenti terek közös pontja jól láthatóan Fanshawe személye, s kísérteties, fenyegető, olykor (ön)pusztító börtönjellegük, ám lényeges ezen felül, hogy mindegyik térrész magában rejt valamilyen módon az *írást*: az írást mint megfogható objektumot (pl. levelek, kéziratok), mint pusztá lehetőséget (pl. Fanshawe meg nem írt életrajza), vagy éppen mint „közeget” (pl. a leírt iglu), ami – főként az iglu esetében, melyet csak egy jegyzetlap örökített meg – arra világít rá, hogy a megismert terek valójában maguk is leírások, tehát nem közvetlenül „szemléljük”, hanem csakis az íráson keresztül, csakis egy bizonyos perspektívából előadva érzékeljük őket sajátosan. Mindez pedig a „bent” és a „kint” határát is megkérdőjelezi, hiszen nyilvánvalóan elválasztani sem lehet a „külső” tárgyakat és azok „belső” feldolgozását. Ennek lehet metaforája a fentebb is említett, az elbeszélő szavahihetőségét megingató narratív technika révén az elbeszélés háttérében meghúzódó alapkérdés, hogy vajon az elme („koponya”) befolyásolja az írást, vagy az írás befolyásolja az elmét – ami természetesen végig eldönthetetlen marad a műben. S éppen ezzel a teoretikus érzékenységgel kell foglalkozni, mielőtt tovább elemezném a terekre vonatkozó szöveghelyeket, hiszen Auster műve nemcsak a különös terek hangsúlyozása folytán, hanem akár az észlelés és a valóság egymásba játszásának finom érzékeltetése révén is beilleszthető a 20. század második felének egyik nagy szelemptörténeti fordulata, térbeli fordulat hagyományába.

Térelméletek

A „térbeli fordulat”, vagyis a tér leginkább a '60-es évekhez köthető teoretikus „újrafelfedezése” interdiszciplináris jelenség, a természettudományos megközelítéskén túl komoly humángeográfiai érdeklődés övezte, amely a szociológiában, a teológiában, a kulturális antropológiában vagy éppen az irodalomelméletben is érez-

tette hatását,⁶ s az elméletírók összességében a tér és a térkialakítás „elvontabb” regiszterei, például azok egzisztenciális, ideológiai, konceptuális és perceptuális dimenziói iránt mutattak leginkább érzékenységet. Ezt az attitűdváltást hagyományosan a 20. század katasztrófáinak nyomán a fejlődés- és célelvű történelemszemlélet összeomlásához, valamint a különböző demokratizálódási és emancipációs folyamatokhoz kapcsolják, s kvázi manifesztumának Michel Foucault jól ismert, egy 1967-es építészeti kiállítás kapcsán tartott előadásszövegét („Eltérő terek”) tekintik.⁷ Ebben az esszében voltaképpen a „posztmodern” társadalom heterotópiáiról, azaz sajátos, „időfeldaraboló” vagy „időredukáló”⁸ *ellenhelyeiről* beszél, melyek összegzik, visszatükrözik és kiforgatják a társadalmat strukturáló helyeket – ilyenek például a menedékházak, a pszichiátriák, a múzeumok, a könyvtárak, a vásárok, vagy az Auster elbeszélésében is megtalálható temető vagy éppen börtönök, még ha ez utóbbiak inkább átvitt értelemben is vannak jelen.

A bezárt szoba főszereplő-narrátorának „bekerített” léte, s a cselekménynek korántsem elhanyagolható helyszíne, New York talán ilyen módon is reflektál a modern, s lakói számára akár sokszor élhetetlennek tűnő városi tapasztalatra, a vertikális terjeszkedés, a liftek, a szűkös lakások és bennük a túlszűfolt szekrények és tárolódobozok mind visszaköszönnek az elbeszélésben. Eklatáns példája ennek akár a következő szövegrész:

6 A „térbeli fordulat” irodalmi megjelenését bővebben tárgyaltam a következő tanulmányban: LÁSZLÓ Laura, „Irodalom és kartográfia”, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 138–155.

7 „...jelenlegi korszakunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára. Meglehet, helyénvaló volna úgy fogalmazni, hogy a napjaink vitáit átható ideológiai csatározások az idő jámbor ivadékai és a tér haragvó népe között dűlnak. A strukturalizmus – vagy legalábbis amit beleértünk e kissé általános megnevezésbe – erőfeszítése voltaképpen arra irányul, hogy az idők során megoszló elemek között viszonyok együttesét rögzítse, amelyek mellérendelés, szembenállás, kölcsönös implikáció, egyszóval valamiféle konfiguráció formájában jelenítik meg őket; s őszintén szólva szó sincs az idő tagadásáról, legfeljebb az időnek és történelemnek nevezett dolgok egy bizonyos kezelésmódjáról.” Michel FOUCAULT, „Eltérő terek”, ford. SUTYÁK Tibor, in Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, (Debrecen: Latin Betűk, 1999), 147.

8 „A heterotópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk; a heterotópiák működése csak akkor teljesezhet ki, ha abszolút szakadás áll be az emberek és a hagyományos emberi idő viszonyában; így tűnik elő, mennyire heterotopikus hely a temető, hiszen ideje azzal a rendkívüli heterokroniával veszi kezdetét, amit az egyén számára az élet elvesztése jelent, amellyel belép szertefoszlásának és eltörlődésének kvázi örökkévalóságába.” Uo.152.

Tárolásra alkalmas tér csak korlátozottan állt lehetőségre, mint a legtöbb New York-i lakásban [...] két sorban egymáson befelé három, keresztben négy doboz [...] ezekben a dobozokban tároltuk Fanshawe dolgait [...] Nem akartuk, hogy Fanshawe emléke lengjen körül új életünkben, de ugyanolyan helytelennek tűnt az is, hogy csak úgy kidobjuk az egészet. A dobozmegoldás kompromisszum volt... – Mire való egy szekrény, ha nem lehet beletenni semmit? [...] Meghalt, nem? [...] Mintha egy hullával élnénk egy lakásban. (354–355.)

Összefonódik itt tehát a nagyvárosi szűkösség és a Fanshawe személyéhez kapcsolódó, már jól ismert bezártságérzet és csapdahelyzet. Az egyébként oldalakon át tartó, tehát minden bizonnyal jelentőségteljesnek szánt leírásban a doboz motívuma is visszatér, mely ezúttal nem Fanshawe-t, hanem az írásait rejti, bár az, hogy e szöveghely nyilvánvalóan Fanshawe korábban idézett gyerekkori dobozélményével is összecseng (273.), voltaképpen azonosítja egymással az írást és a személyt – erre utalhat a halálhoz kapcsolódó kép újbóli megjelenése is, hiszen a megtartott kéziratok kapcsán merül fel, hogy az elbeszélő és felesége mintha „egy hullával” élne együtt. A (zárt) tér, jelen esetben a zsúfolt lakás ilyesfajta „megélése” vagy átszellemítése mindenesetre egy olyasfajta tapasztalatot jelenít meg, amit teoretikusan Henri Lefebvre közelített meg az elsők között *La production de l'espace* (A tér termelése) című 1974-es munkájában, ahol immár egy statikus, semleges vagy „tartályszerű”, s a benne lévőkre semmilyen hatással nem lévő abszolút tér helyett egy hármas tértipológiát javasol az *érezkelt tér* (puszta percepció), az *elgondolt tér* (kognitív szemlélet), és a megélt tér (imagináció, művészet tere) formájában.⁹ Az austeri terek élheteretlenségének összefüggésében Marc Augé ún. „nem-hely” fogalma is érdekes lehet, amely a modern világ által kitermelt, mulandósággal, idegenséggel és személytelenséggel jellemezhető, kvázi átmeneti és sokszor automatizált tereket jelöli, melyek nem alakítanak ki az emberekben kötődést, s nem rendelkeznek identitással, vagyis nem válnak *hellyé*.¹⁰ Augé itt elsősorban az autópályákra, szállodákra, repülőterekre vagy szupermarketekre gondol, s bár ezek *A bezárt szobában* is megjelennek (a szupermarket ráadásul egy igen jelentőségteljes, Fanshawe jellemét árnyalni kívánó ponton és kísérteties előadásban (lásd 327.), s ehhez akár az említett liftet vagy a raktárszerű lakást is hozzá lehet tenni), a teóriát itt leginkább az austeri térleírások sugallta

9 Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, transl. by Donald NICHOLSON-SMITH (Oxford: Basil Blackwell, 1991).

10 Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ford FÁBER Ágoston (Budapest: Műcsarnok, 2012).

otthonalanság érzetével lehet relációba állítani. Ahogyan Edward Relph *Place and Placelessness* (Hely és helynélküliség) című könyvét is, amely a helyet valóban identitással, megkülönböztető jegyekkel rendelkező entitásként határozza meg, s amely a helynélküliség fogalma révén ismét csak a modernitás léttapasztalatára, s tömegtermékek és automatizált technikák célorientált világára utal.¹¹ Ha Auster művét immár a terek irodalomelméleti feldolgozásához is közelíteni kívánjuk, Gaston Bachelard *A tér poétikája* című könyve megkerülhetetlennek tűnik, s nemcsak abban a tekintetben, hogy az „irodalmi tér” érzékeny elemzései közt az egyik első szövegnek, mérföldkőnek számít, hanem azért is, mert a szerző voltaképpen olyan tereket, térrészeket vizsgál a „boldog tér” költői képeként, amelyek az austeri világ gyakorlatilag éppen ellenkező előjellel reprezentál. A Bachelard által megjelenített ház, pince, padlás, fiók, láda, szekrény vagy éppen kagylóhéj meghitt, bensőséges, „átlelkesített”, megélt hely, nem élettelen „dobozokról” van szó, hanem olyan kuckókról, ahol a lélek meghúzódhat, és benne „biztonságos szállásra” található.¹² Ám ugyanezek a térrészek Auster leírásaiban, mint korábban láthattuk, fullasztó, hátrorzongató színezetet kapnak, biztonság helyett menekvéssel, otthonosság helyett idegenséggel, menedék helyett börtönnel, élettér helyett koporsóval találkozunk, vagyis mindvégig kvázi a „boldogság” antitézisével – talán a bachelard-i szövegre való intenciózus reflexióval. *A bezárt szoba* térleírásai ugyanakkor nemcsak a diegetikus világra vannak hatással, nemcsak az elbeszélés szereplői számára jelentenek kelepcét, hanem bizonyos szempontból a heterodiegetikus világból származó olvasóknak is, amennyiben magából a szövegből is szinte lehetetlen a kilépés, maga a szöveg is *furcsa hurokként*¹³ csavarodik, zárul magába. A tanulmány a következőkben tehát az elbeszélés térének szerkezeti különlegességeivel foglalkozik

Narratív terek – a szöveg mint bezárt szoba

Már a korábbi elemzések is rámutattak, hogy az elbeszélés baljóslatú térrészei sokszor valamilyen írást zárnak magukba, valamilyen szöveggel állnak kapcsolatban, vagy éppen önnön *megírtságukra* utalnak, s ezáltal a csapdajellel kvázi az

11 Edward RELPH, *Place and Placelessness* (Thousand Oaks: Sage Publications Ltd., 2008).

12 Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BERECZKI Péter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011).

13 A kifejezést Douglas HOFSTADTER *Gödel, Escher, Bach: egybefont gondolatok birodalma*, ford. LIPOVSZKI Gábor (Budapest: Typotex, 2005) című művének nyomán Brian McHale az elbeszélői határsértésekkel kapcsolatban ültette át a narratológiai diskurzusba, ld. Brian MCHALE, *Postmodernist Fiction*, (London–New York: Routledge, 2004), 112–130.

írásra mint olyanra is kiterjed. Ez az „írás–börtön” szimbolika explicitebb szinten is megjelenik, például azzal, hogy az elbeszélés hangsúlyos szerkezeti pontjain kerül elő, s voltaképpen végig tagolja a cselekményt. Jelentőségteljesnek tűnnek a *levelek*: *A bezárt szoba* rögtön egy levéllel indul, melyben Sophie a névtelen elbeszélőhöz fordul Fanshawe kéziratának szerkesztése ügyében („a levél egy egész sor kisebb megrázkódtatást okozott bennem”, jegyzi meg narrátorunk, 246.); emlékezetes továbbá Fanshawe első, már említett levele, melyben tudatja, hogy él (294.); valamint Fanshawe második levele, melyben találkozóra hívja az elbeszélőt (377.). A főszereplő-elbeszélő tehát egy levél hatására kezdi meg új életét halottnak hitt barátja családjával, egy újabb levél miatt fordul mindez egy véget nem érő rémálomba (ha a barát él, az elbeszélő egy pillanatig sem élhet nyugodtan), s az utolsó levél is csak fokozza a kísérteties hatást. Érdekesség ezen felül, hogy ezek a passzusok az elbeszélés elején, közepén és végén találhatóak, vagyis nemcsak tartalmukkal, hanem pozíciójukkal is egyértelműsítik kardinális szerepüket. Lényegesek továbbá a teherként az elbeszélő életére nehezedő *kéziratok*, melyekkel már szintén találkoztunk a kvázi koporsóként rájuk záródó szekrények, kofferek és dobozok leírásainak vonatkozásában. Az elbeszélő által megírni kívánt Fanshawe-életrajzhoz köthető szövegrészekben különösen hangsúlyosak a halállal kapcsolatos gondolatársítások, hiszen itt az írás folyamata egy gyilkosság véget nem érő előkészületeként, álcájaként, vagyis szó szerint is élet-hosszig tartó csapdaként tűnik fel:

[N]ekiültem Fanshawe életrajzának. [Korábban] vagy ezer képzeletbeli lelket keltettem életre. Most pedig, nyolc év múltán, egy élőt kell a sírba tennem. Én vezetem a gyászmenetet, miséző pap leszek egy temetési komédián – a dolgom, hogy a helyes szavakat mondjam ki [...] amit mindenki hallani akar. [...] Sírt kellett ásnom – időnként eltöprengtem, nem a magamét ásom-e. (311–312.)

[M]eg akarom ölni Fanshawe-t. Kívánom a halálát, s nem is akarom a véletlenre bízni. [...] Az anyaggyűjtés, az összes tény, ami felszínre kerül, ahogy feltárom Fanshawe múltját, minden munka, ami látszólag az életrajzhoz tartozik, csak arra volt jó, hogy kiderítsem, hol van. (333.)

[N]éha úgy képzeltem: ő akarja, hogy megöljem. [...] Engem szemelt ki hóhéranak [...]. És pont ez az oka, hogy végül is nem állt szándékomban megölni. Meg kellett törnöm a hatalmát fölöttem [...] Bizonyítékát akartam adni, hogy szabad vagyok, ám épp ez a bökkenő: hogy tekintsem halottnak, amikor él? Mindenekelőtt maga-

mat kellett meggyőzőnöm arról, hogy szabad vagyok, és épp az, hogy szabadságom bizonyításra szorul, bizonyította legékesebben, hogy nem vagyok szabad. (334–335.)

A kéziratok sora ugyanakkor egy újabb elemmel, Fanshawe spirálfüzetével is bővül az elbeszélés végén, mely élete összefoglalásául, magyarázatául kíván szolgálni. Persze Fanshawe megértésének kulcsát nem kapjuk ilyen könnyen kézhez, az austeri világra jellemző csavarral inkább a személyiség megragadhatatlanságának ironikus és beszédes vallomásának tekinthetjük, hogy ez a füzet egyrészt csak zavaros és kusza gondolatokat tartalmaz („[m]indent nyitva hagyott, befejezetlenül – amint a végére értem, kezdetem újból”, 393.), másrészt hogy az elbeszélő a mű záróakkordjaként még meg is semmisíti a dokumentumot. S akár úgy is tűnhet, hogy a valódi megoldás éppen ez, az elbeszélő ezáltal szabadulhat meg örökre Fanshawe-tól, a csattanó szerint ugyanakkor narrátorunk lekési a hazafelé induló vonatot, így Fanshawe városában ragad – és itt dermed meg a kép, itt ér véget az elbeszélés, ami azt sugallja, hogy hősünk örökre „ebben a helyzetben” marad, nem léphet ki a kelepceből.

Ugyanakkor az elbeszélés szövegéből sem igen lehet kilépni, az elbeszélés is egy önmagába záruló csapda. Erre utal például, hogy a mű eleje és vége bizonyos szempontból összekapcsolódik, s ez csapdát rejt az olvasó számára is: voltaképpen ugyanahhoz a ponthoz ér vissza, mint ahonnan elindul, hiszen az elbeszélő, aki a nyitómondat szerint úgy érzi, Fanshawe mindig vele volt (245.), a cselekmény végén is kvázi ugyanezt a konklúziót vonhatja le, az iménti mondat ráadásul – az eredetiben is – szinte szó szerint megismétlődik („Pontosan ott van, ahol én is, ott is volt mindvégig, a kezdetek kezdete óta”, 365.). Ezt a gondolatot erősíti az a tény is, hogy az elbeszélő semmivel sem tud meg többet barátjáról, mint amennyit a cselekmény kezdetén tudott róla: „Mindig úgy éreztem, van lényének egy titkos, belső magja, egy mélyen magába temetett rejtélyes központja személyiségének, ameddig már semmilyen ember nem áshat le”, hangzik el a mű elején (259.). Majd szinte már zárszóként szolgál a következő passzus: „magam is alig értettem belőle valamit [...] Már az első szó után eltévedtem: attól kezdve vakon botorkáltam, sután tapogatózva a sötétben” (392–393.). Fanshawe magyarázatán mindvégig „bezárt szoba” marad a narrátor számára, s azt, hogy ilyen értelemben nincsen kézzelfogható „előrehaladás” az elbeszélésben, számos önreflexívnek ható szövegrész is „magyarázni” igyekszik, ennek egyik leglátványosabb példája az a részlet, melyben az elbeszélő beszámol Fanshawe könyvkiadásainak sikeréről:

Bizonyos értelemben illene itt befejeződnie a történetnek. Az ifjú lángész halott, műve azonban tovább él [...] Gyermekkori barátja kiszabadította a magány karma-

iból a csodaszép fiatal özvegyet; boldogan élnek, míg meg nem halnak. A kör bezárult, elkötni való szál nem maradt egy sem, jöhet a taps. Mindez azonban a kezdet. [...] Ha ennyi lenne az egész, bele se kezdtem volna [...] Egy befejezetlen történet soha nem ér véget: újra és újra előről kezdődik, s ha egyszer a csapdájába került az ember, meghal, még mielőtt eljátszhatná a szerepét. (292.)

Mindez egy kvázi vallomások, esztétikai eszmefuttatásnak is tekinthető, a lekerékített, harmonikusan felépülő, egyszerűen dekódolható üzeneteket és megoldásokat kínáló narratívák kritikájának, ahol a fikció és a realitás könnyen elhatárolható már csak azért is, mert a hétköznapi valóságától idegen mindenfajta „tökéletesség” vagy magyarázat.¹⁴ Auster elbeszélése éppen azzal szemben nyújt tehát ellenpéldát, hogy a befogadó ideiglenesen belépjen egy narráció lefestette szituációba, elolvassa a benne megjelenő, tökéletesen megszerkesztett történetet vagy mesét, majd élje tovább az életét anélkül, hogy a valószínűtlen történet befolyásolná a mindennapjait. Több ponton is ennek ellenkezője kerül előtérbe, például Fanshawe kéziratai kapcsán, melyeket az ember „képtelen” kivenni a fejéből, mint kiadójának szerkesztője is megvallja: „Állandóan visszatér, s ráadásul a legváratlanabb pillanatokban [...] valahányszor pont nem gondolok tudatosan semmire” (285.). S az, hogy Fanshawe művéből mint egy csapdából nem lehet kikerülni, vagyis hogy a szó szoros értelmében nem „zárul le”, hanem átnyúlik, kiterjeszkedik a valódi világra, metaforája lehet az austeri elbeszélés elvarratlanságának, lezárulhatatlanságának is. Az önreflexív megszólalások voltaképpen ilyen „átjárókat” vagy kapukat jelentenek a fikcióból és a valóság terébe, a fenti példákön túl akár akkor, amikor valóban az elbeszélés vége felé azt olvassuk: „Közeleg a vég, és én még mindig nem találtam meg Fanshawe-t.” (360.), vagy amikor még később a következő részre bukkanunk: „Hamarosan a végére érünk. Egyvalami maradt még” (375.).

Van azonban egy bonyolultabb foka is a szöveg kelepceszerűségének, s ezt a beágyazott struktúrák vagy a metalepszis síkjának is nevezhetnénk.¹⁵ Első megközelítésben világosan elkülöníthető egymástól a főszereplő-elbeszélő megnyilat-

14 Erre egy példa a szövegből: „Az élet megmagyarázhatatlan, értelmetlen, mondogattam magamban. Százzámra közölhetjük a tényeket, feltárhatjuk a legapróbb részleteket, a lényeg kimondatlan marad. [...] ahogy lassan csordogál az életünk, egyre zavarosabb lesz a mélyünk, az összefüggések hiánya bennünk egyre jobban kétségbe ejt. Senki se léphet ki a bűvös körből, át valaki másba – azon egyszerű oknál fogva, hogy nem látjuk a magunkhoz vezető utat sem.” (307.)

15 Lásd még pl. JABLONCZAY Tímea, „Narratív beágyazás és metalepszis Paul Auster *Üvegváros* és Cervantes *Don Quijote* című regényében”, in *Retorika és narráció*, szerk. BOLONYAI Gábor, DARABOS Enikő, HITES Sándor és mások (Budapest: Gondolat Kiadó-Pompeji, 2007), 144–162.

kozásainak diegetikus, valamint Fanshawe nevű barátjának hüpodiegetikus tere, azaz elvileg jól látszik, hogy mikor melyik szintről beszélnek hozzánk. Ugyanakkor akadnak bizonyos nyugtalanító elemek, melyek némileg összekuszálják a szálakat, megingatják az éles differenciálás jogosságát. Ennek bevezetése lehet például az a rész, ahol – a már említett iglujelenetnél (317.) – az E/1-ben megszólaló elbeszélő azáltal, hogy Fanshawe jegyzetlapját szó szerint idézi, gyakorlatilag barátja szavaival kezd el beszélni, vagyis ekkor nem a saját művét, hanem Fanshawe könyvét kezdi el írni, méghozzá a saját neve alatt. Hasonló gondolat egyébként expliciten is megjelenik egy helyen („az emberek azt kezdik rebesgetni, hogy Fanshawe nem is létezik [...] csak én találtam ki tréfából és a könyveit valójában magam írtam”, 293.). A barát és az elbeszélő szintjének összefonódásához sokatmondó adalék lehet a mindvégig finoman megbúvó hasonmás- vagy doppelgänger-motívum, mely voltaképpen az egész cselekmény kiindulópontját is jelenti, hiszen, mint láttuk, minden arra épül, hogy az elbeszélő teljes mértékben átveszi Fanshawe helyét (elveszi Fanshawe „özvegyét”, beköltözik a lakásába, nevére veszi a fiát stb.). Ám ezen felül is számos megszólalás erősíti a hasonmás-szimbolikát, melyek közül kiemelendők a Fanshawe anyjának tulajdonított sorok:

Tudod, még hasonlítasz is rá. [...] olyanok voltatok, mint a testvérek, mint két iker jóformán. Emlékszem, amikor kicsik voltatok, néha összetévesztettek benneteket messziről. Meg nem tudtam volna mondani, melyiktek a fiam. (325.)

A következő példák immár a narrátor vallomásai:

Ha azt tekintjük, micsoda erőfeszítést igényelt, míg rávettem magam [könyvei kiadására], szükségszerű volt valószínűleg, hogy Fanshawe sikerét egy kicsit összetévessem a sajátoméval. (287.)

Nem hagyhatom azonban említetlenül, miféle félreértés okozta [Fanshawe volt barátnőjének] kezdeti megriadását: azt hitte, Fanshawe-t látja. [...] A hasonlóságot már mások is észrevételezték, ez a reakció azonban, hogy úgy mondjam, a zsigerekből jött. (361.)

[M]egéreztem, hogy nem vagyok, s itt soha nem is lehetek egyedül. Fanshawe is ott volt velem; akárhogy igyekeztem, hogy kiverjem a fejből, nem menekülhettem előle. (365.)

Az összetéveszthetőségéből pedig már szinte következik is a kérdés, hogy végtére is „ki ír kiről”, vagyis hogy ki is tekinthető végső soron írónak és ki tekinthető „főhősnek” vagy megírt karakternek ebben az elbeszélésben. A ténynek, hogy Fanshawe író, ebből a szempontból döntő jelentősége lesz, főként akkor, amikor a szöveg arról tudósít, hogy a cselekmény kvázi minden eleme Fanshawe mesterterve szerint történt – Fanshawe verziója szerint legalábbis a kéziratok kiadása csak ürügyként szolgált, hiszen igazi célja az volt, hogy új férjet szerezzen Sophie-nak. „Finnyás gonddal választottalak ki”, jelzi az elbeszélőnek (386.). Amennyiben ezt komolyan vesszük, egy feloldhatatlan logikai csavarral, egy furcsa hurokkal állhatunk szemben, hiszen itt voltaképpen a hüpodiegetikus szint egyszerre csak kontrollja alá veszi a diegetikus szint eseményeit, másként mondva a történet főhőse vagy szereplője hirtelen elkezd alakítani, vagyis elkezdi *írni* saját elbeszélőjének életét. Ehhez képest jelent újabb fordulatot annak a látszólag banális ténynek a belátása, hogy Fanshawe-t csakis azért érzékelhetjük a történet írójaként, mert az elbeszélő elmeséli nekünk barátja életét – ez azonban arra adhat gyanút, hogy maga az elbeszélés talán éppen az az életrajz, amit narrátorunk végig meg akart írni Fanshawe-ról, s ez ismét csak egy furcsa szintáthágást jelentene, amennyiben egy hüpodiegetikus szinten lévő elem (Fanshawe korábban is sokat idézett életrajza) hirtelen a diegetikus világban megjelenő szöveggé változna át. Mindezt tekintetbe véve az a konklúzió vonható le, hogy voltaképpen itt *egyikük írja a másikat, miközben a másikuk írja az egyiket*, a metalepszis kvázi mintapéldájaként.

Zárásként érdemes talán felidézni e fenti problémát kísérő nyomozásmatika két szöveghelyét, ahol szintén eldöntetlen marad, hogy vajon az elbeszélő nyomoz Fanshawe után, vagy Fanshawe nyomoz az elbeszélő után.¹⁶

Visszajára fordult az egész folyamat. Hónapokig kerestem hiába, s most mintha én lettem volna, akit bekerítettek, sarokba szorítottak, törbe csaltak. Most döbbsentem rá, hogy míg állítólag őt kerestem, [...] mindvégig csak szaladtam előle. [...] amíg meg tudom győzni magam, hogy én vagyok az üldöző, joggal hihetem, hogy ő valahol máshol van – én rajtam kívül, túl létem határain. (365.)

Itt pedig Fanshawe „beszél”:

16 A – többek között – austeri anti-detektívregények kapcsán, ahol a szerepek (pl. nyomozó, gyilkos, áldozat) különválasztása is kérdéses, lásd BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000).

Figyeltelek titeket. Nézttem, hogy éltek ti hárman. Volt olyan időszak is, amikor közvetlenül a házatokkal szemben táboroztam. [...] És követtelek, bárhová mentél. Párszor egyenesen egymásba botlottunk az utcán, és én mélyen a szemedbe néztem, de neked sohasem tűnt fel. Csodás, milyen mélyen el tudsz mélyedni magadban.” (387.)

Itt akár az a nyugtalanító kérdés is felszínre törhet, hogy ez a „két” karakter vajon nem jelenti-e ugyanazt a személyt egy „tudathasadt” elbeszélő sajátos interpretációjában. Halványan talán az is felderenghet „végső” és drasztikus határsértésként, hogy ez a bizonyos elbeszélő akár maga a szerző, Paul Auster is lehet, amennyiben életének számos ismerhető jelenete kvázi beleíródik *A bezárt szoba* cselekményébe. Ezekből az elemekből ráadásul Fanshawe és az E/1-ben megszólaló főhős-elbeszélő is egyaránt részesül (a sportoló Fanshawe-hoz köthető a baseball, a futball vagy a kosárlabda iránti vonzalom vagy épp a francia irodalom szeretete, a főhős-elbeszélőhöz a több hónapos franciaországi út vagy a Columbia Egyetem, ahol Auster is végzett) – ebben az esetben tehát a heterodiegetikus világ képviselője „igazgatná” a történeteket úgy, hogy finoman, de mégis valamelyest önleplező módon beleírja magát a saját könyvébe, vagyis egy újabb metalepszissel állnánk szemben.

Mindezek után felmerülhet persze a kérdés, hogy ez miért történik így, mi húzódhat meg a fentiekben tárgyalt trükkös narratív fogások mögött, melyek a szöveget is kvázi zárt térré, „bezárt szobává” változtatják, ahonnan lehetetlen a valódi szabadulás – s ezek az elbeszélői eljárások ezáltal szépen rímelnék is a cselekményben feltűnő, korábban elemzett klausztrófó terekre (doboz, lift, sírgödör, iglu stb). Teljes körű válasz helyett, ami természetesen lehetetlen lenne, inkább válaszkísérletekkel lehet élni, s talán segítségül hívható ehhez maga *A bezárt szoba*. Az elbeszélés a háttérben voltaképpen mindvégig az élet értelmetlenségéről vagy esetlegességéről, s az emberi egzisztencia megismerhetetlenségéről és megragadhatatlanságáról beszél (emlékezhetünk az elbeszélő kudarcára Fanshawe kapcsán: „egy szoba bezárt ajtaját látom magam előtt”, 365. o.), ami ennek megfelelően a történetek lekerekíthetetlenségét, a kerek egészbe és a tökéletes logikai láncokba vetett hit szertefoszlását is magával hozza. Ha „életünk sodrát nemigen tudjuk irányítani”, s ha „százszor is meghalunk, mire elfogy az életünk” (245.), talán arra lehet következtethetni, hogy *A bezárt szoba* különleges narratív megoldásai az eldönthetetlenség és képlékenység, s az olykor az identitások között is megfoghatatlan, elmosódó határok elbeszéléstechnikai reprezentációjaként is értékelhető – melyek e magyarázatkísérlettel persze korántsem kimeríthetők.

Névmutató

- Abbott, Porter H. 89
Alber, Jan 111
Altmann Jakab 45
Antal Balázs 47, 50, 53
Appadurai, Arjun 12, 13
Arseth, Espen 115, 116
Augé, Marc 125
Auster, Paul 117, 118, 123, 124, 126, 129, 132
Austin, R. G. 76, 80, 82
Azaryahu, Maoz 114
- Babits Mihály 57
Bachelard, Gaston 126
Bahtyin, Mihail 8, 64, 105
Bal, Mieke 17, 18, 21
Balázs Imre József 50
Bálint Endre 28, 38
Balzac, Honoré de 28
Barnás Ferenc 47, 51, 58
Barthes, Roland 112
Bartók Imre 106
Beckett, Samuel 28
Bemong, Nele 112
Bene Adrián 8, 105–116
Bene Sándor 43
- Berchem, Theodor 46
Bezeckzy Gábor 4, 8, 67–72, 77
Blanchot, Maurice 112
Bless, Herbert 102
Bognár Tas 32
Borbély Sándor 32
Borbély Szilárd 56
Borghart, Pieter 112
Borries, Friedrich von 111, 115
Both Ferenc 45
Boulding, K. E. 73
Böttger, Matthias 111, 115
Braidotti, Rosi 12
Burn, Stephen J. 88
Butor, Michel 112
Buzássy Ábel 44
Bühler, Karl 115
- Caracciolo, Marco 90
Casagrande-Kim, Roberta 74, 78
Casey, Edward 14
Castelfranchi, Cristiano 101, 102
Certeau, Michel de 59, 61, 112
Chatman, Seymour 27
Cockburn, Gordon T. 84
Cohn, Dorrit 96

- Conway, A. Martin 90, 91
Cortázar, Julio 108
- Csabai Valéria 26
Csákó Mihály 26, 41
Csécei Dorottya 45
- Danielewski, Mark Z. 87–104
David, A. 96
Deczki Sarolta 8, 47–54
Deleuze, Gilles 110, 111
Demoen, Kristoffel 112
Dennerlein, Katrin 105, 113–115
Déry Tibor 31
Dés László 26
Dickens, Charles 15
Dobbeleer, Michel de 112
Dobos István 43, 55
Doležel, Lubomír 111
Dominik, Villiam J. 82
Donatus, Aelius 76
Downs, R. M. 73
- Dudinszky Emil 44
- Eco, Umberto 111, 119, 121
Elekes Dóra 118
Emőd Teréz 31, 32
Erdei Ferenc 61
Erhardt Miklós 10
Evans, Arthur 71
Everett, William 83
- Fábri Zoltán 26
Faith Mátyás 45
Faragó Tamás 35, 36
Farmasi Lilla 8, 87–104
Fejes Endre 56
- Fekete Gabriella 42
Fenyvesi Kristóf 110, 116
Ferencz Anna 18
Ferenczi Attila 79, 84
Fernandez-Vara, Clara 111
Fluck, Winfried 45
Forgas, Joseph P. 102
Forsyth, Frederic 69
Foucault, Michel 10, 11, 12, 124
Frasca, Gonzalo 110
Fratantuono, Lee 84
- García Landa, José Ángel 110
Gárdonyi Géza 43, 44
Gee, Emma 74, 75
Genette, Gérard 17, 84, 85, 105, 112
Germanus Gyula 71
Gesztai Péter 26
Gibson, William 106
Glatz Ferenc 25
Gráberné Bősze Klára 44
Greccsó Krisztián 26
Guattari, Félix 110, 111
Gulyás Pál 70
Gy. Horváth László 119
Gyáni Gábor 34, 35, 36, 39, 46
- H. Nagy Péter 106
Hajdu Péter 8, 73–86
Hakemulder, Jèmeljan 96
Hallet, Wolfgang 95
Hanák Péter 34
Hansen, Per Krogh 89, 90, 91
Hart, R. A. 73, 77, 78
Hatvany Lajos 25
Heinen, Sandra 95
Heinzel, Alexander 96
Heller Ágnes 31

- Herman, David 13
Hérosztratosz 70
Highbarger, Ernest 82
Hofstadter, Douglas 126
Homérosz 70, 78, 80, 83
Horsfall, Nicholas 75, 76
Horváth Imre 41
Horváth Márk 106
Horváth Pál 36
Hühn, Peter 14, 25, 106
- Ignotus 70
Ignotus Pál 25
Ingarden, Roman 72, 106
Inzöl Kata 43
Iser, Wolfgang 106
- Jabloneczay Tímea 107, 129
James, William 16, 17
Janni, Pietro 74
Jägers, Dietrich 13
Joós Katalin 23
Joyce, James 70
József Attila 62
Jönsson, Arne 82, 84
Juhász Gyula 62
Juhász Orsolya 42
Juhász Tibor 47, 52
Juhász Viktor 107, 109, 110
Juul, Jesper 116
- Káli Anita 7, 55–65
Kállai János 91, 92, 97
Kálmán László 42
Karádi Kázmér 92, 97
Karsai György 83
Kassák Lajos 47, 49
Kerényi Károly 78, 79, 80, 81, 82, 83
- Keunen, Bart 112
Kindt, Tom 114
Kisantal Tamás 24
Kiss Miklós 110, 116
Kiss Tibor Noé 47, 49, 56
Kóbor Tamás 42
Kodály Zoltán 61
Komáromi Gabriella 26, 32, 44
Koopman, Emy 96
Kosztolányi Árpád 45
Kosztolányi Dezső 18, 19, 70
Kovács Gábor 113
Könczöl Csaba 64
Krúdy Gyula 42, 70, 77
- László Laura 8, 59, 117–132
Lazsényi Endre 44
Leblanc, Maurice 107, 111
le Carré, John 69
Lefebvre, Henri 9, 125
Lendvai L. Herec 36
Lengyel Péter 31
Lewin, Jane E. 84
Lewis, C. S. 108
Lipovszki Gábor 126
Loftus, Elizabeth 15
London, Jack 71
Lotman, Jurij 105, 112, 115
Lovász Ádám 106
Loveday, Catherine 91
Lovik Károly 55
Ludmann Ágnes 23
Lukács György 70
Lux Terka 42
Martínez, Matias 114
McHale, Brian 126
Mészöly Miklós 52
Miceli, Maria 101, 102

- Millar, Susanna 92
Mikszáth Kálmán 31
Molnár Cecília 42
Molnár Ferenc 23–46
Moore, G. T. 73, 77, 78
Moretti, Franco 23
Móricz Zsigmond 18, 62
Müller, Hans-Harald 114
Nagy Csilla 64
Nemes Z. Márió 106
Németh Andor 25
Németh László 18
Neumann, Birgit 23, 24
Noë, Alva 88, 90
Norden, Eduard 76, 78, 83
Northoff, Georg 96
Nünning, Ansgar 23, 24
Ortega, Francisco 87
Öberg, Jan 83, 84
Parnas, Josef 90
Pék Zoltán 118
Pelevin, Viktor 106
Percheron, Annick 26, 41, 42
Petelei István 55
Pető Györgyi 27
Petőfi Sándor 38, 39
Phelan, James 13, 26, 27, 43
Piatti, Barbara 45
Pier, John 106, 110
Polo, Marco 71
Posta István 27
Pratchett, Terry 8, 67
Prince, Gerald 99
Punday, Daniel 14
Rákai Orsolya 7, 8, 9–20
Rabinowitz, Peter J. 13, 33
Rajaniemi, Hannu 105–116
Ramachandran, V. S. 88
Reisenzein, Rainer 102
Relph, Edward 126
Rice, Laura 12
Richardson, Brian 13
Ritoók Zsigmond 36
Roos, Bengt-Arne 82, 84
Roth, Marco 88
Ryan, Marie-Laure 14, 25, 28, 34, 37, 38, 42, 105, 106, 113, 114
Said, Edward 11
Sajó Sándor 59
Sánta Gábor 42
Sass, Louis A. 90
Sebők László 35, 36
Servius 76, 81, 82, 83
Schandl Miklós 45
Schéry András 119
Schliemann, Henrik 71
Schmidt, M. 75
Schmied, Wolf 106
Schneider, Ralph 89, 90
Schönert, Jörg 106
Schöpflin Aladár 40
Schrödinger, Erwin 10
Segal, Erwin 115
Shapiro, Lawrence 90
Shaw, Julia 15
Skov Nielssen, Henrik 17
Sohár Anikó 36
Soja, Edward 112
Sommer, Roy 46, 95
Stockhammer, Robert 74
Sutyák Tibor 124
Szabó Ildikó 26, 41
Szalai Zoltán 44
Szász Imre 118
Széchenyi Ágnes 26
Szentgyörgyi Ákos 35, 36

- Szilasi László 55–66
Szolláth Dávid 28, 59
- Takáts József 24, 27
Tally, Robert 59
Tar Sándor 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 58, 62
Tarbay Ede 32, 43
Taylor, Mark C. 95
Temmerman, Koen de 112
Tényi Tamás 92, 97
Térey János 57, 60
Theroux, Paul 71
Thuróczy Dezsőné 45
Thury Zoltán 55
Tilo, Kircher 96
Timmer, Noline 93, 94
Tóth Csilla 8, 23–46, 113
Tömörkény István 55, 56
Turner, Mark 89
Tyrkkő, Jukka 110
- Unger-Sternberg, Armin von 13
- Vághy László 117, 118
Vámbéry Ármin
- Váradi Mónika 48
Vécsey Irén 31
Veres András 25, 41
Verne, Jules 40, 44
Vas István 71
Vergilius 76, 77, 78, 80–84
Vida Károly 45
Vidal, Fernando 87
Vince Máté 79
Virág Tünde 48
Vörös Károly 36
- Wallner Ignác 45
Walsh, Richard 90, 91
Walz, Steffen P. 111, 115
Warhol, Robyn 13
Waugh, Patricia 87, 88
Westgate, Chris J. 56
Woolf, Virginia 17
- Z. Varga Zoltán 59
Zeke Gyula 36
Ziethen, Antje 112, 113
- Zsolt Béla 25



A kötet szerzői

BENE ADRIÁN

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Modern Magyar Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, tudományos munkatárs

BEZECZKY GÁBOR

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, tudományos tanácsadó

DECZKI SAROLTA

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, tudományos munkatárs

FARMASI LILLA

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Angol Tanszék, tanársegéd

HAJDU PÉTER

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, tudományos tanácsadó

KÁLI ANITA

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, tudományos segédmunkatárs

LÁSZLÓ LAURA

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Esztétika Tanszék, posztdoktor

RÁKAI ORSOLYA

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, Bölcsészettudományi Kutatóközpont,
Irodalomtudományi Intézet, tudományos főmunkatárs

TÓTH CSILLA

Deutsche Schule Budapest–Thomas Mann Gymnasium, Budapest,
magyar nyelv- és irodalomtanár

Deczki Sarolta, Káli Anita, Farmasi Lilla és Tóth Csilla tanulmányai
megjelentek a *Literatura* 2021/2. számában.