

Láthatóság és látványosság között

Nyilvánosság, trauma és technika együttállásai
a századforduló novellisztikájában¹

Walter Benjamin óra bizonyosan nem ismeretlen elgondolás, hogy a modern európai kultúrában legalább Baudelaire-től kezdődően meghatározó szerepet játszik a sokk tapasztalata: „Baudelaire [...] költészetének középpontjába állította a sokkéményt.”² A sokk részben a városi és technikai környezet kiváltotta letaglózó mennyiségű hatásához, az átalakuló életvilág eladdig ismeretlen ingergazdagságához kapcsolódik. Simmel „a külső és belső benyomások gyors és szakadatlan változásával” szembeni védekezést, „az idegélet fokozódásához” való alkalmazkodást látott „a nagyvárosi lelki élet intellektuálisabb jellegében”³ éppúgy, mint a sokszor ezt kísérő szenvedélyességben és tompultságban.⁴ Benjamin szintén hangsúlyozza, hogy a sokkhatás – mint az kiváltképp látszik a film esetében – „azt igényli, hogy fokozott lélekjelenléttel ragadjuk meg”.⁵ Ezért amikor a ma embereinek mintegy szükségletévé válik, hogy „sokkhatásoknak tegyék ki magukat”, akkor ebben a figyelem olyan összpontosítására való gyakorlati törekvés jelenik meg, ami végső soron „nem más, mint az emberek alkalmazkodása az őket fenyegető veszélyekhez”.⁶

Benjaminnál a műalkotás autoritását őrző aura fölszámolása⁷ és a közönség kritikai reakcióinak fölszabadítása egyaránt a sokkhatások sorozatos ismétlődése révén alapozódik meg. A sokk „a tapasztalat összefüggéseiből való kioldást” jelent,⁸ és – megszakítván az én világgal és önmagával fönnálló folytonosságát – az önazonosság olyan kibillen(t)ését eredményezi, amely kétségessé, kifejezetten kérdéssé teszi az otthonosság érzését és értelmezhetőségét. Más szóval a sokkhatások olyan töréseken vezetnek keresztül a modern szubjektumot, amelyek bár őt magát is kétségbe vonják, jószerevével elengedhetetlenek ahhoz, hogy programszerű igénnyel kerülhessen sor a rögzült nézőpontok megújítására és egy reflektáló befogadói alapállás kialakítására. Márpedig a 19. század folyamán „maga a tapasztalás módja alakult át strukturálisan”,⁹ amelyre Benjamin nem

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatói Ösztöndíj támogatásával készült.

² Walter BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, ford. BIZÁM Lenke = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 238., továbbá lásd 234–240., 252.

³ Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1973, 544.

⁴ Uő., 548–549. A „nagyipar korszakának barátságatlan légköre és sajátos káprázata” kapcsán lásd még BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, 230.

⁵ Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, ford. BARLAY László = Uő., *Kommentár és prófécia*, 329.

⁶ Uő., 394.

⁷ Az utóbb említett tanulmány mellett lásd még BENJAMIN, *Motívumok Baudelaire költészetében*, 275.

⁸ Uő., 383.

⁹ Uő., 229.

annyira lélektani, az egyén lelki folyamatai felől közelítő magyarázatot keres, mint inkább a társadalmi és történeti okokat kívánja föltárni. Így a sokk ugyan lehet alapjában patogén, ez nem gördít akadályokat az elé, hogy olyan alkotók számára, mint amilyen Baudelaire is volt, formaképző elemmé váljék.¹⁰ Mint ahogy ez lehet az oka annak is, hogy a „filmben formai elvként jut érvényre a sokkhatás”.¹¹

A sokk és a trauma hasonlóképp a szakadás fenyegetését hordozza a szubjektum élettörténete számára. Mégis túlzásnak tűnik azt állítani, hogy a sokkhatások szükségszerűen – azaz az oksági láncnak épp ama feltartóztathatatlan kikristályosodása által, amelyet a sokk és a trauma alapjában kérdésessé tett – váltanak ki traumatikus neurózist. Az élet ingergazdagságának és a folytonosság szétszakadásának leírása föltehetőleg átfedő, egymáshoz kapcsolódó, sőt adott összefüggésben akár fölcserélhető fogalmak hálóját feltételezi, ám az elmúlt száz év során kibontakozott kultúratudományi diszkurzusból számomra meggyőzőbbek azok a közelítések, amelyek nem tesznek egyenlőségjelet sokk és trauma közé, még ha történetesen a magyar nyelvben egybehangzik is a seb és a sebesség szavunk.¹²

A 19. századi lélektanban egyre fontosabb helyet töltött be a trauma vizsgálata,¹³ mígnem a freudi lélekelemzésben – különösen *Az életösztonök és a halálöszton* megírásával – kitüntetett, több esetben a sokk fogalmát is háttérbe szorító szerephez jutott. Ehhez mérten meglepő lehet, hogy a traumakutatás mint átfogó közelítésmód csak a 20. század második felében bontakozott ki, pontosabban vált a pszichoanalitikus kultúraértelmezésen túlmutató és számos diszciplínára mélyen ható kérdéssé.¹⁴ Mindebből mégsem érdemes azt a következtetést levonni, hogy míg a sokk jellegzetesen a modern, a trauma kifejezetten a posztmodern kultúra meghatározó tapasztalata, értelmező keretének sajátzerű eleme lenne.¹⁵ A 20. század során kibontakozó traumakutatás történeti összefüggései nem moshatók egybe a trauma fogalomtörténetének szintúgy bonyolultan rétegzett kontextusaival.¹⁶

Sokk és trauma fogalmának egyszerű azonosítása, mely történeti felcserélhetőségüket alapozza meg, valamint merev szembeállítás, mely pedig eltérő korszakhoz rögzítésüket teszi lehetővé, paradox módon egy irányba mutat: a jelenségek történeti-telen szemléletét erősíti meg. A fogalmak határait képező radikális-paradigmatikus törések mindkét fölfogás számára elfedik vagy felszámolják azokat a jelentésbeli elto-

¹⁰ *Uo.*, 386. Baudelaire-t ezért is tekinti Benjamin „traumatofil típusnak”. (*Uo.*, 238.)

¹¹ *Uo.*, 252.

¹² A sokk egymással szorosan összefüggő, de szigorú értelemben mégsem azonosítható két formáját különbözteti meg Tim ARMSTRONG, *Two Types of Shock in Modernity*, *Critical Quarterly* (42) 2000/1., 60–73.

¹³ A trauma fogalmának pszichologizálódásához vö. Mark S. MICALE, *Charcot and the Idea of Hysteria in the Male. Gender, Mental Science, and Medical Diagnosis in Late Nineteenth-Century France*, *Medical History* (34) 1990/4., 385–390.

¹⁴ Benjamin idézett Baudelaire-tanulmánya ugyan tárgyalja Freud említett művét, és a trauma fogalmát sem kerüli el, az érvelésben mégsem vonható kétségbe a sokk hangsúlybeli fölénye.

¹⁵ Vö. Mark SELTZER, *Wound Culture. Trauma in the Pathological Public Sphere*, October 8 1997/2., 5.

¹⁶ Természetesen nézőpont kérdése is, hogy modernséget és posztmodernitást valaki mennyire eltérő, egymástól élesen elváló történeti korszakokként gondolja el. Ha inkább afelé hajlik, hogy a modern és posztmodern köré épülő diszkurzusokban szorosan érintkező, egymásba fonódó fogalmi hálót lásson, akkor egyfelől sokk és modernség, másfelől trauma és posztmodernitás összekapcsolásával nem föltétlen azok határozott megkülönböztetését, hanem mindeme fogalmak egymással kölcsönható jellegét állítja.

lódásokat és átmeneteket, amelyek – történetileg éppúgy, mint fogalmilag – sokk és trauma távolságának változó irányú mozgásaihoz vezettek.¹⁷ Ráadásul a szóban forgó jelenségek már csak azért is kibújnak a korszakokhoz rögzítés kísérletei alól, mert igen csak kétségesnek látszik egy olyasfajta föltevés, mely szerint kortól függetlenül – például a 19. és a 20., illetve a 20. és a 21. század fordulóján – ugyanaz vált ki traumát, illetve a hasonló módon létrejövő traumák föltétlen azonos módon nyilatkoznak meg, és egymással egybevágó elbeszélő formákban reprezentálódnak.

A trauma és a sokk tehát aligha tekinthetők afféle transzshistorikus fogalmaknak vagy jelenségsoportoknak, amelyek – akár csak Freudtól kezdődően – minden vonásukban történetileg változatlanul lennének kezelhetők. Így amikor a következőkben példaképpen több mint száz évvel korábban íródott elbeszélő szövegekre összpontosítok, legkevesbé sem állítom, hogy ezek a művek nem sokban különböznek a közelmúlt irodalmának ama teljesítményeitől, amelyek minden bizonnyal sokkal átütőbbnek ítéelhetők a trauma elbeszélésének és egyidejűleg megjeleníthetetlenségének tapasztalata felől nézve. Ugyanakkor pusztán „előformává” sem fokozhatók le – mint ahogy a megélt trauma elbeszélhetetlenségéből adódó fikcionális jelleg folytán a nem megélt, tehát eleve elképzelt és az elbeszélő hagyomány által közvetített elemekből építkező művek sem indulnak föltétlen hátrányból.

A 19. és 20. század táján értett fordulóján a sokkra egyaránt lehetett úgy tekinteni, mint a változó életkörülmények következményére és mint az erre adott sajátos művészi válaszra. Ehhez képest Jürgen Habermas korai munkája az egyenlő beleszóláson és ésszerű vitakultúrán alapuló társadalmi nyilvánosság fölbomlását véli meghatározónak ebben az időszakban. A német gondolkodó úgy látta, hogy az ipari tömegtermelés megerősödése, technika és életvilág átalakuló viszonya – ahelyett, hogy az aura szétbontásával a reflektáló, önmagával és a világgal tudatosan számot vető, közösségi mérlegelés alapjává válnék – mind átfogóbban korlátozza a kritikai funkciók érvényesülését, és egyfajta fogyasztói magatartást állít annak helyébe a tömegkultúra intézményesülése és előretörése révén.¹⁸ Mivel pedig a fogyasztáshoz éppúgy hozzátartozik a javak megszerzéséből származó öröm, mint a több-kevesebb kielégíthetlenségéből adódó frusztráció, a nyilvánosság Habermas által leírt válsága a társadalom széles köreiben nem járt szükségszerűen és magától értetődően együtt a trauma tapasztalatával.¹⁹ A nyilvánosság korabeli szerkezetváltásának más mozzanatai

¹⁷ Más szóval abból az állításból, hogy a sokk a modernség egyik kulcsfogalmaként a 20. század második felében lényegesen veszített jelentőségéből, miközben a trauma épp fordított utat járt be, éppúgy az következne, hogy a sokk és a trauma történetileg rögzíthető – változás helyett divatba jövő vagy divatosságukat veszítő – jelenségek, mint ahogy a szinonimitás „előírásából” is hasonló rögzítettség fakad, a két fogalmat azonos rendszerbeli kategóriába szorítván be.

¹⁸ Jürgen HABERMAS, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. ENDREFFY Zoltán – GLAVINA Zsuzsa, Századvég, Budapest, 1993.

¹⁹ Habermas a kommunikatív cselekvések elméletének kidolgozása során később már számol azzal, hogy az intézményesült rendszerintegráció és a közös életvilág szimbolikus újratermelését-megerősítését biztosító társadalmi integráció szétkapcsolása vagy éppen egymást kiszorító növekedése önmagában is sokkal hűsbavágóbb hatásokkal járhat, mint amilyeneket a kritikai magatartás fölládozása vált ki a fogyasztás oltárán: Jürgen HABERMAS, *A kommunikatív cselekvés elmélete*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán – BERÉNYI Gábor – FELKAI Gábor – KIRÁLY Edit, Gondolat, Budapest, 2011.

viszont olyan visszahatásként vagy válaszreakcióként is értelmezhetők, amelyek a föl-
bomló nyilvánosságformák esetenként igencsak torz újraalkotására tettek kísérletet.

Mark Seltzer szerint a 19. század végén a megsebződő-feldarabolódó testek, tö-
megszerencsétlenségek és (sorozat)gyilkosságok technikailag közvetített, mediatizált
tömeglátványossággá válása a nyilvánosság patológikus formáját hozta létre.²⁰ Ez
esetben a vélemények közös megvitatását és mérlegre tételét a társadalom számára
szó szerint fölnyíló, sebei révén át- vagy beláthatóvá váló emberi testek közös megte-
kintése váltja föl. Míg a habermasi polgári nyilvánosság többek között a magánszféra
határainak tiszteletben tartását is hivatott volt biztosítani, a patológikus nyilvánosság
az individuumot úgy teszi közszemlére, hogy a tekintetek kereszttüzeiben jelképesen
vagy akár szó szerint is szétszaggatja. Az efféle nyilvánossá tétellel szemben az egyén
határainak megerősítése, a személy önmagába való visszahúzódása természetes ellen-
hatásnak és válasznak tetszik – már ha pont az ekként elgondolt, szociális közegét
vesztő egyén nem mutatkozna túlon túl is sérülékenynek, kiszolgáltatottnak és töre-
dezettnek ahhoz, hogy hatékony önvédelemre legyen képes a nyilvánosság trauma-
tikus hatásival szemben. A következőkben ennek a kérdésnek a távlatából közelíték
a századfordulón született néhány novellához.

Gozsdu Elek *Ultima ratio* című 1886-os novellája²¹ mintha éppen a városi élettől
elszakadt, a modern technikai civilizáció hatása alól kivont bensőségesség eszmé-
nyét tenné próbára. Ha fizikai értelemben nem is, de metaforikusan a természetes
környezet és az létezők megjelenítése az elbeszélő számára mind több bepillantást
enged új, autonómnak tetsző ismerőse belső világába. A novella záró részében föltá-
ruló kép végül erőteljesen kérdésesnek mutatja, hogy az afféle „természetes ember-
ként” éledgelő vén temetőőr elvonultsága az emberi létezés autentikus módja lenne.

Az elbeszélés első része az összetettebb hangnemi jelzések felől egyre inkább
a szembeállító ellentétezők felé halad. A természetes rendtelenségében bemutatott
falusi temető zárványszerűen válik ki a civilizáció hangsúlyozottan mesterséges vilá-
gából, amelyet a novellában a város, az étkezési kultúra, a vasút, a hírek és a háború
utalásos megjelenítései képviselnek. A falusi és városi temetők ellentétező beállítása
végső kifutásában a halál kétféle képének szembeállítását is maga után vonja, az élet
természetes lezárulásával annak ipari színezetű és erőszakosnak rémlő kezelését
helyezve szembe: „Azok a glédába állított városi sírok, azok a kaszányázott halottak,
amint táblánként számozva egymás mellett fekszenek, mintegy raktározva, egész un-
dorában, borzasztóságában éreztették velem a halál rútságát. Itt a sírok szerteszjével,
bokrok, fák között vannak; tarka fűszőnyeg borítja őket; valóságos kis erdő ez, melyben
az ember csak itt-ott bukkan sírra, s a tömeges kereszt-sorok, s a hideg kőmasszák
nem sértik a szemet.” Ekként a halálban is individuális jellegű, egyszersmind a termé-
szetesség szép benyomását keltő nyughelyek a sorozatgyártott temetésben részesülő,
raktárszerűen tárolt, egyéniségüktől megfosztott hullákkal kerülnek ellentétbe.

²⁰ Lásd SELTZER, *Wound Culture*, 3–26. Lásd továbbá Uő., *Serial Killers. Death and Life in America's
Wound Culture*, Routledge, New York – London, 1998.

²¹ A novellát az alábbi kiadásból idézem: GOZSDU Elek, *Köd. Regény és elbeszélések*, kiad. Ács Margit,
Szépirodalmi, Budapest, 1969, 402–413.

Míg az elbeszélés első, hosszabb része egyre határozottabb szembeállítást hozott létre az élet (vagy éppen a halál) természetes és technicizált formái között, addig a novella zárlata az így megképzett ellentét kétségbe vonását szolgálja. Ezt a folyamatot egy váratlan temetés eseménye indítja el, amely immár nem csupán a temető képzetének közvetítése révén szembesít az elmúlással, hanem a halált elkerülhetetlen testi-életteni következményekkel járó, minden ember számára egyaránt elkövetkező történésnek mutatja. Szertefoszlata az eddigi kedélyes hangütést, a halál megrendítő és fölkavaró fizikai valóságáról tesznek tanúságot az idős temetőőr szaggatottá váló, három pontokkal tagolt, csak ügyel-bajjal logikus történetbe foglalható megszólalásai: „Már másodszor! Pukkadt! [...] A szegény embert... meztelen... mint a kuttyát... be kell dobni... a gödribe! Ezt is bedobtuk. Aztán pukkad... mint a puskalövés! A hasa... a hasa...” Ebből a töredezett beszámolóból nemcsak az ismétlődés mozzanata emelhető ki (már másodszor pukkan a sírgödörbe gurított hulla, amint majd a temetőőr is fog), hanem ama hanghatás által kiváltott heves reakció is, amely éppúgy jelezheti a test bomlásának biológiai-kémiai folyamatait, mint – puskalövést idézve – a halál erőszakos és könyörtelen valóságára is utalhat.

Az öreggel való találkozáskor már kiderült, hogy a temetőőr nagyobbik fia, Gyuri, a szabadságharc idején veszett el. Az utolsó jelenet „Senkim sincs!” fölkiáltása ezt az ismeretmorzsát is visszahangozza, egyszersmind földérvve, hogy a szereplő ekképp magyarázta az elbeszélőnek a civilizáltabb világból való kiválását: „A belső kívánság hozott ide. Nem szerettem sohasem a lármát. A gyerekeim, a feleségem elpusztultak, hát kire dolgozzam?” A temetőőr traumáktól megtört életútja és viselkedése azonban megkérdőjelezi, hogy pusztán belső szándék, a személyiség eredendő vonzódása és hangoltsága állna a sajátosan elvonult életvitel háttérében. A szereplő döntését olyan öntudatlan védekezésnek is lehet értelmezni, amely a család elvesztéséből és a gyerekek természetellenesen korai halálából következett.

Az a hatás, amelyet a halállal való szembesülés vált ki a temetőőrből, nem engedi megnyugtató válaszokkal lezárni a temetőőr életmódjának motivációjára, valamint az elbeszélő által fölfedezni vélt életeszmény „teherbírására” vonatkozó kérdéseket. A novella azonban ennél is radikálisabb kritikáját adja a természet közeli bensőségesség ama elgondolásának, amelyet a falusi és városi temetők sarkított ellentéte is jelképez. Amikor ugyanis az öreg – eleget téve a hirtelen jött szegényes temetés kötelezettségének – nincs színen, az elbeszélőnek módja nyílik betekinteni szobájába. Itt nem éppen az eddigiekkel összeillő kép tárul eléje: „Alacsony, egyablakos lyuk volt az, inkább odú, mint szoba, s a szegénység bélyege, a piszok és a penész rajta volt a falakon és minden tárgyon. [...] Kellemetlen, dohos volt bent a levegő, s iparkodtam ki a szobából.” Márpedig a mű legvégén a sírva fakadó sírásó ennek az odúszerű viskónak ajtaját zárja magára, hogy azt legbensőbb fájdalmának magányos színterévé tegye. A bensőségesség olyan terévé, amely már inkább csak torzképe, semmint letéteményese lehet a személyiség szuverenitásának.

Miközben a modern élet fenyegetően öleli körül a benne helyét kereső embert, a természetességet éltető civilizációkritika az intimitás már-már taszító közegével találja magát szemben. A világ sokként ható technicizálódására és a nyilvánosság pa-

tologikusba hajló formáira Gozdsu alakjai ezért hiába keresnek gyógyírt az önmagukba húzódás révén, bensőjükben immár nem lelhetnek tartós és védelmező menedékre. Walter Benjamin ehhez hasonlóan írta le a szecesszió tapasztalatát, amely ugyan a művészet „mentsvárát” igyekezett fölismerni a lakók nyomait is őrző enteriőrben, mégis annak századfordulón bekövetkező „megrázkódtatását” tapasztalhatta csak meg: „úgy látszik, hogy ideológiájával [a szecesszió] az intérieur virágkorát hozza magával. Célja a magányos lélek megdicsőülése; teóriája az individualizmus. Van de Velde-nél a ház úgy jelenik meg, mint a személyiség kifejezője. Az ornemens ezen a házon az, ami a szignó a festményen. A szecesszió igazi jelentősége azonban ebben az ideológiában nem tűnik ki. Utolsó kitörési kísérlete ez a művészetnek, amelyet elefántcsonttornyában a technika vett ostrom alá. Mozgósítja az intimitás minden még meglévő tartalékát.”²² Végső soron azonban „az egyén kísérlete, hogy bensősége révén felvegye a harcot a technikával, bukáshoz vezet” – vonja meg a szecesszió „végső mérlegét” Benjamin Ibsen *Solness építőmestere* nyomán.²³

Gozdsu önmaga helyzetével sem nem igazán elégedett, sem nem igazán elégedetlen elbeszélője mintha sokk és trauma határán állna. A belső és a nyilvános tér olyan metszéspontjában látszik elhelyezkedni, ahonnan a novellában egymással ellentétezve megjelenített életvilágokra egyaránt rálátása nyílik, ám végül egyikben sem talál kitörési pontot. Bródy Sándor és Lovik Károly alábbi írásai jóval nagyobb hangsúlyt fektetnek a nyilvánosság patológikus működésének bemutatására. Bennük egyén és közösség, én és világ olyan szakadása válik láthatóvá, illetve – elsősorban Bródynál – látványossá, amely maga is traumatikus hatást vált ki, és mindinkább eltorzítja a tapasztalót éppúgy, mint a tapasztalás közegét jelentő nyilvánosságot.

Vérnyomok című novelláját Bródy Sándor 1893-ban *Apró regények* című kötetébe foglalta bele.²⁴ Az írás hőse a nyilvánosság „tömegtermelésének” áldozataként jelenik meg. A kezdetben gyanútlan főszereplő meglepődve figyel föl az addig számára bensőséges családi otthonok bezárulására, az emberek furcsa húzódozására. „Reggel nem olvasott újságot. Szóval délutánig nem tudott róla semmit. [...] Végre is mindent megértett. Egy hírlap megmagyarázott neki mindent. Egy pillanat alatt világos lett előtte minden és azután; sötét... sötét...” – ezekkel a mondatokkal indul, illetve zárul a nyolc rövid szakaszból álló tárcanovella bevezető része.

Dim Ferenc, majd fölvelt nevén Tardos Ferenc tulajdonképp nem azt éli meg traumaként, amit az olvasó nálánál már néhány sorral korábban megismerhet az egyik meglátogatott család jobban informált tagjainak nézőpontjából: „Ránéztek úgy, mintha mondanák: »bolond ez?« Leánykérésről beszél most, mikor az újságok tele vannak, hogy az apja, egy vidéki telekkönyvvezető, meggyilkolt egy törvényszéki elnököt.” A főszereplőre sokkal inkább a tény nyilvánossá válása gyakorol letaglózó hatást: az írás feltáró erejének, a belső láthatóvá válásának és nyilvános megjelölhetőségének fenyegetése.²⁵

²² Walter BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. SZÉLL Jenő = Uő., *Kommentár és prófécia*, 85.

²³ Uő., 85–86.

²⁴ A novellát az alábbi kiadásból idézem: BRÓDY Sándor, *Apró regények*, I., Magyar Nyomda, Budapest, 1893, 109–121.

²⁵ A főszereplő traumatikus tapasztalata átfogóbban külső és belső, testi és lelki folyamatok, egyén és közösség (nyilvánosság) egymást kölcsönösen átforgató, egymást kiszolgáltatottabbá és sérülékenyebbé

A novella tulajdonképpen az apja sorsával tanácstalanul szembesülő hős reakciójának stációit állítja az olvasó elé. Az apa meggyilkolásának vágya, egész napos ágyban fekvés, névváltoztatás, a kommunikáció szinte teljes kerülése, belső láz, álmatlanság és étvágytalanság, majd dac váltja egymást – csakhogy az elvonulás nem hozhat megoldást azokra az okokra, amelyek a nyilvánossá válásban gyökereznek. Ellenben a szereplőnek az a törekvése, hogy mindenütt látszólag változatlan módon jelenjék meg az emberek között, illetve hogy az apa esetét tárgyilagos-eltávolító beszédtemává tegye, már sikeresebbnek látszik. Megtörténik az elhalasztott lánykérés, és a főhős úgy véli, ha el nem is törölte, de igencsak korlátozta a családi tragédiáján (legalábbis szerinte) csámcsogó nyilvánosság (patologikus) működését: „Az emberek talán titokban szeméretre vetik eredetét, de nyilvánosan ki merné?”

A típusokban való látás nem minden ironia nélküli fölemlítését a szövegben – „eddig maga volt a jól táplált, szolid fiatal ember típusa” – nemcsak a fiatal Bródy naturalista fölfogása, hanem a tömegesen sokszorosított, egymáshoz is hasonló, egyre többször fogyasztásra szánt sajtótermékek működésmódja is magyarázhatja. Ha azonban az emberek típusokat testesítenek meg, akkor apa és fiú kapcsolata nem írható oly könnyedén felül, mint azt a főhős kezdetben remélte: „ő mind ezzel a gondolattal foglalkozott: »Bizonyosság, hogy a szerencsétlenséget, a szégyent nem lehet eltávoztatni tőlem. Bizonyosság, hogy ő – én és én – ő vagyok. Bizonyosság, hogy vére az enyém és nincs hatalom, mely a vért kiszivattyúzza ereimből. És mi biztosít arról, hogy a vér melyik pillanatban forr fel bennem és melyik pillanatban követeli ádáz jogait?!«”

Az ironikus modalitás sajátos lebegést hoz létre sorsszerűség és önbeteljesítő jóslat, öröklés és önszugesztíó között: „Behúnyta szemeit és egy pillanattal feltűzött képzelete látta, hogy jövődjében, előtte egy gyilkosság van... A tettes ő, üldözik, keresik, elfogják, bitóra hurczolják...” Az esküvője előtt Dim/Tardos Ferenc végül sikkasztásra (de nem emberölésre!) vetemedik, s külföldre menekül, utólagosan is sikertelennek mutatva az élete megszokott mederbe terelésére tett kísérleteket. A novella látomásos zárata pedig már csak azért sem mentes az iróniától, mert persziflázsként²⁶ is olvasható: a balladákban jól ismert gondolati-szerkezeti építkezés kifordított megismérléseként, a bűnhődés és az elfojthatatlan lelkiismeret látomásos motívumainak az ártatlan félre való átruházásaként.²⁷ Miközben ugyanis az apa akasztófája

tevő szakadásaira vet fényt. Ezért – jöllehet erre Bródy novellája kevesebb figyelmet irányít – nemcsak a belső láthatóvá válása válhat ki traumát a nyilvánosság írott közegének közvetítésével, hanem ennek ellenpontjaként a belső láthatatlansága vagy hozzáférhetetlennek tetsző rejtettsége is, amennyiben az a szellemi szuverenitás kétségbe vonását, az önazonosság és önismeret megingását is maga után vonhatja.

²⁶ Habár természetesen más összefüggésben, de talán nem véletlenül olvasható az elbeszélés ötödik részében: „(Dim) Tardos Ferencz tényleg az élő persiflagea volt a haeresis összes tételeinek.”

²⁷ Szinte a Bródy-novella komikusá formált párdarabjának is tekinthető Petelei István egy 1887-ben a Kolozsvár hasábjain napvilágot látott tárcája, amely – egy történetesen kígyóról szóló „kacsa” elő- és utóéletét elmesélve – a tömegpszichózis jól ismert jelenségét és vele a sajtó hírüzemét figurálja ki. A tárcában megszólaló hírlapíró nem titkolja el, hogy egy korábbi esetről őrzött emléke, egy kígyóméreggel meggyilkolt misszionáriusról szóló sajtóhír, valamint Brehm természetrajza nyomán állhírt gyártott: egy mérges kígyó erdélyi elszaporodásáról tudósított. A kitalált hír kulturális sémákat mozgósító, szenzációhajász nemzetközi sajtóvisszhangja önmagában is ironikus, ám a tárcza igazi poénja természetesen az, ahogy a szövegben megjelenő író végül maga is elhiszi az általa hamisított hírt, és

készül, a főhős „ezernyi mérföldeken át, át viharos tengeren, hullámok mormogásán át, hiába húzta fülére takaróját: hallotta ezt a lassú, vigyázatos kopácsolást. Hiába vette körül az Oczeán éjjele, hiába csukta be szemeit: látta a vérnyomokat, amelyek követték át az ujvilágba is...”

Lovik Károly elsőként 1902 végén megjelent novellájában, *A halál kutyájában*²⁸ szintén fontos szerepet tölt be a tömegsajtó. Az elbeszélés hőse egy újságíró, aki szerte utazva Magyarországon a legkülönbözőbb véres eseményekről és szerencsétlenségekről számol be: „S ez így ment az egész esztendőn át, minden héten vonatra kellett ülnöm, ismeretlen vidékre kalandoznom, piszkos kalyibákban tengődnöm, utálatos ételeket ennem, hogy tudósításokat küldjek az újságnak. Amerre megjelentem, csupa vér és pusztulás volt: láttam, amint a csendőrök a tömött népbe löttek [...] láttam, amint egy egész város égett, az utca tele volt síró emberekkel, [...] s koporsó híján mosóteknőbe terítették ki a hullákat; láttam mint söpör végig a vízár egy egész községen, kártyalapként hajlítva össze falakat, sáncokat, vasúti síneket, s az utász-katonák mint szedik össze csákányokkal a tetemeiket, amelyek közül némelyik kásaként szakadt szét; láttam, amint egy falu feküdt éhínségben [...]” A halál és szenvedés látványosságként megtapasztalt és a korabeli sajtó hasábjain nyilvánossá tett képeinek²⁹ rendületlen ismétlődése más módon, de következményeiben hasonlóan hat az írás én-elbeszélőjére, mint a Bródy-novella főhősére.

Az ismétlődés révén tájékozódását veszítő újságíró számára elhomályosul, egyéni karakterét veszti a tér és az idő, amelynek nyomán álom és valóság is egybecsúszik: „a fejemben mintha csupa felhő kóválygott volna, nem érdekelt semmi, nem tudtam, nem akartam gondolkozni. [...] Ezek a rémek nem hagytak pihenni, ha lehajtottam fejemet, félrevert harangok zúgását, haldoklók hörgését hallottam, szemem előtt tűzcsóvák, szennyes hullámok, kimeredt, óriási emberi szemek táncoltak, orrom a ragadozó állatok szagát érezte.” A szaglás, mint számos századfordulós novellában, később még fontosabb szerepbe kerül: „Azt mondták, kitűnő orrom van; ösztönszerűen tudtam

– hisz nem árt az óvatosság – inkább megkerül egy sással benőtt területet. (PETELEI István, *Egy „kacsa” története = Uő., Lobbanás az alkonyatban. Válogatott elbeszélések és rajzok*, kiad. BISZTRAY Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1955, 186–188.) Ugyanakkor Petelei sem csak ironikus-humoros formában vetett számot a modern tömegsajtó működésével. A Kolozsvári Közlöny 1883-as évfolyamában a képviselőválasztások kapcsán írt cikke élesen bírálja a nyilvánosság torzulásait: „Régebben az volt a szokás, hogy a bölcsebb, kit tudás és tapasztalás képesített a véleménynyilvánításra, elmondta a magáét. [...] okot ok ellen, tapasztalást tapasztalás ellen látott vetve. Ma a ki [!] nagyobb szájjal bírja, az marja. A magánbecsület kérdését penzióba teszik a választások idejére s fűrösztik a mocsárban aki a nyilvánosságra áll ki. Tudásban, tapasztalásban bölcsek helyett mindenféle kalandor-kortes nagyhangú hazugságai s üres beszédei által engedni vezetetni magát egy-egy csoport, terrorizálva áldatlan működése által azt, ki félti magánbecsületét s meggyőződését.” PETELEI István, *Kolozsvár, júl. 3. = Uő., „Csak egy szabályunk van: igazat kell írni!” Petelei a hírlapíró és lapszerkesztő*, kiad. KOZMA Dezső, k. n., Budaörs, 2002, 21. (*Magyar–Örmény Könyvtár*, 7.)

²⁸ A novellát az alábbi kiadásból idézem: LOVIK Károly, *A halál kutyája*, Budapesti Negyed 67 2010/1., 42–47. A szöveg filológiai és keletkezéstörténeti kontextusát részletesen föltárta VIGH Péter, *Szövegváltozatok a romantikára. Lovik Károly: A halál kutyája*, Irodalomismeret 2013/2., 81–89.

²⁹ A szövegnek a sajtó nemegyszer sokkoló képi világához fűződő kapcsolatát emeli ki EISEMANN György, *Tér és nyelv, látvány és emlékezet a modern magyar novellában*, Irodalomismeret 2013/2., 8–9.

megérezni, hova menjek.” A tragédia – egyébként sokszor újsághíradások nyomán megérezett – előszele a bolgárhídi munkásokkal való találkozást is áthatja.

A novellában a külső és a belső történések párhuzamosan zajlanak,³⁰ három, egymástól részben elszakadó síkon: az olvasó megtudja, (1) mit mesélnek el a munkások az elbeszélőnek, (2) hogyan viszonyulnak hozzá, és végül (3) mit gondol a narrátor beszélgetőtársairól. Azaz míg (1) a munkások sanyarú helyzetükről, majd – műfajt és fikciós szintet is váltva – a halál kutyájáról mesélnek, mert (2) érdeklődést fedeznek föl az elbeszélőben, addig (3) ő elsősorban azon örvend, hogy „a tudósítás terjedelmes és alapos lesz”, miközben nem tud szabadulni az előre látni vélt események képétől, attól a gondolattól, hogy beszélgetőtársai tulajdonképpen már halottak: „Elnéztem a piros bajuszút [...] s mintha láttam volna, ez a széles koponya hogy fog vérezni s a nagy, nedves szemek hogy merevednek meg. [...] ma még jókedvűen parolázok az emberekkel, holnap a holttestüket nézem.”

Az ismétlődő történések, a dolgok elővételezésének képessége az elbeszélő én számára elmossa ok és következmény – ha tetszik: elkövető és traumatizált személy – világos különbségét.³¹ Az együtt járó eseményekre ugyan kézenfekvő magyarázattal szolgál, hogy a narrátor – kitűnő orrának köszönhetően – kiszagolja, ismeretei és kapcsolatai révén előre kitapintja, hol következik be valamely tragédia, mégis mindinkább annak benyomása erősödik föl az elbeszélőben, hogy megjelenésével ő idézi elő, hozza el a tragikus eseményeket. Az emberek közé lövetést megelőző álomleírásban a történetmondó ezért maga változik át a halál kutyájává: „Láttam magamat, amint bozontos szőr fedi testemet, a kezem lábbá válik s a nyelvem messzire nyúlik le a földre. Szímatolva nézek körül a világban s ahol hullaszagot érzek, oda vágatok. [...] Én, én vagyok a halál kutyája, amerre járok, légyként hullnak az emberek, jók, rosszak, öregek, fiatalok kímélet nélkül.” A zárlat tanúsága szerint az előre látott jövő sajátos utólagosságban válik valóra, amennyiben az elbeszélő „sorsa” újfent beteljesedik, és a megérezett szörnyűségek jószerével tálcán kínálják a látványos, szinte hatásvadász jeleneteket a hírlapok beszámolóí számára.³²

³⁰ Vö. THOMKA Beáta, *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*, Forum, Újvidék, 1986, 57.

³¹ Ehhez lásd még SELTZER, *Wound Culture*, 18.

³² A tömegbe lövő karhatalom témája érthető módon többször megjelenik a századfordulón, hiszen a társadalmi feszültségek és elégedetlenségek a korban egyre kevésbé voltak elkendőzhetőek, amihez a sajtónyilvánosság is – tudósítások, eltérő irányultságú vezércikkek vagy éppen kiszínezett beszámolók révén – nem elhanyagolható mértékben járult hozzá. A nyilvánosság válás módja és hatása ennek ellenére ritkábban került középpontba, leginkább a helyi nyilvánosság szerveződése jelent meg, illetve – részben ezen keresztül – a közösség belső viszonyai, feszültségei és azok megítélései, a történetekhez vezető (tömeg)lélektani folyamatok és az események egymásba kapcsolódásának alakzatai váltottak ki érdeklődést. Az említhető novellák közül a legismertebb talán Thury Zoltán *Emberhalál* című írása, de érdekesen illeszkedik ebbe az összefüggésbe Mikszáth Kálmán néhány kései rövidpróza munkája, különösen *A szurdokújhelyi tanulmányút* harmadik része, amely Lovikéhez hasonló elbeszélői alaphelyzettel jellemezhető, de Thury vagy akár Lovik novellájához képest jóval oldottabb hangvételű, miközben Petelei főntebb említett tárcájával is rokonságot tart, és a helyi nyilvánosság működésmódja mellett a történéseket túlozva közvetítő sajtótudósításokat is ironikusan említi. (Thury novellájáról részletesen szól: GYÖRKE Ildikó, *A drámai novella. Thury Zoltán: Emberhalál*, It (69) 1987–1988/3., 481–493. Mikszáth két írására Hajdu Péter irányította rá a figyelmet: HAJDU Péter, *Kései novellák az agrárszocializmusról = Narratíva és politika. Mikszáth-újraolvasás*, szerk. BENGI László – EISEMANN György, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2016, 81–88. [MIT-konferenciák, 3.]

Az előrevetített események bekövetkeztéről az olvasó kétszer is értesül. Elsőként az elbeszélőt „halálos álmából” fölverő cseléd szagatottabb, erőteljesebb képekkel élő szavai számolnak be a történekről, melyeket azután a piacra siető, szemtanúvá váló tudósító többszörösen összetett záró mondata erősít meg. Utóbbi inkább jelzőkkel és határozókkal („szétterpesztett karú”, „földszínű, sovány”, „félve”, kétszer is „kis”, „kék”) bővített leírást ad, s tartózkodik azoktól az azonosításoktól („latrok”, „vérszopó szelindekek”) és hasonlatoktól („mint a moslék”, „mint egy levágott csirke”), amelyek a cseléd változó modalitású mondatainak gerincét adják. A két beszámoló tehát egybevágó módon írja le az erőszakos eseményeket, ugyanakkor a novella végi fegyelmezettebb megnyilatkozás különbözik is az elbeszélő többnyire fölfokozott, halmozással és fokozással előszeretettel élő beszédmódjától. A zárlat így a körforgásszerű eltolódásoknak és áttűnéseknek abba a sorába illeszkedik, amelyek a leírások látomásra és tudósításra jellemző részei, múlt idejű történetmondás és eseményekkel egyidejű nézőpont, elbeszélő és tapasztaló én, néző és festő,³³ tanú és cselekvő szerepkör, kimerültség és tetterekészség, természetes és kiszámított hatáskeltés, a személyiség belső hangoltsága és nyilvánosság iránti érzékenysége között figyelhetők meg. Ekként az elbeszélés – kerülvén az éles fordulatokat³⁴ – ismétlés és különbség, változatlanúság és módosulás határmezsgyéjén mozog: az apró átmenetek kiegyensúlyozzák a történet kimenetelének kezdettől erős várhatóságát, a lekerékítés két szólamra osztása pedig nyitottabbá teszi a novella markáns szerkezeti zártságát.

Ahogy Bródyánál, úgy Lovik írásában is sajátos megkettőződés történik. Jóllehet a tudósítások alapját adó tragédiák épp elég szó szerint vett sebet okoznak, sőt élethez törnek ketté, az elbeszélő számára mégis önbeteljesítő jóslatként, ismétlődésük és közvetítettségük révén, az egyén és közösség szétszakadását jelző sebként válnak traumává. Vagyis annak a folyamatnak a részeként, amelyben a traumatikus események által formált nyilvánosság patológikus jellege már nem vezethető vissza teljes egészében a benne megjelenített és földézett sokkhatásokra.

³³ Vö. EISEMANN, *I. m.*, 9.

³⁴ Azt, hogy inkább átmenetekről, mintsem határozott váltásokról lehet beszélni, az is példázhatja, ahogy a szöveg megelőlegezi az elbeszélő álombeli azonosulását a legendabeli halálkutyával. A narrátor a metaforikus figuráció síkján ugyanis nem annyira emberből válik állattá – ami mégiscsak elég fajsúlyos változásnak lenne mondható –, hanem a híreket fáradhatatlan hajszólo kopóból lesz halált hozó ebbé. Hiszen már a novella nyitányának részeként azt olvassuk: „Ha betoppantam cselekvéseim színpadára, egyszerre megváltoztam. Csüggedésem, fáradtságom elszállt, a kopó harci kedve fogott el, kutattam, kapartam, szimatoltam s addig nem nyugodtam, míg a helyzetet alaposan meg nem ősmertem.”