

STUDIA LITTERARIA XLVI.



**STUDIA LITTERARIA**  
A DEBRECENI EGYETEM  
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI  
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XLVI.

Redigunt:  
I. BITSKEY et L. IMRE

# MOZGÁSBAN

*Irodalomtudományi PhD-konferencia elméleti  
irányvonalakról, kihívásokról és lehetőségekről*



DEBRECEN, 2008

A kötetet összeállította:  
BODROGI FERENC MÁTÉ  
MIKLÓS ESZTER GERDA

Lektorálta:  
BERTA ERZSÉBET ÁGOTA

ISBN 978 963 473 282 2  
ISSN 0562–2867

Kiadta: a DEENK Kossuth Egyetemi Kiadója  
Felelős kiadó: Dr. Virágos Márta főigazgató  
Felelős szerkesztő: BITSKEY ISTVÁN akadémikus, egyetemi tanár  
Készült a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében, 2009-ben  
Terjedelem: 21,81 A/5 ív  
09–179

# TARTALOM

Előszó.....	9
BAKCSI BOTOND: Irodalom, politika, esztétika ( <i>Jacques Rancière</i> ) .....	11
MUDRICZKI JUDIT: A kormányzás reprezentációja ( <i>Reneszánsz hatalomelméleti diskurzusok vizuális, nyelvi és térbeli megjelenítése Ambrogio Lorenzetti freskóciklusán a sienai városháza Sala dei Nove termében</i> ) .....	26
LÉNÁRT TAMÁS: A szó-kép probléma és a technikai médiumok: fotográfia és irodalom .....	44
NAGY CSILLA: A rajzoló szerződése: a narratíva tere és határa Linklater <i>Kamera által homályosan</i> és Volckman <i>Renaissance</i> című filmjében .....	54
CZIFRA MARIANN: Glottomachia ( <i>Szembetűnő részletek a Kazinczy-levelezés kéziratok hagyatékában</i> ) .....	68
GÖNCZY MONIKA: Az <i>Özveggy és leánya</i> elektronikus kiadásának egy lehetséges változatáról ( <i>Mi történik, ha a kritikai kiadás igénye találkozik az inter/kontextuális olvasásmóddal és a digitalizációval?</i> ) .....	78
LAPIS JÓZSEF: Szavak a hálóban – a kortárs magyar líra és az internet .....	96
OSZTROLUCZKY SAROLTA: „Veszem a szót...” ( <i>Anagrammatikus és paronomasztikus jelenségek József Attila két versében</i> ) .....	104
KOVÁCS SZILVIA: Budapest emlékezete ( <i>Város- és élettörténet mint egymást író szövegek dialógusa Krúdy Gyula Budapest vőlegénye című regényében</i> ) .....	120
KÁRPÁTI ZSUZSA: A pletyka narratív reprezentációja Mikszáth Kálmán <i>A jó palócok</i> című művében .....	129
BOVIER HAJNALKA: Egy zárt világ szemantikája (Kafka Margit: <i>Hangyaboly</i> ) ...	151
MASZÁROVICS ÁGNES: A hiábavalóság krónikása ( <i>Álom és példázat Szilágyi István A hóhér könnyei című regényében</i> ) .....	164
LENGYEL BARBARA: Diskurzusanalízis az <i>Isteni színjáték</i> egyes szöveghelyein demonstrálva .....	179
GERGELY NIKOLETTA: „Ezt az összes, tökéletesen névtelen életet is le kell jegyezned” ( <i>A történetírás problémái Sarah Waters Affinity (Testvériség) című regényében</i> ) .....	190
JABLONCZAY TÍMEA: A szöveg mint az anya teste ( <i>Földes Jolán Mária jól érett című regényének [újra]értelmezése</i> ) .....	204
FÖLDVÁRI JÓZSEF: Pajzs a résen – El(len)álló alakzatok a 20. század elején alkotó nőírók műveiben .....	226
Névmutató .....	237
A kötet szerzői .....	243



# CONTENTS

Preface .....	9
BOTOND BAKCSI: Literature, Politics, Aesthetics ( <i>Jacques Rancière</i> ) .....	11
JUDIT MUDRICZKI: The Representation of Governance ( <i>the Visual, Verbal and Spatial Representation of Renaissance Theories of Governance in Ambrogio Lorenzetti's Mural Frescoes in the Sala dei Nove of Palazzo Pubblico, Siena</i> ) ...	26
TAMÁS LÉNÁRT: The Word-Image Problem and the Technical Media: Photography and Literature .....	44
CSILLA NAGY: The Contract of the Draftsmen: the Space and Limit of Narrative in <i>A Scanner Darkly</i> (dir. Richard Linkater) and in <i>Renaissance</i> (dir. Christian Volckman) .....	54
MARIANN CZIFRA: Glottomachia – Highlights from Kazinczy's Manuscripts ...	68
MONIKA GÖNCZY: Prospects on the Electronic Edition of <i>Özvegy és leánya</i> (What Happens when the Need for a Critical Edition Meets Intertextual Reading and Digitalization?) .....	78
JÓZSEF LAPIS: Words in the Net – Contemporary Hungarian Poetry and the Internet .....	96
SAROLTA OSZTROLUCZKY: „Veszem a szót...” – Anagrammatical and Paronomastical Characteristics in Two Poems by Attila József .....	104
SZILVIA KOVÁCS: Memoirs of Budapest – Urban and Personal History as a Dialog Between Texts in Gyula Krúdy's Novel, <i>Budapest vőlegénye</i> .....	120
ZSUZSA KÁRPÁTI: The Representation of Gossip in Kálmán Mikszáth's <i>A jó palócok</i> .....	129
HAJNALKA BOVIER: Semantics of an Enclosed World (Margit Kaffka's <i>Hangyaboly</i> ).....	151
ÁGNES MASZÁROVICS: Chronicler of Vanities – Dream and Parable in István Szilágyi's Novel, <i>A hóhér könnyei</i> .....	164
BARBARA LENGYEL: Discourse Analysis Demonstrated in Certain Passages of Dante's <i>Divine Comedy</i> .....	179
NIKOLETTA GERGELY: „All these infinitely obscure lives remain to be recorded” – Problems of Historiography in Sarah Waters's <i>Affinity</i> .....	190
TÍMEA JABLONCZAY: The Text as the Body of the Mother – Reinterpreting Jolán Földes's Novel, <i>Mária jól érett</i> .....	204
JÓZSEF FÖLDVÁRI: Shield Over the Breach – Figures in the Texts of Early 20 <sup>th</sup> Century Women Writers .....	226
Index .....	237
Authors .....	243





# ELŐSZÓ

A *Studia Litteraria* e negyvenhatodik kötete a 2008. augusztus 28-án és 29-én a Debreceni Egyetemen megrendezett *Mozgásban* PhD-konferencia anyagából szerkesztett összeállítás. A konferencia abból a régi alapgondolatból született, hogy az irodalomtudományról való érdemi gondolkodás csak különböző területek és korszakok művelői közötti folyamatos párbeszéd közegében lehet eredményes – hogy „mozgás” van diszciplínák, elméletek, kutatói/olvasói helyzetek, generációk és iskolák között, térben és időben egyaránt. S bár ezen mozgásokat a doktoranduszok fiatal generációja (sem) láthatja át, mindenképp befolyásolhatja saját munkájával, alkalmankénti avagy szisztematikus összefogással. Az eseménynek szándékoltan seregszemle-jelleget kölcsönző szakmai koncepció ezek szellemében alakult ki, melynek szekcióiba mintegy ötven doktorandusz jelentkezett szerte az országból.

Helyet kapott a programban a *Régi az újban* elnevezésű szekció (elnök: dr. Kálai Sándor), hiszen a „réginek” nevezett elméletek különféle újraértései ígéretes kutatási ágakat teremtenek itthon is (pl. új eszmetörténet, kognitív metaforaelmélet, variációelmélet, diskurzusaktus-elmélet). A feltételezést, mely szerint az irodalomtudomány világából kiinduló diskurzusokban egyre gyakrabban egyenrangú partnerré váló más diszciplínák (pl. társasnyelvészet, ikonológia, antropológia, színháztudomány) sokszor irányítják az adott beszédrend szerveződését, a *Multidiszciplinaritás* szekcióban folyó munka bizonyította (elnök: dr. Berta Erzsébet Ágota). A textológiai tevékenység, a szövegkritikai praxis értelmében vett filológia további útjának, alternatív irányainak kérdéseiről az *Új filológia* szekció résztvevői között esett szó, a szövegkiadás új tendenciáinak elemzésétől a hálózati textológia, a digitalizálás problémáinak boncolgatásáig (elnök: dr. Borbély Szilárd). Az *Új mediális kihívások az irodalomtudományban* szekció munkája a mediális kultúrtechnikák revolúciója folytán megújuló kérdésfeltevések (pl. képiség, hangoskönyv, blog) köré rendeződött, történeti médiatudományi, illetőleg médiaelméleti szempontokat is működtetve (elnök: dr. Szirák Péter). Az *Alternatív nézőpontok* szekcióban az eddigiektől különböző, markáns olvasási, értelmezői diszpozíciók távlati kaptak szót (pl. gender studies, posztkoloniális és kisebbségi művelődésselmélet), melyek szintén megkerülhetetlen értelmezői irányvonalak és olvasásmódok ma Magyarországon (elnökök: dr. Séllei Nóra és dr. Bényei Péter).

Kötetünk tizenhat tanulmánya reményeink szerint jól tükrözi a rendezvény szakmai mintázatát, összességük pedig hitelesen idézi fel a konferencia kérdéseire kapott válaszok azon játékát, melyet a résztvevők 2008 nyarán megtapasztalhattak. Megtisztelő jelenlétükön kívül köszönettel tartozunk a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karának, a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok Doktori Iskolájának, a szekcióelnököknek és a *Studia Litteraria* sorozatszerkesztőinek, akik lehetővé tették számunkra a konferencia eredményeinek publikálását.

*A tanulmánykötet összeállítói*



# IRODALOM, POLITIKA, ESZTÉTIKA (JACQUES RANCIÈRE)

## 1. Bevezetés

Dolgozatomban Jacques Rancière kortárs francia filozófus irodalomról, politikáról, esztétikáról szóló elgondolásait szeretném röviden ismertetni. A filozófia, különösen a politikai filozófia felől indult szerző (aki egyébként Althusser köréhez tartozott<sup>1</sup>), a '90-es évek közepétől kezdődően multidiszciplináris szempontból értelmezi újra, tágítja ki a poétikai fogalmakat, és ezáltal egy új esztétika körvonalait vázolja fel, amelyhez határozott irodalomtörténeti koncepció is társul. A francia filozófus 2007-es, *Politique de la littérature (Az irodalom politikája)* c. kötetének nyitó tanulmányában azt írja, hogy az irodalom politikája nem az írók politikája, nem az írók politikai elkötelezettségének számbavétele, azaz nem azt vizsgálja, az írók hogyan járultak hozzá koruk politikai és szociális csatározásaihoz. Az „irodalom politikája” kifejezés azt feltételezi, hogy „lényegi kapcsolat van a politika mint a közösségi gyakorlat speciális formája és az irodalom mint az írás művészetének meghatározott gyakorlata között”<sup>2</sup>. A következőkben azt szeretném megvizsgálni, hogy a rancière-i gondolkodásban mit jelent az irodalom és a politika közötti viszony? Hogyan járul hozzá a politika mint diszciplína, a politika mint filozófia az irodalom megértéséhez? Ennek a problémának a megértéséhez dolgozatom első részében azt fogom megvizsgálni, mit jelentenek Rancière gondolkodásában az irodalom és a nyelv fogalmai; a második részben pedig azt, hogy a francia gondolkodó mit ért a politika, a demokrácia és az írás fogalmai alatt? Végül a harmadik részben konkrét példák segítségével mutatom be a regény és a politika összefüggéseit.

## 2. Elméleti kérdések

Bevezetésként, és hogy a konferencia címéhez is kapcsolódjak: úgy vélem, hogy a rancière-i irodalmi gondolkodás „mozgásban” van a strukturalista-posztstrukturalista

<sup>1</sup> Korábbi politikafilozófiai művei: *Lire le Capital*, Éd. François Maspero, 1965 (társszerző Louis Althusser, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey mellett); *La leçon d'Althusser*, Gallimard, 1974; *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Fayard, 1981; *La philosophie et ses pauvres*, Fayard, 1983; *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, 1987; *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Seuil, 1992.

<sup>2</sup> Jacques RANCIÈRE, *Politique de la littérature = Politique de la littérature*, Párizs, Galilée, 2007, 11.

ralista, a hermeneutikai vagy a dekonstruktivista elméletekkel, pontosabban az ún. *linguistic turn*nel szemben, amennyiben a nyelvközpontú irodalomértés óhatatlan sarkításait kívánja megvilágítani, ugyanakkor az irodalom elkerülhetetlen ellentmondásosságára hívja fel a figyelmet. Az irodalmat ugyanis nem egyszerűen a társadalom leképzéseként mutatja fel, hanem olyan paradox dinamikaként, amely folyton azon munkálkodik, hogy az önmaga eredetére vonatkozó nyelvi-történeti konstrukciók és a társadalmi képzetek közötti ellentmondást, félreértést felszámolja. Ami érdekesnek tűnik az elemzéseiben, az éppen a pluridisziplináris megközelítéséből adódik, hiszen sokszor ugyanazokat a szövegeket elemzi, amelyekkel a posztstrukturalista elméletekben is találkozhattunk, de ezekben nem annyira az öntükröződést, a szöveg önmagába záródását látja, hanem a nyelv és a társadalmi berendezkedés szoros egymásrautaltságát, valamint az írás, az irodalom ellentmondásait. Nagyon érdekes a 19. századi ún. „realista” tradíció újraolvasása, hiszen itt olyan alternatív, pluridisziplináris nézőpontokat kínál, amelyek a 20. század uralkodó irodalomelméleteiből általában hiányoztak.

## 2. 1. IRODALOM ÉS NYELV

Rancière tézise szerint az irodalom a szépliteratúrával (*belles-lettres*) való szakítás nyomán jött létre. Az ezt megelőző korok szépliteratúra-fogalma a reprezentáció rendszerébe ágyazódott be, de ezt a rendszert tévedés lenne egyszerűen formális szabályok összességként kezelni, mivel jóval inkább a beszéd és a cselekvés közötti viszony bizonyos elképzelése irányította. Rancière olvasatában Arisztotelész *Poétikája* azzal alapozta meg és legitimálta egyben a reprezentáció rendszerét, hogy a *mimesis* számára ugyan alacsonyabb rendű, de hatékony megismerési státust biztosított. Az arisztotelészi *mimesis*-fogalomból kinőtt reprezentáció rendszere négy pilléren nyugszik. Az első pillér a fikció elve (*principe de fiction*), ami azt jelenti, hogy a költemény lényegét nem a nyelvhasználat egy bizonyos módja, nem egy bizonyos metrikus szabályosság jelenti, hanem az imitáció, a cselekvés, azaz végső soron egy történet megjelenítése mint specifikus megismerési aktus. A második pillér a műfajosság elve (*principe de généricité*), amelynek a lényege, hogy egy adott történetnek egy meghatározott műfajhoz kell illeszkednie. E szerint az elv szerint a műfaj fogalmát nem önkényes formális szabályok határozzák meg, hanem a megjelenített történetnek, a fikció tárgyának a természete, amely egy sajátos tér- és időtápasztalatot indukál. A reprezentáció rendszerének harmadik pillére, amelyet már a második is implikál, a megfelelés princípiuma (*principe de convenance*), amely azt jelenti, hogy a kiválasztott fikciós műfajnak megfelelő cselekményt és beszédmodot kell találni a történet szereplői számára. A negyedik pillér az aktualitás princípiuma (*principe d'actualité*), ami alatt Rancière azt érti, hogy a reprezentációt a cselekvő beszéd ideálja, a színre vitt beszédaktus vezérli.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vö. Jacques RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Párizs, Hachette, 1998, 20–28.

A 18. század végén, a 19. század elején végbement változás, a reprezentatív poétikától az expresszív rendszerbe, a poétikától az esztétikába való átmenet a reprezentáció arisztotelészi rendszerével való szakítást jelentett, amely voltaképp a rendszer említett négy pillérének az ellenkezőjére fordulásaként értelmezhető. A reprezentáció rendszerét leváltó új poétikában a fikció elsőbbségét felváltja a nyelv elsőbbsége; a műfajiság princípiumát a megjelenítés tárgyai közötti egyenlőség műfajellenes princípiuma váltja fel; a megfelelés elvével szemben, a megformálás módját, a stílust nem határozza meg a megjelenített cselekmény minősége; végül a színre vitt beszéd elvét az írás modellje váltja fel. A kora romantika korszakától kezdődően a történetelvű, ok-okozatiságon alapuló poétikát felváltja egy új, a nyelv expresszivitásán alapuló poétika. Az új irodalmat az „irodalmisság” fogalma jellemzi, amely lehetővé teszi, hogy az irodalom bármely tárgya megkettőződjön, és ne csupán tulajdonságainak összességéeként, hanem tulajdon lényegének a megnyilvánítójaként váljon értelmezhetővé. Éppen az irodalmisság e kettőssége vonja maga után az irodalom alapvető ellentmondásosságát is.

Rancière szerint a romantika nyomán kialakult nyelvközpontú poétikák és a realizmus társadalom-központú esztétikája az újonnan létrejött irodalom ellentmondását jelölik, amelynek két iránya között azonban nincs alapvető inkompatibilitás. Míg a klasszikus, normatív poétika a láthatóság és a mondhatóság közötti folytonosságon alapult, addig a romantikus poétika esetén ez az ellentmondás már magába a költeménybe került be. Noha gyakran a romantikus költészet ellentétéként kezelik, az ún. realizmus sem a *belles-lettres* rendszerének imitációelvű folytatása, hiszen, paradox módon, maga is a reprezentáció rendszerétől való elszakadás irodalomtörténeti pillanatát jelöli, amikor is a hasonlóság felszabadul a *mimesis* uralma alól. A balzaci leírás például olyan helyként értelmezhető, ahol a világ diktálta rend felbomlik a szavak túlsúlya által. A balzaci leírás egy új viszonyt vezet be az érzékelhető felfogásába: a látás nélküli látás lehetőségét veti fel. A látás nélküli látás egy nem-mimetikus tekintetet tételez, egy olyan intranzitivitást, amelynek semmi köze a nyelv öncélúságához. Rancière szerint ez a fajta intranzitivitás arról tanúskodik, hogy a költői nyelv többé nem a reprezentáció ökonómiája szerint vezérli a tekintetet, hanem egy olyan megkettőződés révén, amely a megmutatott dologban a dolog értelmét, a láthatóban a láthatatlant jeleníti meg.<sup>4</sup>

E ponton meg kell említeni, hogy gyakran összefüggésbe hozzák Rancière olvasásmódját a foucault-i archeológia módszerével. A foucault-i archeológiához hasonlóan Rancière is azt kutatja, hogy mi tesz lehetővé egy oppozíciót, illetve hogy hol van az a pont, ahol elkezdődik a különböző ideológiai vonulatok elágazása.<sup>5</sup> Hasonlóság mutatkozik továbbá a klasszikus és a modern *episztémé* közötti foucault-i, illetve a *belles-lettres* és az irodalom közötti rancière-i történelmi cezúra elgondolásában. Csakhogy, mint láthattuk, a szavak és a dolgok közötti viszony rancière-i felfogása

<sup>4</sup> *Uo.*, 97–98.

<sup>5</sup> Vö. Jacques-David EBGUY, *Le travail de la vérité, la vérité au travail: usages de la littérature chez Alain Badiou et Jacques Rancière*, Fabula L. H. T. (Littérature, Histoire, Théorie), 2006. február 1., <http://www.fabula.org/lht/Ebguy.html> (2008. 10. 30.)

eltér a foucault-i koncepciótól. Foucault-nál ugyanis a klasszikus és a modern *episz-témé* közötti váltást éppen az jelenti, hogy a szavak leszakadnak a képzetekről, és ettől a pillanattól fogva csak szétszórtan, mintegy autonóm módon léteznek. Míg a klasszikus korban csak rajtuk keresztül lehetett megismerni a világ dolgait, addig a modern korban a szavak leszakadnak a dolgokról. A modern irodalom éppen ezért a szavak vad és parancsoló erejű létével való találkozásként gondolható el. Foucault-nál a modern korban kialakult irodalom szakít a műfaji meghatározással mint a reprezentáció rendjéhez való igazodással, csakhogy nála a modern irodalom nyelve radikális intranzitivitásba burkolózik.<sup>6</sup>

Láthattuk, hogy Rancière-nél másképp merül fel a szavak és a dolgok közötti viszony, ehhez kapcsolódóan pedig az intranzitivitás fogalma is átértelmeződik. De miben is áll ez az átértelmezés? Azaz, másképp feltéve a kérdést, milyen nyelvszemléletbeli változás, elmozdulás alapján nevezi a fentebb említett kétfajta irodalmat ugyanazon érem két oldalának? Látható, hogy Rancière szerint a romantika korában kialakult új poétikának és az abból kinövő modern irodalomértésnek a központi komponense a nyelv. A modern irodalomelmélet e központi tézise Novalis egyik töredékéből eredeztethető, amely szerint a nyelvnek az a sajátossága, hogy csak önmagával törődik, önmagára vonatkozik.<sup>7</sup> Csakhogy – és innen következik a rancière-i kritika sajátossága – a nyelv ún. autotelizmusát nem lehet pusztán formalizmusként kezelni. Az, hogy a nyelv csak önmagával törődik, nem abból adódik, hogy egy önmagában elégséges játék volna, hanem abból, hogy a nyelv már önmagában a világ-tapasztalat és a tudás szövege, és önmagában, bennünket megelőzően is elmondja ezt a tapasztalatot. Az említett novalisi töredék azzal folytatódik, hogy a nyelv jeleit a matematikai formulákhoz hasonlítja, és azzal érvel, hogy ezek éppen azért annyira kifejezőek, expresszívek, mert egymás között játszanak, és bennük fejeződik ki igazán a dolgok viszonyai közötti egyedi játék. A modern nyelvelmélet szerint a nyelv nem a dolgokat tükrözi, hanem a dolgok közötti viszonyokat fejezi ki. Csakhogy ez – Rancière szerint – azért van így, mert a nyelv nem másolatként hasonlít a dolgokhoz, hanem a dolgok hasonlóságát emlékezetként hordozza. A szerző szerint a nyelv azért sem lehet a kommunikáció pusztán eszköze, mert már önmagában is egy közösség tükré. A novalisi formulát azért nem lehet a nyelv intranzitivitásának kifejezésé-ként értelmezni, mert a nyelv intranzitivitása és a kommunikáció tranzitivitása pusztán ideológiai képződmény. Tulajdonképpen minden kommunikáció olyan jeleket használ, amelyek különböző jelölési módokat valósítanak meg, az irodalmi kommunikáció pedig általában ezeknek a különbözőségeknek a szisztematikus kiaknázásán alapul. Az üzenet horizontális tengelye a tárgyat mutatja meg, míg az üzenet vertikális tengelye saját eredetét mutatja fel, mindazon lerakódásokkal együtt, amelyek történetét alkotják. A nyelv nem magányos, hiszen kétféle értelmezhetősége egyazon paradigma két különböző oldala. Félreértés lenne tehát a nyelv abszolút autonómiá-

<sup>6</sup> Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 315–335.

<sup>7</sup> NOVALIS, *Fragments*, Párizs, Aubier, 1973, 70.

járól beszélni, mivel a nyelv csak annyiban önelégséges, amennyiben egy világ törvényei tükröződnek benne. Az irodalom pedig társadalmi, azaz annyiban a társadalom kifejezése, amennyiben csak az önmagára vonatkozó, önmagával foglalkozó társadalom kifejeződése, azaz annak a módnak a kifejeződése, ahogy a szavak magukban foglalnak egy világot.

E tézisek megvilágítása érdekében Rancière több művében is Flaubert-t hozza fel példaként. Amikor Flaubert úgy fogalmaz, hogy a stílus abszolút látásmódja a dolgoknak,<sup>8</sup> ez a látszólag banális formula egy forradalmat tartalmaz, ugyanakkor viszont e forradalom ellentmondásait is. Rancière szerint a flaubert-i abszolútum eloldozást, felszabadítást jelent, azaz a műfajiság és a megfelelés elveitől való függőség felszámolását: azt, hogy bármely tárgy vagy cselekmény egyenlővé válik az új irodalom számára. Ezáltal pedig írni annyit tesz, mint látni, szemmé válni, a dolgokat a látás pusztá középpontjába helyezni, létrehozni eszméjüket. Ahhoz, hogy az irodalom saját hatalmát, azaz legitimitását bizonyítsa, fel kell hagynia a reprezentáció metafizikájával. Ez a stílusfelfogás egyrészt azt vonja maga után, hogy nem a nyelv ennek a poétikának a központi komponense, másrészt azt, hogy itt egy demokratikus írásfogalomról van szó. A rancière-i kritika sajátossága éppen ez a „politikai olvasat”. Flaubert irodalom-felfogásának rancière-i értelmezésére visszatérek még. De előbb azt kell körüljárni, hogy mit is jelent itt a demokrácia és az írás összefüggése? Mit jelent Rancière-nél a demokrácia fogalma, és még általánosabban, mit jelent a politika fogalma? Mit jelenthet a „politikai olvasat” fogalma?

## 2. 2. POLITIKA, DEMOKRÁCIA, ÍRÁS

Rancière-nél a politika nem a hatalom gyakorlását jelenti, hanem sajátos cselekvésmódot, egy olyan szubjektum létrehozását, amelyet az ellentétekben való részvétel határoz meg. A társadalmak fejlődésének normális rendje a születés szavatolta hatalom és a gazdagság által biztosított hatalom közötti átmenet. A politika viszont eltérést jelent a dolgok természetes menetétől, amennyiben csoportokat hoz létre, amelyek egyenlőnek próbálják láttatni magukat a hatalom gyakorlóival. A *Törvények* harmadik könyvében Platón többféle uralkodói, vezetői alapelvről ír. Az első a szülőknek a gyermekek feletti uralma, a második a nemesek uralma a nemtelenek fölött, a harmadik az idősebbeknek a fiatalabbak fölött, a negyedik az uraknak a szolgák fölött való uralma. Az ötödik elv szerint a gyengébbek engedelmessé válnak az erősebbeknek, a hatodik elv szerint pedig az értelmes ember kell vezessen és uralkodjék a tudatlan fölött. Az eddig felsorolt alapelvekről Platón úgy véli, hogy megfelelnek a természet rendjének, és a sornak itt le kellene zárulnia. Csakhogy van egy utolsó alapelv is, amely szakít a természetesség elvével: e szerint a sorshúzás dönti el

<sup>8</sup> Gustave FLAUBERT, *Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 = Correspondance*, II, Párizs, Gallimard, 1980, 31.

azt, hogy ki uralkodjék.<sup>9</sup> Platónnál a demokrácia ez utóbbi uralkodási jogcímhez társul, a véletlenül, azaz egyféle anarchián alapul: voltaképp az uralom jogcímének a hiányát jelenti. Ilyen értelemben a demokrácia a politika tulajdonképpeni rendszere, és mint ilyen, azoknak a részvétele a kormányzásban, akiknek erre nincs jogcímük.

Ehhez kapcsolódóan Rancière a nép (*démosz*) fogalmát egyféle absztrakcióként, azaz a kormányzás jogcímének hiányából adódó hatalmi űr betöltésének absztrakt nevéként értelmezi, amely a legitim uralkodás logikáját függeszti fel. A rancière-i koncepcióban politika és esztétika szoros kapcsolatban állnak egymással, hiszen ez a politika-fogalom az *aisztheszisz* szintjén helyezkedik el. Az érzékelhető felosztásaként, azaz az érzékelhetőben való részesedésként (*partage du sensible*), a politika tulajdonképpen azt teszi láthatóvá, ami korábban láthatatlan volt, azok szavát teszi hallhatóvá, akik korábban némák voltak. Az arisztotelészi koncepcióban az állampolgár az, akinek része van (a *part*) a kormányzás és a kormányzásnak való alávetettség folyamatában. Ezt a részesedést viszont megelőzi az a lehetőségfeltétel, amely meghatározza, hogy kik részesedhetnek a politika terében. Az arisztotelészi felfogásban a beszélő állat politikai állat, azonban a rabszolga, még ha megérti is a nyelvet, mégsem birtokolhatja azt. Platón szerint a mesteremberek nem tudnak a közösségi ügyekkel törődni, mivel nincs idejük mással foglalkozni, csak a munkájukkal.<sup>10</sup> Az érzékelhető felosztása azt teszi láthatóvá, hogy ki vehet részt a közösségben, a kifejtett cselekvés, valamint annak tere és ideje szerint. A közösségi ügyekben való kompetenciát vagy annak hiányát tehát a közösségi térben való láthatóság vagy láthatatlanság ténye határozza meg. Rancière ebből a szempontból mondhatja, hogy a politikának esztétikai alapozottsága van. A rancière-i esztétika-fogalom távol áll a politika esztétizálásáról szóló felfogástól (amely Walter Benjamin szerint a tömegek korát jellemzi<sup>11</sup>), inkább az *a priori* formák olyan – kanti értelemben vett – rendszerét jelenti, amely meghatározza mindazt, ami az érzékelés számára adódik. Ez az „elsőleges esztétika” az idők és a terek, a látható és a láthatatlan, a beszéd és a zaj szétválasztását teszi lehetővé. Az érzékelhető felosztása teszi láthatóvá a közösség létét és azokat a szétválasztásokat, amelyek meghatározzák a közös teret megillető részesedéseket.<sup>12</sup> A politika lényege tehát a disszenzus létrehozása, amely nem egy-

<sup>9</sup> „Hetediknek pedig az istenek kegyén és a jó szerencsén nyugvó kormányformát említhetjük, amikor a sorsolásra bízuk az uralmat, és azt tartjuk legigazságosabbnak, hogy akit a sorsolás kijelöl, uralkodjék; aki pedig rosszul jár a húzásnál, vonuljon vissza és engedelmeskedjék.” (PLATÓN, *Törvények = Összes művei*, III, ford. KÖVENDI Dénes, Bp., Európa, 1984, 565.)

<sup>10</sup> „...egy ember csak egy foglalkozást láthat el jól, sokat nem; s ha ezt megpróbálja, akkor – azáltal, hogy sokat markol – nagyon könnyen mindenben elvesztheti az esélyt arra, hogy számottevő ember legyen.” (PLATÓN, *Allam = Összes művei*, II, ford. SZABÓ Miklós, Bp., Európa, 1984, 170.)

<sup>11</sup> Vö. Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában = Kommentár és prófécia*, ford. BARLAY László, Bp., Gondolat, 1969, 301–334..

<sup>12</sup> RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Párizs, La Fabrique-éditions, 2000, 12–25.



szerűen érdekellentétet jelöl, hanem azon lehetőségek megalkotását, amely alapján azok is részt vehetnek az ellentétekben, akiknek korábban nem volt részük a politika terében. A politikát igazából akkor fenyegeti a megszűnés veszélye, amikor a különböző teóriák a társadalmi rend pusztá fenntartásává kívánják lefokozni. Másképp fogalmazva (és ezt itt fontos hangsúlyozni), amikor egy politikai teória az emberek közti egyenlőséget és a „mindent szabad” ideológiáját hirdeti, azaz a demokrácia lényegét a konszenzusban jelöli ki, akkor voltaképp a politikát (és magát a demokráciát) ítéli halálra.<sup>13</sup>

A politikának és a demokráciának ez a felfogása szoros összefüggésben van az írás fogalmával. A rancière-i irodalom-koncepcióban ugyanis kulcsszerepet játszik az írás fogalmának egy sajátos használata, amely a platóni esztétikai modell újraértelmezése révén jön létre. Platónnál az írás egyrészt a felejtést szolgálja, mert külső jelekbe helyezi át az eleven emlékezést; másrészt néma, árva beszéd, mert nem egy eleven kérdés-felelet szituációt modellez, nem képes megvédeni magát, és ugyanúgy eljut a műértőkhöz, mint azokhoz is, akikre ez nem tartozik.<sup>14</sup> Az írást az választja el a hangzó beszédétől, hogy immár nincs tekintettel a befogadó közönségre, pontosabban nem ápol közvetlen kapcsolatot azzal. Az írás az érzékelhető specifikus felosztása, a közösségi világ specifikus strukturációja, amely Platónnál annak a legitim rendnek a felfordulásaként jelenik meg, amely révén a *logosz* szétosztódik a közösségben, azaz közösségbe rendezi az embereket. A platóni ideális államban ugyanis harmónia uralkodik az emberek foglalkozása, létmódjuk (*éthoszuk*) és a közösség szelleme (a *nomosz*, amely nem egyszerűen törvény, hanem a közösség hangoltsága) között, mindez pedig nem a demokrácia keretei között valósul meg.

Mint már volt szó róla, az arisztotelészi poétika azáltal legitimálta a *mimesist*, hogy hatékony megismerői státust biztosított számára. Hans Blumenberg azonban figyelmeztet arra, hogy a *technéről* szóló arisztotelészi tanban a művet létrehozó embernek nincs lényegi funkciója, de – annak ellenére, hogy a létrehozott műalkotásnak mindig csak utaló értelme lehet – mégiscsak beilleszkedik a lét örök önismétlésébe. Ehhez képest a platóni felfogás, mint ismeretes, még egyértelműbb módon elmarasztalja a költészetet és az imitációt, hiszen a művészetnek ebben a felfogásban nincs semmiféle tulajdonképpeni igazsága, olyan létderivátum, amely csak harmadik helyen áll a tulajdonképpeni létezőhöz képest.<sup>15</sup> Rancière értelmezésében vi-

<sup>13</sup> RANCIÈRE, *Dix thèses sur la politique*, in: *Aux bords du politique*, Párizs, Gallimard, 2004 [1998], 223–254.

<sup>14</sup> Vö.: „Mert van valami különös és megdöbbentő az írásban, Phaidrosz, ami valójában a festészetre emlékeztet. Ennek az alkotásai is úgy állnak előttünk, mintha élőlények volnának, de ha kérdezel tőlük valamit, méltóságteljesen hallgatnak. [...] Továbbá: ha egyszer le van írva, minden szöveg megfordul mindenütt: eljut a műértőkhöz éppúgy, mint azokhoz, akiknek semmi közük hozzá, és nem tudja megmondani, kikhez kellene eljutnia és kikhez nem.” (PLATÓN, *Phaidrosz* = *Összes művei*, II, ford. KÖVENDI Dénes, Bp., Európa, 1984, 799.)

<sup>15</sup> Hans BLUMENBERG, „*A természet utánzása*”. *A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez* = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, ford. V. HORVÁTH Károly, Bp., Kijárat, 1997, 198–206.

szont Platónnál a hangsúlyokat máshol kell keresni. Platónnál ugyanis a beszédnek a közösségen belüli rendezett megosztására az igazi veszélyt az írás jelenti. Hiszen míg a költői imitáció a rosszul szervezett városállam jele, addig az írás maga alkotja meg ezt a rendetlenséget. Az írás (ez a néma, de ugyanakkor túlságosan is fecsegő festmény) egy olyan zűrzavart vezet be a városállamba, amelynek nem lehet többé kontrollja, mivel elszakad a feladójától és természetes kontextusától. (Mint ismeretes, a derridai íráskritika a létet mint jelenlétet meghatározó metafizikus tradícióra irányul, azaz a fonocentrikus episztemológiát igyekszik dekonstruálni a platóni írásfogalom kapcsán, amely a közvetítés közvetítésének, a maga-feledtséget implikáló külsőlegességébe való alámerülésnek fogja fel az írást.<sup>16</sup> Ehhez képest Rancière-nél egy hasonló irányultságú kritika episztemológiai síkról politikai síkra helyezi át a hangsúlyt: nála ugyanis nem az írás episztemológiai háttérbe szorítása, hanem politikai szinten való előtérbe kerülése a tét.) Ehhez kapcsolódóan a művész, az utánzó elleni fő platóni vád az, hogy az érzékelhető felfogásába egy zavart támaszt. Az utánzó a kettősség embere, olyan munkás, aki egy időben két dolgot művel.<sup>17</sup> Legfőbb bűne az, hogy a munka magánjellegű princípiumát a nyilvánosság színterére viszi ki. A művészi munkában nem is annyira a létrehozott szimulakrumok a kártékonyak, hanem az érzékelhetőnek ez az újrafelosztása. Éppen ezért a művészi tevékenység nem a munka ellentéte, hanem a munka láthatóságának áthelyezése.<sup>18</sup>

A művészet és az írás tehát a demokráciára jellemző anarchiát viszi színre. A demokrácia nem annyira a hatalom megosztása révén különbözik más rendszerektől, mint inkább az érzékelhető olyan felosztása miatt, ahol a betű perverziója magával a közösségi törvénnyel azonosul.<sup>19</sup> Ami azt jelenti, hogy az egyenlőség törvényét az írás álságos ideológiája generálja. A demokrácia ugyanis nem annyira a társadalmi feltételek nivellálása, hanem a testek és a szavak, a beszédmódok, a cselekvésmódok és a létmódok közötti kapcsolat meghatározott rendjében bekövetkező szimbolikus szakadás. A művészethez hasonlóan, a bárki számára elérhetőnek vélt írás, a betű, paradox módon, nem a közösség tagjai közötti egyenlőséghez vezet, hanem a közösségi *éthosz* élő szövetét bontja meg.<sup>20</sup>

### 3. Regény és politika

De mi köze mindennek az irodalomhoz? E kérdés megvilágítása érdekében visszatérek Flaubert-hez, ugyanakkor a regény és a politika viszonyát kissé közelebbről, konkrét példákon igyekszem megvilágítani. A francia filozófus ugyanis úgy elemzi a

<sup>16</sup> Vö. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Párizs, Minuit, 1967, 15–41.

<sup>17</sup> „Alig hihető tehát, hogy valaki egyszerre érdemleges foglalkozást is folytasson, meg sok mindent utánozzon is, s általában utánzó művész legyen.” (PLATÓN, *Allam*, i. m., 171.)

<sup>18</sup> RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, i. m., 67–68.

<sup>19</sup> RANCIÈRE, *La parole muette*, i. m., 83.

<sup>20</sup> RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, i. m., 20–22.

18/19. század fordulóján létrejött új irodalmat, hogy egyben az új paradigma koherenciájára is rákérdez. Rancière gondolkodásában az irodalmiság fogalma az, amely – amint arról a fentebbiekben már szó volt – alapvető kettősségéből adódóan, összefoglalja az irodalomra jellemző ellentmondásokat. Az irodalmiság tulajdonképpen nem más, mint a szavak túlsúlya a dolgok viszonylatában, amely abból adódik, hogy nincs egyértelmű kapcsolat a szavak és a dolgok között. Éppen ezért az irodalmiság megzavarja a diskurzus rendje és társadalmi funkciója közötti viszonyt. Mivel megszűnik az élő szó társadalmi funkciója, kommunikatív és dialogikus kanalizációja, az irodalom szabadon választja ki a szavakat, és nem helyezi hierarchikus rendszerbe a tárgyait. Ilyen politika- és irodalom-fogalom alapján vélheti Rancière Flaubert írásmódját a „demokratikus írás” megnyilvánulásának, amely azáltal, hogy a stílust helyezi poétikája középpontjába, nemcsak a cselekmény tárgyát szorítja háttérbe, hanem a műfaji-hangnembeli hierarchiát is felszámolja. Ez az írásmód nincs összefüggésben a szerző politikai nézeteivel, hiszen köztudott, hogy Flaubert nem kedvelte a köztársaságot, inkább arisztokratikus és konformista politikai nézeteket vallott. *A Bovaryné* és az *Érzelmek iskolája* megjelenésekor a korabeli kritika mégis úgy vélte, hogy ezekkel a regényekkel a demokrácia jelent meg az irodalomban. Sőt, az irodalom üzenetére vonatkozó flaubert-i elutasítást is úgy értették, hogy voltaképp a demokratikus egyenlőséget tanúsítja. Joggal merül fel tehát a kérdés, hogy miért éppen a regény műfaján lehet kiválóan bemutatni a „demokratikus írás” fogalmát?

A regény mint műfaj nélküli műfaj már az antikvitás óta jó példája a demokratikus, azaz hierarchiát és normativitást nélkülöző irodalomnak. Más szavakkal: a regény mint kevert műfaj mindig is a fikcionális megjelenítés stabil ökonómiájának a tagadása volt, még jóval a romantika korában kialakult új poétika előtt. A reprezentáció rendszerétől megszabadult regénypoétikák még fokozottabban felvetik az irodalom legitimitációjának kérdését, hiszen a reprezentáció rendszerének megszűntével keletkező űrben kell megalkotniuk saját poétikai területet. Nem véletlen, hogy az újonnan kialakult irodalomnak egyik kedvenc témája azoknak a boldogtalansága, akiknek az olvasás, azaz a látszólag mindenki számára hozzáférhető, és éppen ezért mindenki számára kisajátítható, „demokratikus” írással való találkozás borította fel az életét (Don Quijote, Ruy Blas, Véronique Graslin, Emma Bovary, Bouvard és Pécuchet stb.). Rancière az ilyen szöveghelyeket nem az autoreflexió alakzataiként, az irodalmi művek autotelizmusaként értelmezi, hanem sajátos politikai cselekvés megnyilvánulásaként, amely során az új irodalom az öngazolást keresi. Mindazonáltal a regénynek, és általában az irodalomnak, kétféle válasza van az öngazolás kérdésre, azaz kétféle irodalmi tradíció létezik. Rancière az egyiket „virtuóz tradíciónak” (*tradition virtuose*), a másikat „demokratikus irodalmiságnak” (*littéarité démocratique*) nevezi. Az elsőbe olyan szerzők tartoznak, mint Cervantes, Sterne, Poe, Borges, Bioy Casares, a másodikba pedig Balzac, Flaubert, Proust stb. (Láthatjuk, hogy ez a dichotómia továbbviszi a kommunikáció tranzitívitasának és a nyelv intranszitivitásának korábban már említett nyelvelméleti problémáját, a két felfogás ideológiai szembeállítását.) A továbbiakban az előbbi tradíciót Cervantes *Don Quijote*, a másodikat Balzac *A falusi plébános* c. regénye, a kettő viszonyát pedig Borges Flaubert-olvasatai kapcsán szeretném bemutatni.

### 3. 1. DON QUIJOTE ÉS AZ ÍRÁS VIRTUOZITÁSA

A regény műfajának *par excellence* figurája Don Quijote, akinek az őrülete hasonlít a misztikusok őrületéhez, akik már az értelmetlenség határáig ajánlják fel testüket egy bizonyos üzenet igazolására. A dolog tétje mégis az írás testének és a fikció testének a viszonya, azaz a fikció igazságának az ellenőrzése. Don Quijote őrülete nem is annyira abban rejlik, hogy a lovagkor hőseit imitálja, hogy nem tudja felismerni a reprezentáció játékszabályait, hanem abban áll, hogy modelljei (Amadis és Roland) őrülségét imitálja. Míg Amadis vagy Roland esetében még volt értelme az őrülségnek, addig Don Quijote őrülségének már nincs konkrét tétje. Mivel a könyvet, az írást mint olyant imitálja, az irodalom póre igazságát mutatja fel, és ezáltal egyszerűen megduplázza az írás kínálta egyenlőség illúzióját. Ettől az irodalomtörténeti pillanattól fogva a regény válik azzá a helyé, ahol az írás a testtől való lecsupaszított-ságában nyilvánul meg. Az írás megtestesülésének lehetetlensége pedig megkérdőjelezi a fikció sajátos realitását: az a jelenet, amelyben a hidalgó lekaszabolja Pedro mester bábuait, voltaképp a betű testét választja szét a reprezentáció testétől.<sup>21</sup>

Ennyiben Rancière szerint Don Quijote mintegy megelőzi az esztétikai forradalmat. Ez a felfogás nem jelent újdonságot, hiszen Don Quijotét már a német kora romantika óta a modernizmus előfutáraként kezelik; sőt a foucault-i koncepcióban is egyféle korszakhatárt jelöl, hiszen a hasonlóság reneszánszkori rendszerével való szakítás történelmi pillanatát jelöli, ahol a hasonlóságok és a jelek közötti szövetség felbomlik, és a szavak tartalom nélkül bolyongnak, mivel már nem jelölik a dolgokat.<sup>22</sup> Cervantes műve Rancière-nél is az írás és a fikció kapcsolatának hangsúlyos jellege okán jelenti egy korszakforduló előzményét, hiszen e regény által az irodalomba bevezetett őrület mintegy az írás legitimációt nélkülöző bolyongását jelöli. Miként az *Aux bords du politique (A politikai határainál)* c. kötetében is írja, a bűsképű lovag azért szimbolizálhatja az irodalom létmódját, mert a beszéd felfüggesztésének egy meghatározott módját viszi színre. De amíg Foucault-nál Don Quijote valósága csupán a nyelv valóságát jelenti, azaz a szavakon belül marad, addig Rancière-nél ez az újfajta irodalom szükségképpen egy disszenzust kelt az érzékelés tapasztalatában, a mondható és a látható viszonyában. Az irodalom olyan létmód, amelyet – mivel mindig az írás és a fikció viszonyára kérdez rá – nem lehet megkülönböztetni tulajdon öngazolásától, és éppen ezért arra van ítélve, hogy vég nélkül ismétlje ezt az öngazolást.<sup>23</sup> Az irodalomnak ebben a virtuóz tradíciójában alakul ki a szerző mint mágus figurája, aki folyamatosan játszadozik a történettel, a szereplőkkel és az olvasóval, és mindvégig mozgásban tartja önnön eredetének mint titoknak a kérdését.

<sup>21</sup> RANCIÈRE, *Le corps de la lettre: Bible, épopée, roman = La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Galilée, 1998, különösen: 102–113.

<sup>22</sup> FOUCAULT, *i. m.*, 65–69.

<sup>23</sup> RANCIÈRE, *L'inadmissible = Aux bords du politique, i. m.*, 190–191.

### 3.2. BALZAC ÉS A DEMOKRATIKUS ÍRÁS

De amíg Don Quijote a fikcióbeli igazságok ellenőrzésének humoros verzióját képviseli, addig a modern változatok már jóval tragikusabbak. Rancière olvasatában ilyen például Balzac *A falusi plébános* c. regénye is, amely az írás, a talált könyv káros következményeinek az allegóriája. Dióhéjban *A falusi plébános* arról szól, hogy az egyszerű fémkereskedő házaspár gyereke, Véronique életét megváltoztatja Bernardin de Saint-Pierre *Paul és Virginie* (1788) c. regénye. (Bernardin de Saint-Pierre-nek az Île de France nevű trópusi szigeten játszódó regénye a címszereplők közötti idilli kapcsolatról, „csaknem szent szerelméről”, illetve e kapcsolat tragikus végkifejletéről szól. A különböző társadalmi helyzetű szereplőket eltávolítják egymástól. Amikor azonban Virginie hazatér Párizsból, a sziget partjainál egy hirtelen vihar miatt hajótörést szenved. A *Paul és Virginie*-t egyébként Flaubert regényében Emma Bovary is olvassa.) Véronique a későbbiekben, apja eladdig titkolt vagyonának köszönhetően, egy érdekházasságba kényszerül: egy gazdag bankár felesége lesz. Az unalmas házasságból meg akar szökni, hiszen kedvesét mindig is olyannak képzelte el, mint Saint-Pierre regényének hőst, Pault. Ezért rávesz egy munkásembert, Jean-François Tacheron-t, hogy raboljon ki egy öreg fősvényt, a rablásból azonban kettős gyilkosság lesz. Az ellopott kincset Tacheron a Vienne folyó egy kis szigetén ássa el, amelyet Véronique Île de France-nak nevezett el, és ez a sziget vezeti rá a nyomozó hatóságot és a falusi plébánost a gyilkos kilétére. Tacheron-t halálbüntetésre ítélik és kivégzik, ő azonban a büntetés enyhítéséről szóló ígéret ellenére sem árulja el tettének indítékát és tette társát. Véronique titkon élete végéig bűnhődik. Férje halála után Montégnac falut, ahol egy birtokot vásárolt, és az akörüli elhagyatott, puszta vidéket virágoztatja fel, hatalmas mérnöki munka révén megművelhetővé teszi a földet és jólétet teremt a lakosság számára. Tacheron ezt a falut hagyta el és elkárhozott, Véronique viszont ide vonul vissza az üdvözülést keresve. Élete utolsó napján egy nyilvános gyónás keretében vallja meg bűnét a világnak.

*A falusi plébános*ban a valódi bűncselekmény a kettős gyilkosság, a szimbolikus bűn viszont a nép életének az elfajzása, amely abban fejeződik ki, hogy Tacheron, a munkásember – a platóni utánozóhoz hasonlóan – a kettősség emberévé válik azáltal, hogy a szigetről szóló könyv bűvkörébe kerül. Rancière szerint ebben a kontextusban érthető meg igazán a sziget története: a sziget ugyanis nem egyszerűen egy könyvbéli fikció, hanem a könyv mint lét metaforája, amely szerint a nép gyermeke nem tudja sorsába integrálni a könyv tanulságát. A talált könyv mítosza azért válik tragikussá, mert olyan személyek kezébe kerül, akik nem tudják megfelelő módon értelmezni azt. Véronique és Tacheron életét éppen az írás által kínált idilli egyenlőség képzelet rontja meg. A regény ugyanakkor az írás káros voltával szemben a „jó írás” alternatíváját is bemutatja. A „rossz írás” az, amely mindenki számára hozzáférhetőnek mutatkozik, és ezáltal bűnbe taszítja az arra illetékteleneket. A „jó írás” ellenben az új közösség nagy könyvét teremti meg, a saint-simonista utópiát, a mérnökök által a természetbe beírt jelek segítségével, amelyek lehetővé teszik egy vidék és egy közösség felvirágoztatását.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> RANCIÈRE, *Balzac et l'île du livre = La chair des mots*, i. m., különösen 121–132.

Rancière a regény egyik kulcsfontosságú mozzanataként értelmezi azt a jelenetet, amely során a Vienne folyó fölél magasodó dombon elhelyezkedő püspöki palota udvaráról a püspök és titkára nem pusztán a tájra és a folyóbéli kis szigetre irányítják tekintetüket, hanem egyúttal ráirányítják a figyelmet egy titokra, egy bűnre. (Ez a jelenet egyébként a regény első, a *La presse* c. folyóiratban folytatásokban megjelent változatában a regény kezdő jelenete volt. A későbbi, kötetbeli megjelentetés során, Balzac kronologikus logikát követve változtatta meg a regény felépítését, a szóban forgó jelenet így a bűn megtörténte utánra került, a nyomozási fázisba.) A szigetre irányuló tekintet balzaci leírása egy „nem-mimetikus tekintet” (*regard non mimétique*) jelöl, amely ugyan intranzitív, de nem öncélú, mivel egy tanulság felépítésének logikáját rejt. A balzaci realizmus teljes egészében erre az absztrakcióra, a lát-nokság és a vízió közötti eltérésre épül, a látás nélküli látás lehetőségére. Az ilyen típusú irodalomban a történet logikája és tanulsága felemészti a fikció sajátos erejét (Borges nem véletlenül élcelődik a rosszul felépített balzaci fikciókon). Csakhogy az ilyen típusú irodalom azért számolja fel önmagát, mert – paradox módon – öngazolását mindig az irodalmon kívül keresi. A balzaci leírás egy olyan „képet” hoz létre, amely exteriorizálja az interioritást, és elérhetlenné teszi a nyelvet. Hiszen nem maga az üzenet fagyasztja be a balzaci történetet, hanem a közvetítendő jelentés túlsúlya az, ami elérhetlenné teszi, hogy az említett kép magába az elbeszélésbe integrálódjon.<sup>25</sup> A tanulság és a fikció logikái közötti összeférhetetlenségből adódik az a paradox helyzet, hogy az írás demokratikusságának kártékonyosságát és a nép deklasszálódását felmutató balzaci fikció tulajdonképpen az irodalom demokratikus tradíciójába sorolható. A balzaci narrátor mintegy a társadalmi problémák kezelőjeként, vagy legalábbis diagnosztizálójaként állítja be magát, és ezáltal kívánja túsul ejteni a történetet és az elbeszélést. Csakhogy, paradox módon, a reprezentáció poétikájának romba dőlése nyomán létrejött, a tulajdonképpeni írás kártékony hatásait diagnosztizáló újfajta irodalom eredetileg egy nagy példányszámban nyomtatott folyóirat hasábjain jelenik meg, vagyis éppen azokat kívánja megszólítani, olvasókká tenni, akiknek nem az olvasás lenne a feladatuk. Éppen ezért valójában a szerző maga válik saját eljárása túsúvá, és ő maga száműzetik a könyv szigetére: a regényben bemutatott szereplők, a lélek és a közösség mérnökei által létrehozott „jó írás”, az „élő könyv” képzetei felszámolják a regény lehetőségét, az irodalmat pedig egy alapvetően magányos tevékenységgé alakítják.

### 3.3. FLAUBERT VS. BORGES

Rancière a kétféle irodalmi tradíció viszonyát és ellentmondásait Borges Flaubert-értelmezésének példáján mutatja be. Esszéiben (mint például *Az argentin író és a hagyomány*, *Bouvard és Pécuchet védelmében*, *Előszó Bioy Casares Morel találmánya c. regényéhez*, *A könyvkultusról*, *A szerző* stb.) Borges a francia irodalom fő bűneinek tartja a realizmust és az esztétizmust: az előbbi, a dolgok túlzásának engedve, a cse-

<sup>25</sup> RANCIÈRE, *La parole muette*, i. m., 98.

lekmény tökéletességét áldozza fel a részletek kedvéért (például Balzac); az utóbbi pedig, a szavak túlzásának engedve, a ritka szavak keresésében, a stílus babonájában vétkes (például Flaubert és Proust). Az említett francia szerzőket már a maguk korában is érték hasonló vádak, amelyek szerint szakítottak a szépliteratúra reprezentatív rendszerével, az *ut pictura poesis* elvében foglalt mimetikus identitás ideáljával, az *inventio*, a *dispositio* és az *elocutio* retorikai rendjével, valamint az organikus koherencia elvével. E kritikák szerint Balzac, Flaubert vagy Proust művei felszámolják azt a különbséget, amely elválasztja a fikcionális rendet szavatoló rendszert az empirikus valóság rendetlenségétől. A korabeli kritikák szempontrendszerében azonban a szépliteratúra poétikai pilléreinek elfogadása összefüggött a fennálló társadalmi hierarchia tiszteletben tartásával, ezzel szemben Borgesről nem mondható el, hogy a monarchikus Franciaországot tekintette volna ideálnak. Borges már egy inherens irodalmi logika felől ítéli el az említett szerzőket: a fikció sajátos erejének cserbenhagyásával vádolja őket. A fikció ereje a megalkotottság ereje, a kombinatorika hatalma, amely lehetővé teszi a valóság terhétől való megszabadulást. Az artefaktumszerűség hangsúlyozása radikális arisztotelizmust feltételez, amely az irodalom esetében forma és tartalom egységét jelenti (ez a fajta jó modernség figyelhető meg Poe, Henry James, Bioy Casares prózájában, és persze ezt az elvet követi Borges művésze is). A dolgok ilyenfajta leküzdése viszont közel kerül a szerzőiség abszolutizálásához, a szavak túlzásához. Ez utóbbi bűn leküzdésének eszköze a fikció imperzonalitásának hangsúlyozása, olyan történetek megalkotása révén, amelyek eredete feledésbe merül, amelyek meghaladják a szerzőiség elvét (ne feledjük, Borges kritizálja Poe-nak *A holló* c. verse születése kapcsán írt esszéjét, *A műalkotás filozófiáját* (*The Philosophy of Composition*), amely a rímekből kiindulva vezeti le a műalkotás megalkotásának asszociatív menetét). E két, látszólag egymásnak ellentmondó, de igazából mélységesen összetartozó irodalmi bűn leküzdése érdekében Borges azt javasolja, hogy vissza kell térni a mindentudó szerzőt nélkülöző egyetemes imaginárius birodalmába. Ezt az egyetemes imagináriust valamikor az eposz képviselte, és ennek mintájára kell megtalálni valamely modern eposz ideális formáját.<sup>26</sup>

Tudjuk, hogy a *Bovaryné* előkészületei folyamán Flaubert is egy olyan irodalmi forma után kutatott, amely megfelelő módon folytathatja az eposz egyének feletti hagyományát. Egy ilyen modern eposz esetében azonban az irodalom tiszta aktusa és a mindennapi élet nagy prostitúciója közötti demarkációs vonal átkerül magába az irodalomba, az irodalom válik a valóban megélt élet színterévé. Csakhogy az elkészült regény központi figurájának, Bovarynének a hibája elsősorban nem az, hogy összekeverte a fikciót és a valóságot, hanem az, hogy a mindennapi életet kívánta esztétizálni. Bűne főként a művészet ellen irányul azáltal, hogy hamisan használja a művészet és az élet közötti egyenértékűséget. Az irodalomnak ahhoz, hogy önmagát igazolni tudja, meg kell bosszulnia ezt a bűnt: Emma Bovarynak ezért kell meghalnia. E bosszúállás mellett a Balzac és Flaubert által létrehozott irodalom klinikai tudományként gondolta el magát: fő funkciója az írás káros hatásainak, a demokráciából eredő téves használatának a diagnosztizálása. Bovaryné esetében a diagnózis:

<sup>26</sup> Vö. Jorge Louis BORGES, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Párizs, Gallimard, 1967.

excitáció vagy hisztéria. Az irodalmi kúrát vezető orvos-író státusa pedig a jó egészségnek örvendő skizofrén figurájával írható le. A demokratikus irodalmi tradíció tehát kontrollált skizofréniaként modellálható.<sup>27</sup>

Borges pontosan a világnak ezt a – demokratikus irodalom által implikált – kettéosztását utasítja el. Számára az irodalom nem szavatolhatja a dolgok és az élet, a szó és az élet közötti folytonosságot, hiszen már eleve a tapasztalat elvesztését jelöli. Ahhoz, hogy mindennek ellenére megmentse a fikció sajátos invenciók erejét és imperszonalitását, Borgesnek egy specifikus cselhez, csavarhoz kell folyamodnia: nála a fikció menete hozza létre a valóságot, a tapasztalat olyan reverzibilis felfogása által, amelyben a fikció tartalma megelőzi az elbeszélő hangot, azaz a szerzői kalkulációt és kombinatorikát. Ezek a cselek vagy csavarok az olyan, *mise en abyme*-szerű eljárásokban nyilvánulnak meg, ahol a történet végén kiderül, hogy a szerzőt csupán a szereplő álmodja (mint például a *Körkörös romok*, *Az elágazó ösvények kertje*, *A másik* c. Borges-elbeszélésekben vagy *Az összefüggő parkok* c. Cortázar-novellában). Rancière szerint azonban tévedés lenne a nyelv abszolutizálásaként érteni a borgesi fikciós csavart. A végtelenített és deperszonalizált álom ideálja ugyanis az írás olyan utópiáját jelenti, amely radikális megoldást talál mind a dolgok, mind a szavak túlzása ellen. Ez a fajta virtuóz tradíció az irodalom konszenzuális önfelszámolásához vezet, hiszen a dolgok túlzásával szemben egy dolgok nélküli világot hoz létre, ahol csak állapotok és álmok léteznek; a szavak túlzásával szemben pedig egy olyan néma és magányos irodalmat óhajt létrehozni, amely egyenlővé válik a mindenki számára megosztott imaginárius életével.

A fentiekben taglalt kétfajta irodalmi tradíció tehát két különböző módon bontja meg a közösségi *éthosz* szövetét. Ahogy Emma Bovarynak nincs jogcíme arra, hogy egyenlőséget teremtsen művészet és élet között, úgy Borgesnek sincs joga ahhoz, hogy egyenlővé tegye az álmokat, és ezáltal a fikció és a valóság közötti disszenzust felszámolja. A demokratikus tradíció a mindenki számára hozzáférhető írás képzetével felborítja a reprezentatív hierarchia rendszerét, ezáltal pedig lehetetlenné teszi az irodalom inherens öngazolását is, hiszen mindig túlmutat az irodalmon, tanulságát mindig az irodalmon kívülre helyezi. Ezzel szemben a virtuóz tradíció a fikció realitásának, saját tér-idővel rendelkező realitásának princípiumát és az eredendő disszenzust bontja meg, ezáltal felfüggeszti a mondható és a látható közötti megkülönböztetést, és vég nélküli örvénylő mozgásba kezd saját legitimitásának felmutatása érdekében. Az 1998-ban kiadott *La chair des mots (A szavak húsa)* c. kötetében Rancière ezért mondhatja azt, hogy az irodalom sajátossága, titok nélküli titka nem más, mint vég nélküli ingadozása a demokratikus írás mint gyógymód és a hiper-írás (*hyper-écriture*) mint utópia között.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Vö. RANCIÈRE, *La mise à mort d'Emma Bovary. Littérature, démocratie et médecine = Politique de la littérature, i. m.*, különösen 77–81.

<sup>28</sup> RANCIÈRE, *Balzac et l'île du livre, i. m.*, 135.



## 4. Összegzés helyett

Összefoglalásképpen a fentebb tárgyaltakból azt lehetne kiemelni, hogy Rancière szövegeiben egyfajta diszciplináris átrendeződésnek lehetünk tanúi: irodalomértelmezése nem annyira episztemológiai, mint politikai jellegű kérdéseket vet fel. Csak-hogy a politika nála nem a hatalom gyakorlását jelenti, hanem tágabb értelmű fogalom: az érzékelhető olyan felosztását jelöli, ahol megnyilvánulhat a disszenzus, egy olyan tér létrehozását, ahol azok is politikai szubjektummá válhatnak, akiknek addig nem volt részük az érzékelhető világ szerkezetének felosztásában. A rancière-i gondolatok csak látszólag egy antiemancipatorikus és antidemokratikus diskurzus megnyilvánulásai, amennyiben szerinte csak akkor beszélhetünk demokráciáról, ha lehetővé válik a demokrácia elveinek a megkérdőjelezése. Ahogy a bevezetésben már idéztem, a disszenzuson alapuló politika gyakorlata és a mindenki számára hozzáférhető irodalom gyakorlata között lényegi kapcsolat van, ami abban rejlik, hogy az irodalom azért nem függetlenítheti magát a társadalmi rendtől, mert gyakorlata révén ő maga generálja azt. Ebben a felfogásban a hangsúlyok felcserélődnek: az irodalom többé nem a politikai leképzése, ehelyett az esztétika mint az érzékelhető eredendő felosztása teremti meg azt a feltételrendszert, amely révén egyáltalán létrejöhet a közösségi-politikai beszéd és cselekvés. Ahogy maga Rancière fogalmaz egy vele készített interjúban: az ember azért politikai lény, mert irodalmi lény. És ez nem egyszerűen azt jelenti, hogy az ember rendelkezik a nyelvvel, amelyen meg tudja tárgyalni jogi problémáit, hanem azért, mert megtéveszti a szavak és a dolgok közötti disszenzus.<sup>29</sup> Az irodalom ellentmondása viszont abból adódik, hogy ezt a disszenzust – különböző módszerekkel ugyan, de – mindegyik irodalmi tradíció megpróbálja felszámolni, úgy, hogy vagy a szavakat, vagy a dolgokat részesíti előnyben, és saját legitimitációját a másik tradíció diszkreditálásával kívánja elérni.

<sup>29</sup> Vö: „We can conclude, then, that humans are political animals because they are literary animals: not only in the Aristotelian sense of using language in order to discuss question of justice, but also because we are confounded by the excess of words in relation to things.” („Arra a következtetésre juthatunk tehát, hogy az ember azért társas lény, mert irodalmi lény: nem csupán az arisztotelészi értelemben, amely szerint a nyelvet azért használjuk, hogy jogi kérdéseket vitassunk meg, hanem azért is, mert összezavar bennünket a szavak túlsúlya a dolgokhoz való viszonyban.” – Saját ford. B. B.) (Davide PANAGIA, *Dissenting Words: a conversation with Jacques Rancière*, Diacritics, 2000/nyár, vol. 30, n°2, 115.)

## A KORMÁNYZÁS REPREZENTÁCIÓJA

**Reneszánsz hatalomelméleti diskurzusok vizuális, nyelvi és térbeli megjelenítése  
Ambrogio Lorenzetti freskóciklusán a sienai városháza Sala dei Nove termében**

1338–40 között a Kilencek Tanácsának megbízásából Ambrogio Lorenzetti egy három részből álló freskóciklust festett a sienai városháza egyik második emeleti, 14,04-szer 7,7 méteres alapterületű termének nyugati, északi és keleti falára.<sup>1</sup> A nyugati fal ma már nem látható eredeti állapotában, mert az épület többszöri beázásának következtében csupán a „rossz kormányzás allegóriájaként” ismert, észak felé eső egyharmada maradt épségben, míg az a részlet, ami a rossz kormányzásnak a városi, illetve vidéki életre gyakorolt hatását mutatta a fal déli végén, annyira megromlott, hogy a restaurátorok sem vállalkoznak a helyreállítására. Az északi falon a „jó kormányzás allegóriája” található, a keleti falon pedig a szakemberek körében „a jó kormányzás hatása a városi és a vidéki életre” címen ismert kép látványa tárul a befogadó szeme elé. A tanácsterem negyedik, azaz déli falán nem falfestmény, hanem csupán egy ablak van, amely a természetes fény beáradását biztosítja az épület délnyugati szárnyában elhelyezkedő helyiségbe. A 14. században két bejáraton át lehetett megközelíteni a termet: az egyik az északi fal nyugati végében lévő

<sup>1</sup> A szakirodalom ezt a műalkotást több néven is emlegeti részben a helyiség, részben pedig a freskók tematikájának alapján: a 14. századi dokumentumokban a *Háború és Béke* terméként szerepel (Randolph STARN, Loren PARTRIDGE, *The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338–40* = R. S., L. P., *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley, University of California Press, 1992, 14.); de nevezik a *Kilencek tanácstermének* (Nicolai RUBINSTEIN, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1958/21, 180, illetve Jean C. CAMPBELL, *The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace*, *Art Bulletin*, 2001/83, 240.); a *Béke* terméként (Maria Luisa MEONI, *Utopia and Reality in Ambrogio Lorenzetti's Good Government*, Florence, Edizioni IFI, 2005, 9.; Uta FELDGES-HENNING, *The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1972/35, 145.); vagy a *Jó kormányzás* terméként is (Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti and the Portrayal of Virtuous Government* = Q. S., *Visions of Politics, II, Renaissance Virtues*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 39.; Wolfgang DRECHSLER, *Good and Bad Government. Ambrogio Lorenzetti's frescoes in the Siena Town Hall as mission statement for public administration today*, Bp., Local Government and Public Service Reform Initiative/Open Society Institute, 2001, <http://lgi.osi.hu/publications/dp/01/20.pdf> [2008. 06. 01.], 3.); leggyakrabban viszont a *Jó és rossz kormányzás allegóriájaként* (Joseph POLZER, *Ambrogio Lorenzetti's „War and Peace” Murals Revisited: Contributions to the Meaning of the „Good Government Allegory”*, *Artibus et Historiae*, 2002/23, 84.) utalnak rá.

ajtó volt, amely egy lépcsőházon át közvetlen bejárást biztosított a tanácstagok számára a város főteréről, illetve az egy emelettel feljebb található hálótermeikből, a másik pedig a keleti fal nyugati végében lévő kisebb ajtó, amely a szomszédos tanács-teremből nyílt.<sup>2</sup>

A 20. század során számtalan, nemzetközileg is elismert kutató foglalkozott a freskóciklus ikonográfiájának értelmezésével, és a kérdés tudománytörténeti jelentőségét mi sem mutatja jobban, minthogy az erről folyó eszmecsere elsődleges fóruma a nagy tekintélyű *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, a londoni egyetem szellem- és művészettörténeti írásokat közlő periodikuma volt. Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a hatalom és az igazságos kormányzás viszonyának megjelenítése szempontjából ismerteti a rendelkezésre álló nemzetközi szakirodalmat, és a korábbi tudománytörténeti diskurzushoz egy újabb felvetéssel járul hozzá. Meglátásom szerint ugyanis a freskóciklus vizuális, nyelvi és térbeli kompozíciója, illetve performatív vonásai alapján a terem egysége mint műalkotás, a fejedelem-tükör-struktúra háromdimenziós megjelenítéseként olvasható.

## 1. Vizuális kompozíció

A három falfelület közül – a termen belüli elrendezés szempontjából – az északi fal (1. ábra) foglalja el a legdominánsabb helyet: egyrészt eredetileg itt volt a terem főbejárata, másrészt a szemközti ablak miatt ez a legjobban megvilágított felület,<sup>3</sup> harmadrészt itt koncentrálnak a freskóciklus latin és olasz nyelvű feliratai,<sup>4</sup> valamint Ambrogio Lorenzetti is itt szignálta saját alkotását.<sup>5</sup> Amennyiben csak az alsó és felső fríz által keretbe foglalt képi elemeket vizsgáljuk, a jelképes emberalakok pozíciója alapján három, egymástól jól elkülönülő horizontális síkra tagolódik a felület, amely egyben George Rowley szavaival élve, a jó kormányzás három szinten való leképezésének feleltethető meg.<sup>6</sup> A sötétkék háttér előtt megjelenő, legfőbb egyharmadot négy szárnyas kerubra emlékeztető alak tölti ki: a bal szélén Sapientia, azaz az isteni bölcsesség perszifikációja, jobb szélén pedig a három teológiai vagy kontemplatív erény<sup>7</sup> – balról jobbra haladva: Fides (Hit), Caritas (Szeretet), Spes (Re-

<sup>2</sup> A két bejárat eredeti helyét ma már csak a freskóciklus alsó keretét megtörő két boltív jelzi, miután a 15. században mindkét nyílást befalazták, és három újabb ajtót nyitottak a keleti, északi és nyugati falakon, amelyek megbontották a belső tér eredeti kompozícióját és megrombálták a freskóciklus egyes részleteit, mint például az alsó frízen futó feliratokat (POLZER, *i. m.*, 69.). A terem és az épület eredeti elrendezése viszont egyértelműen látszik egy 17. századi rekonstrukció előtt készült alaprajzon (l. *uo.*, 68.).

<sup>3</sup> *Uo.*, 70.

<sup>4</sup> „So many words strategically patterned as an armature of writing command attention even before they are read.” (STARN, PARTRIDGE, *i. m.*, 29.)

<sup>5</sup> „Ambrosius Laurentii de Senis hic pinxit utrinque” (*uo.*, 38.)

<sup>6</sup> Idézi: MEONI, *i. m.*, 18.

<sup>7</sup> SKINNER, *i. m.*, 61.

mény) – reprezentációja látható, amelyet egy, az égboltról letekintő Krisztus-fej egészít ki.

A középső síkban, mérete alapján a legfeltűnőbb vizuális elemnek egy fekete-fehér ruhát viselő, baljában pajzsot, jobb kezében pedig jogart tartó, trónuson ülő férfi tekinthető (2. ábra). Meglehetősen anakronisztikus feltételezés lenne azonban ezt az alakot a korabeli uralkodó reprezentációjának tekinteni, hiszen a 14. század elején egy kilenc főből álló tanács és nem egyetlen személy irányította a város mindennapi életét. Ezt az allegorikus alakot, mind a képi szimbolika alaposabb megfigyelése, mind a közvetlen közelében lévő feliratok alapján Siena városának megtestesüléseként értelmezhetjük.<sup>8</sup> A fekete-fehér szín, a lába előtt látható ikerfiúkat – a város alapítóit – etető anyafarkas, valamint a kerek pajzsán megjelenő, gyermekét tartó Szűzanya, továbbá a város hivatalos pecsétjéről kölcsönzött, ma már szinte egyáltalán nem látható felirat (Salve[t] V[ir]go Se[na]m [Veterem] [qu]am [signat amenam]<sup>9</sup>), mind-mind Siena városának attribútuma volt. Az is elképzelhető, hogy őszülő, idős férfiként való ábrázolásmódját egy vizuálisan megjelenített szójáték indokolja, hiszen Siena latin neve, Sena, etimológiailag az 'öreg, idős' jelentésű senex szóra vezethető vissza.<sup>10</sup> Az a négy betű, amely fejének két oldalán áll (CSCV), valójában egy rövidítés, és szintén a városlakók közösségére utal: Civitas Senensis (vagy Comune Senarum) Civitas Virginis (Siena közössége, a Szűzanya városa).<sup>11</sup>

A trónuson ülő férfi két oldalán összesen hat női alak jelenik meg, amelyek azonosításához az ikonográfiai szimbolikán túl a feliratok jelentik a legnagyobb segítséget:<sup>12</sup> a négy sarkalatos erényt megtettesítő Fortitudo (Erősség), Prudentia (Okosság), Temperantia (Mértékletesség) és Iustitia (Igazságosság) köréhez még két alle-

<sup>8</sup> Az erre vonatkozó szakirodalomban két ellentétes nézet viaskodik egymással. Először Nicolai Rubinstein hívta fel arra a figyelmet, hogy a freskóciklus felirata ezt az alakot „Ben Commun”-ként nevezi meg, és ezért az arisztotelészi gyökerekig visszanyúló „közjó” fogalmának megszemélyesítésének kell értelmezni (RUBINSTEIN, *i. m.*, 184–185). Ezzel szemben Quentin Skinner azt állítja, hogy ez az uralkodóra emlékeztető férfi valójában annak a signorénak vagy signoriának a jelképe, aki a legalkalmasabbnak mutatkozik arra, hogy biztosítsa az igazságos kormányzás és a közösség javának érvényesülését. Vö. „The regal figure has been misidentified by those who have seen it as a personification of the common good. The figure is, rather, a symbolic representation of the type of *signore* or *signoria* that a city needs to elect if the dictates of justice are to be followed and the common good secured. To put the point more precisely in the language used by the pre-humanist writers, the figure constitutes a symbolic representation of the type of magistracy by means of which a body of citizens can alone hope to create or attain an ideal of the common good, and hence obtain the blessings of peace.” (SKINNER, *i. m.*, 80.)

<sup>9</sup> Ez a felirat megegyezik azzal a mottóval, amely egyrészt Siena városának hivatalos pecsétjén (POLZER, *i. m.*, 71.), valamint a sienai városháza szomszédos tanácstermében lévő, Simone Martini által festett *Maestàn* is olvasható (SKINNER, *i. m.*, 80.)

<sup>10</sup> *Uo.*, 79.

<sup>11</sup> L. POLZER, *i. m.*, 71. (Quentin Skinner a „Commune Senarum Civitas Virginis” olvasat mellett érvel a város 1262-es alkotmánya alapján, l. SKINNER, *i. m.*, 78.)

<sup>12</sup> Randolph Starn és Loren Partridge utalnak rá, hogy a feliratoknak itt döntő szerepe van, hiszen a vizuális elemek önmagukban nem minden esetben teszik lehetővé az egyértelmű azonosítást (STARN, PARTRIDGE, *i. m.*, 37.)

gorikus alak társul: a bal szélén Pax (Béke) és közvetlenül az idős férfi balján pedig Magnanimitas (Nagylelkűség) látható. Ez utóbbi hat erényt együttesen polgári<sup>13</sup> vagy politikai<sup>14</sup> erényként nevezi meg a szakirodalom, és jelenlétüket a korabeli fejedelműkrök (specula principum) a jó kormányzás feltételének tekintik.<sup>15</sup> A központi alakhoz viszonyított helyük alapján az erényeket további két csoportra lehet bontani, ami pontosan tükrözi a tizennegyedik század elején rendkívül nagy népszerűségnek örvendő és több nyelven is elérhető, Brunetto Latini által írt *Kincses könyv*ben található felosztást: az aktív erények, mint például Prudentia és Fortitudo az uralkodó jobbán, míg a passzív erények, Magnanimitas és Temperantia viszont a balján láthatóak.<sup>16</sup>

Amennyiben alaposabban is megfigyeljük ezt a részletet, hamar feltűnik, hogy Iustitia allegorikus alakja kétszer is szerepel az északi falon, hiszen a nyugati irányba eső végén, a felület nagyjából egyharmadnyi területének központi eleme egy nőalak (3. ábra), amely a második legnagyobb méretű, emberszerű figura az idős férfi után. Legfőbb attribútuma a mérleg, illetve Sapientiához, vagyis az égi bölcsességhez képest elfoglalt, alárendelt helyzete alapján egyértelmű, hogy itt már nem a közösséget szolgáló erényként, hanem az isteni igazság megtestesüléseként jelenik meg. A trónon ülő és koronát viselő nő, illetve a mérlegének egyik serpenyőjében ülő, pénzt és fegyvert osztogató, kommutatív (kiegyenlítő) igazságosság, a másik oldalon pedig karddal lesújtó vagy koronát nyújtó, disztributív (osztó) igazságosság megjelenítése tökéletesen megegyezik azzal az ábrázolásmóddal, amely Giottónak, Lorenzetti mesterének, a padovai Aréna-kápolnában található freskóját is jellemzi.<sup>17</sup> A nőalak feje mellett olvasható egy latin felirat, amely valójában egy ószövetségi idézet, hiszen pontosan megegyezik a *Bölcsességek könyvének* első mondatával: Diligite Iustitiam Qui Iudicatis Terram (Szeressétek az Igazságot, ti, akik a földet kormányozzátok).<sup>18</sup> Jelen esetben viszont abban áll a jelentősége, hogy a bibliai pretextus felidézése révén elősegíti a nőalak teológiai kontextusban történő azonosítását.

A kompozíció középső, horizontális síkjának két domináns alakja között a legelső harmad szereplői, továbbá a Iustitia mérlegének szárából kiinduló kötél és a városi eljárók huszonnégy főből álló tanácsadó testületét jelképező sorfal létesítenek közvetlen kapcsolatot Concordia (Egyetértés) allegorikus alakjának segítségével. Ez esetben szintén egy szójáték vizuális megjelenítésének lehetünk tanúi, hiszen a „cordia” szó többek között kötelet jelent a vulgáris olasz nyelvben.<sup>19</sup> Ugyanakkor az

<sup>13</sup> „Civic virtues” (POLZER, *i. m.*, 71.)

<sup>14</sup> „Virtutes politicae” (RUBINSTEIN, *i. m.*, 180.)

<sup>15</sup> *Ua.*

<sup>16</sup> STARN, PARTRIDGE, *i. m.*, 42.

<sup>17</sup> POLZER, *i. m.*, 77.

<sup>18</sup> Ez a bibliai passzus a városháza szomszédos termének keleti falán 1315-ben a Simone Martini festette *Maestà* című képen szintén megjelenik feliratként (RUBINSTEIN, *i. m.*, 179.).

<sup>19</sup> Ráadásul ez a szójáték több reneszánsz szövegben is megjelenik, például a már említett Brunetto Latini *Kincses könyvében* vagy Szent Ágoston *Isten városáról* című művében (STARN, PARTRIDGE, *i. m.*, 35–36.).

Igazságosság mérlegéből kiinduló, az uralkodó jogaráig vezető, vagyis a hatalom törvényhozó és végrehajtó ágát összekapcsoló kötél a jog kötelékének szimbólumaként is értelmezhető.<sup>20</sup>

Az északi fal ikonográfiájának értelmezését Nicolai Rubinstein a műalkotás szelemtörténeti beágyazottságának kérdésével köti össze, és arra a megállapításra jut, hogy Lorenzetti freskóciklusa alapvetően az arisztotelészi, illetve a skolasztikus hagyományra visszanyúló, politikafilozófiai gondolatokra épül. Szerinte itt egyértelműen a skolasztikus közvetítéssel fennmaradt, arisztotelészi igazság-koncepció megjelenítéséről van szó, hiszen az ábrázolásmód megfelel az Aquinói Szent Tamás által, a *Summa Theologicá*ban megfogalmazott leírásnak:

Mivel a törvény dolga az, hogy a közösség javát szolgálja [...] ebből az következik, hogy az ilyen igazságszolgáltatást nevezzük jogszerűnek, mert általa az ember összhangban él a törvénnyel, amely az erények sarkallta összes tettet a közösség javának szolgálatába állítja.<sup>21</sup>

A lehetséges filozófiai és teológiai források számbavétele alapján Rubinstein úgy összegzi a freskó „üzenetét”, hogy amennyiben a jó kormányzás áldásait akarjuk élvezni, a közösség érdekét kell uralkodó elvvé tenni.<sup>22</sup>

Az 1990-es években azonban a skolasztikus forrásokkal szemben felmerült egy újabb viszonyítási pont is: Quentin Skinner, az olasz prehumanista írók közvetítésével, főként Cicero műveinek hatásával magyarázza a freskóciklus képi világának elrendezését.<sup>23</sup> Abból indul ki, hogy a 13–14. századi politikai értekezések szerzőinek

<sup>20</sup> Vö. „The rope is in fact the *vinculum juris*, the bond of the law. Coming from above, from Sapientia, it is given shape by Justitia, bound together by Concordia, it runs then through the people’s hands. Finally – it should be noticed – the bond of the law makes a sudden upward turn on the middle part of the picture, symbolizing the move from the horizontal *jus privatum* to the vertical *jus publicum*, and finally ends in the sceptre of the King, the symbol of effective power, which gives binding effects to the bond of law.” (Gunther TEUBNER, *Contracting Worlds: The Many Autonomies of Private Law*, Social Legal Studies, 2000/9, 401.)

<sup>21</sup> „Et quia ad legem pertinet ordinare in bonum commune [...] inde est quod talis iustitia, praedicto modo generalis, dicitur iustitia legalis, quia scilicet per eam homo concordat legi ordinanti actus omnium virtutum in bonum commune.” (Sancti Thomae DE AQUINO, *Summa Theologiae = Corpus Thomisticum*, <http://www.corpusthomicum.org/sth3057.html> [2008. 06. 01.], II<sup>a</sup>-IIae q. 58 a. 5.)

<sup>22</sup> „Salvation, then, lies in making the common good the ruling principle in the state; in other words, the common good must be raised to the position of the ruler. This, I think is the final clue to the message of the allegory of the Ruler.” (RUBINSTEIN, *i. m.*, 185.)

<sup>23</sup> Ez a megközelítés egy olyan módszertani koncepciót tükröz, amely manapság annyira elterjedt, hogy a „skinnerizmus” a cambridge-i egyetem politológusának nevéből már tudománytörténeti szakszóvá nőtte ki magát. Vö. „»Skinnerism« means that all thought relates to its own time and its own time only, that there are no perennial problems, let alone answers, and that we should deal with the great thinkers of the past in an, if you will, antiquarian manner, reconstructing their world of thought as well as we can. This is completely in line with the received hermeneutical wisdom (or so it seems) that, in order to find out what an author of a text intended, we need to reconstruct the author’s horizon.” (DRECHSLER, *i. m.*, 7.)

műveltsége elsősorban nem teológiai, hanem retorikai alapokon állt, hiszen Cicero *De Inventione*, illetve *De Officiis* című művét használták tankönyvként az iskolában.<sup>24</sup> Szerinte éppen ezért sokkal valószínűbb, hogy a freskóciklus történetileg is igazolható értelmezéséhez, a teológiai ismeretek helyett a római hagyományon alapuló, prehumanista politikai kultúra kontextusát kell megismerni,<sup>25</sup> és ezáltal világossá válik, hogy Lorenzetti alkotása elsődlegesen a hatalom aktuális képviselőinek, vagyis a Kilencek Tanácsának propagandacéljait tükrözi. Skinner az 1310 körül már írásos formába foglalt városi alkotmányból is idéz egy részletet, miszerint a város vezetése arra esküdött föl, hogy biztosítja, hogy Siena közössége békében és egyetértésben élhessen.<sup>26</sup> A brit kutató az északi fal központi alakjának Paxot, vagyis a Béke figuráját tekinti,<sup>27</sup> és az ő értelmezésében a rendelkezésre álló, korabeli államelméleti forrásokból nyert ismeretanyag és a vizuális elemek elrendezése mind azt hangsúlyozzák, hogy a jó kormányzás célja a földi béke megőrzése, ami a polgári élet legfőbb értéke.

A jó kormányzás allegóriájának alapos szakirodalmi feldolgozottságához képest a kutatók körében sokkal kevesebb figyelem irányul a nyugati falon látható hatalomábrázolás részleteinek elemzésére, amelyet leginkább a freskó romlott állapota és töredékessége tesz indokolttá. Annak ellenére, hogy e hiányosság pótlására jelen tanulmány sem vállalkozik, azt fontos kiemelni, hogy kompozicionális szempontból a jó kormányzó alakja és az erények, illetve az igazságosság megjelenítése tükröszimmetrikus elrendezésben képződik le a nyugati falon látható rossz kormányzás allegóriáján (4. ábra). Az északi fal fentebb ismertetett horizontális tagolásához hasonlóan ez a részlet is három síkra bontható. A három teológiai erény helyét itt Avaritia (Kapzsizság), Superbia (Góg) és Vanagloria (Hiúság)<sup>28</sup> szárnyas alakja foglalja el.

A középső sávban az idős férfialak helyett itt egy sötét ruhás, egyértelműen sátáni vonásokat mutató,<sup>29</sup> szarvakkal és agyarral ábrázolt Tyrammidés (Zsarnokság) látható, két oldalán pedig a hat erény negatív megfelelőjeként hat vícium (vétek) antropomorf reprezentációja. Ráadásul ugyanúgy, mint az erények esetében, a központi alakhoz képest elfoglalt helyük híven tükrözi azt az elméleti felosztást, ami többek között a Brunetto Latini-féle *Kincses könyv* segítségével könnyen dokumentálható: az erőszak bűnei – Furor (Harag), Divisio (Viszály), Guerra (Háború) – a zsarnok

<sup>24</sup> SKINNER, *i. m.*, 42.

<sup>25</sup> *Uo.*, 41.

<sup>26</sup> *Uo.*, 44.

<sup>27</sup> *Uo.*, 68.

<sup>28</sup> Chiara Frugoni ezt a három víciumot dantei bűnöknek nevezi (Chiara FRUGONI, *The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1980/43, 241.).

<sup>29</sup> Uta Feldges-Henning hívja fel arra a figyelmet, hogy a sátánnak a zsarnokkal való azonosítása alapvetően középkori konvenciókon alapul. Ráadásul szerinte a nyugati falon látható zsarnokság ábrázolásának több olyan részlete is van, amely a pokolra vagy Babilonra való allúzióként értelmezhető szemben az északi falon lévő freskó mennyei Jeruzsálemre utaló részleteivel (L. FELDGES-HENNING, *i. m.*, 160–161.).

figurájának balján, a csalás vagy ámtítás bűnei – Crudelitas (Kegyetlenség), Proditio (Árulás) és Fraus (Álnokság) – pedig a jobbán jelennek meg.<sup>30</sup>

A nyugati fal legalsó horizontális harmadát – a város előjáróinak az egyetértés fonalát tartó sorfala helyett – Iustitia lekötözött alakja uralja, amely egyrészt vizuálisan érzékelteti az északi falon még az erényekkel egy síkban ábrázolt Igazságosság alárendelt helyzetét, másrészt a kötél funkciójának minőségi átalakulását is jelzi, hiszen itt már nem úgy jelenik meg, mint egy közösséget összekötő kötelék, hanem a rabság, az alárendeltség vizuális ábrázolásaként értelmezhető. Arányait tekintve tehát az északi fal bal szélső harmadát kitöltő és a vertikális elrendezés értelmében az isteni bölcsességnek alárendelt igazságosság ábrázolása átcsúszik egy horizontálisan alárendelt síkra, és a nyugati fal kompozícióját leginkább talán úgy lehetne verbalizálni, hogy „a Góg befolyása alatt álló Zsarnokság leigazza az Igazságosságot”. Összességében tehát elmondható, hogy az északi és a nyugati fal vizuális kompozícióját, különösen az antropomorf elemek elrendezését tekintve az igazság alakja két alkalommal is megismétlődik, és az általa elfoglalt pozíció mindkét esetben döntően meghatározza a hatalom reprezentációjának értelmezését.

## 2. *A feliratok jelenléte révén felmerülő verbális aspektus*

A hagyományos ikonologikus megközelítések mellett az 1990-es években vetődött fel a freskóciklus feliratainak vizsgálatán alapuló értelmezés lehetősége is. Egy történetileg hiteles megközelítés során először azt kell megállapítanunk, hogy a terem falán látható inskripciók tökéletesen tükrözik a korabeli Siena hétköznapjainak bilingvis gyakorlatát, amelyben a latin a hivatalos és intellektuális érintkezés médiuma, a vulgáris olasz pedig a magánszféra kifejezőeszköze volt. E meglátás alapján a freskóciklus verbális elemeit két csoportra lehet osztani. Az antropomorf alakok közvetlen közelében megjelenő latin nyelvű „címkék” döntően befolyásolják a vizuális komponensek értelmezését, hiszen úgy viselkednek, mintha egy középkori enciklopédia indexei lennének.<sup>31</sup> A feliratok azáltal, hogy egyértelműen utalnak a korabeli etikai és politikai kérdéseket taglaló értekezések ismeretanyagára, tudatosan irányítják az adott irodalmi közegben jártas befogadó értelmezését.

Az előbbi csoporttól élesen elkülönülő pozícióban – a három fal alsó frízén, illetve a nyugati és keleti falak tetején – egy-egy pergamenre emlékeztető, körülhatárolt felületen, olyan olasz nyelvű feliratokat találunk, amelyek szerzője ismeretlen, bár az sem zárható ki, hogy maga Lorenzetti írta ezeket, hiszen a képi és verbális elemek

<sup>30</sup> STARN, PARTRIDGE, *i. m.*, 42–43.

<sup>31</sup> „The Latin inscriptions [...] list and classify topics as does an index to a medieval book of knowledge; they prompt searches for texts under the appropriate headings, and the texts supply the references and crossreferences, the arguments and counterarguments that define the parameters of discourse on a given topic. [...] Their formal message is strong and clear: Latin, high culture, and encyclopedic knowledge are at home in the republic of Siena.” (*Uo.*, 39–40.)



ilyen jellegű együttes jelenléte a művész több más alkotására is jellemző.<sup>32</sup> Nemrégiben Furio Brugnolo azt vetette fel, hogy a terem összes feliratát a 14. századi „poesia per pittura” elvének szellemében kellene olvasni, és nemcsak az allegorikus alakok mellett megjelenő latin inskripciókat, hanem az olasz nyelvű, ám a kötött versforma által formailag erősen meghatározott és szövegszerűen rendezett elemeit is a műalkotás szerves részének kell tekinteni. Az ilyen jellegű műalkotások esetében ugyanis a felirat nem egyszerűen megismétli a festmény „üzenetét”, hanem kiegészíti és fokozza is azt. Ez nem azt jelenti, hogy a festmény a szöveg illusztrációja lenne, hanem épp ellenkezőleg: a feliratként megjelenő szöveg a kép jelenléte nélkül elveszti jelentését.<sup>33</sup>

Az olasz feliratok vizsgálata kapcsán az egyik alapvető kérdés az, hogy milyen sorrendben kell olvasni. Randolph Starn és Loren Partridge amellett érvelnek, hogy a keleti falon lévő ajtón át, a szomszédos tanácssteremből belépő városi előljárók a nyugati faltól indulva balról jobbra olvasták a feliratokat, és az így létrejövő narratíva egy megváltás-történet sémáját követi: a nyugati falon látható, a rossz kormányzás következtében kialakult pokolbéli jelenet után, az északi fal isteni igazságosságra épülő „purgatóriumában” a jó kormányzás segítségével az erények legyőzik a viciumokat, és ezzel megteremtik a keleti falon ábrázolt földi paradicsom feltételeit.<sup>34</sup> Furio Brugnolo azonban amellett érvel, hogy az északi fal, vagyis a jó kormányzás allegóriájának alsó frízén olvasható, hét sorba rendezett felirat jelenti a valódi kiindulópontot, különösen azért, mert az első sora (Questa santa vertu) valójában a „poesia per pittura” műfajára jellemző bevezető formula.<sup>35</sup>

Ruggero Stefanini szerint az olasz feliratok két nagyobb csoportra oszthatók a jó és rossz kormányzás allegóriáinak tematikája alapján, és mindkét csoportba két-két hosszabb, két stanzából álló canzonét és egy zárlatszerű, rövidebb szöveget sorol.<sup>36</sup> Ezt a felosztást Furio Brugnolo azzal egészíti ki, hogy részletes leírást ad az egyes canzonék funkciójáról az alábbiak szerint. A jó kormányzásról szóló egység az északi falon olvasható, hétsoros szövegtől indul, ami az igazság dicsóításáról és a város lakóinak egységére gyakorolt hatásáról szól. Ezt követi a keleti fal alsó frízén végigfutó, egyetlen sorban megjelenített szakasz, amely valójában a város kormányzóinak

<sup>32</sup> *Uo.*, 34.

<sup>33</sup> „La poesia per pittura fa sempre parte integrante del dipinto cui è annessa: non 'ripete' il messaggio di questo, ma semmai lo completa e lo incrementa. A loro volta le immagini amplificano e precisano il loro 'discorso' mediante le iscrizioni. Questo non vuol dire che i dipinti illustrino, ossia visualizzino, i testi delle iscrizioni come se questi costituissero la loro 'fonte', o addirittura il loro fondamento. [...] Al contrario, come testi autonomi questi ultimi perdono il loro vero significato (non però la loro validità letteraria e comunicativa), giacché esso si manifesta solo in riferimento all'immagine ed è, per così dire, verificato da questa.” (Furio BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento* = *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, szerk. E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, 1995, 381.)

<sup>34</sup> STARN, PARTRIDGE, *i. m.*, 28–29.

<sup>35</sup> BRUGNOLO, *i. m.*, 390.

<sup>36</sup> Ruggero STEFANINI, *Inscriptions in the Sala dei Nove = Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley, University of California Press, 1992, 261.

szóló buzdítás, hogy kövessék az igazságosságot, mert ez a szabadság, az egyenlőség és a jólét záloga. Végül a keleti fal tetején, a Securitas (Biztonság) allegorikus alakjának kezében lévő pergamenen látható, ötsoros verssel zárul. A rossz kormányzásról szóló strófák mind a nyugati falon találhatóak, és elrendezésüket tekintve pontosan tükrözik a másik egység részeinek sorrendjét. Az első egységet itt is a fal legsalsó, hétsoros felirata jelenti, amely az igazságosságot mellőző, és így zsarnoki uralommá váló hatalom szörnyű következményeinek leírásából áll; majd a fal alsó frízének teljes hosszában végigfutó egy sor következik, amely valójában egy intés a zsarnokság támogatói ellen való küzdelemre; végül azzal a pergamenen megjelenő ötsoros verssel zárul, amit a Timor vagy Pavor (Félelem) tart a kezében.<sup>37</sup>

Függetlenül attól, hogy hány sorban jelennek meg ezek a feliratok a falakon, minden esetben pontok jelzik az adott egységen belüli szakaszok határait, ami alapján a szövegek egyértelmű verssorokba rendezhetők. Az északi fal alsó frízén lévő szakasz például a következő elrendezésben látható:

QUESTA SANTA UIRTU LADOVE REGGE • INDUCE ADUNITA LIANIMI  
MOLTI • (E)QUESTI ACCIO RICCOLTI • UN BEN COMUN PERLOR SIGNOR  
SIFANNO •  
LOQUAL P(ER) GOVERNAR SUO STATO ELEGGE • DINO(N)TENER  
GIAMMA GLIOCHI RIUOLTI •  
DALO SPLENDOR DEUOLTI • DELLE UIRTU CHE(N)TORNANO ALLUI  
SISTNNO •  
P(ER) QUESTO CONTRIUNFO ALLUI SI DANNO • CENSI TRIBUTI (E)  
SIGNORIE  
DITERRE • PER QUESTO SENÇA GUERRE • SEGUITA POI OGNI CIUILE  
EFFETTO • UTILE NECESSARIO E DIDILETTO<sup>38</sup>

Amennyiben azonban – akár a pontok által vizuálisan is egyértelműen jelzett szakaszhatárok, akár az olyan prozódiai jellemzők, mint a versmérték, illetve a rímpozícióban lévő szavak alapján – a manapság használt tipográfiai konvenciók mintájára rendezzük át a fentebbi sorokat, a rime petrose néven, Dante Alighieri 1305 körül írt *Così nel mio parlar voglio esser aspro* című canzonéjából ismert strófaszerkezetet kapjuk:

<i>Questa</i> santa virtù, là dove <i>regge</i> ,	<b>a</b>
induce ad unità li animi molti,	<b>b</b>
e questi, a cciò ricolti,	<b>b</b>

<sup>37</sup> Az eredeti felirat talán „Parvor” lehetett (BRUGNOLO, *i. m.*, 381.).

<sup>38</sup> Az olasz betűhív átirat forrása: *uo.*, 384. Nyersfordításban: „Ahol ez a szent erény uralkodik, egységre vezeti sokak lelkét, akik így egybekapcsolódva egy szép közösséget alkotnak uruknak, aki azért, hogy irányítsa az országot, azt választja, hogy sosem fordítja el szemét az őt körülvevő erények ragyogó arcáról. Ezért diadalmenetben különféle adót és földi fejedelemséget adnak neki az emberek. Mindez pedig háború nélküli, polgári jóléthez vezet, ami hasznos, szükséges és örömteli.”

un ben comun per lor signor si fanno,	c
<i>lo</i> qual, per <i>governar</i> suo stato, elegge	a
di non tener giamma' gli ochi rivolti	b
da lo splendor de' volti	b
de le virtù che 'ntorno a llui si stanno.	c
Per questo con trionfo a llui si danno	c
censi, tributi e signorie di terre,	d
per questo senza guerre	d
seguita poi ogni civile effetto,	e
utile, necessario e diletto.	e

A fentebb idézett strófa három apróbb, kurziválással is jelölt szavára érdemes részletebben is kitérnünk. Amikor Brugnolo azt állítja, hogy a „poesia per pittura” konvencióinak megfelelő szöveg a kép jelenléte nélkül elveszti jelentését, pontosan az olyan referenciális elemekre utal, mint a legelső sorban megjelenő vonatkozó névmás (ez a szent erény), amely a vizuális ábrázolás nélkül valóban nem rendelkezik egyértelműen azonosítható denotátummal. A másik két kiemelt kifejezés viszont azt az államelméleti kérdést árnyalhatja, hogy – a freskóciklus reprezentációja alapján – ki a hatalom valódi letéteményese. Az már a képi elemek vizsgálatánál kiderült, hogy a felület két legdominánsabb alakja a Sienát megtestesítő idős férfi, illetve a fiatal nőként megjelenő Iustitia alakja, amely sajátos duplikátumok formájában, több helyen is ismétlődik. Azt viszont, hogy a két alak hatalma között valójában kvalitatív különbség van, véleményem szerint ebben a versszakaszban a szóválasztás is határozottan érzékelteti. A Iustitiához rendelt „regnare”, illetve a férfialak attribútumának tekintett „governare” szavak használatának különbségére egy Aquinói Szent Tamásnak tulajdonított, hatalomelméleti értekezés hívja fel a figyelmet, amely szerint a „governare” szó azt jelenti, hogy a vezető egy adott cél irányába kormányozza a közösséget.<sup>39</sup> A „regnare” viszont az olyan uralkodót jellemzi, aki a közösség javát tartja szem előtt és igazságosan, vagyis istennek tetsző módon irányítja a rábízott embereket.<sup>40</sup> Az itt vázolt verbális kontextus fényében tehát a valódi hatalom letéteményese Iustitia, a közösség irányítója pedig az allegorikus férfialak személyében megjelenő kormányzó.

Az olasz nyelvű feliratoknak van még egy olyan sajátossága, amely Iustitia kiemelt szerepét támasztja alá, hiszen kivétel nélkül az összes strófában legalább egy explicit utalás történik rá. A keleti fal alsó frízén futó stanzának az első három sora,

<sup>39</sup> Vö. „Est tamen praeconsiderandum quod gubernare est, id quod gubernatur, convenienter ad debitum finem perducere. Sic etiam navis gubernari dicitur dum per nautae industriam recto itinere ad portum illaesa perducitur.” (Sancti Thomae DE AQUINO, *De regno ad regem Cypri* = *Corpus Thomisticum*, <http://www.corpusthomicum.org/orp.html> [2008. 06. 01.], lib. 1 cap. 15.)

<sup>40</sup> Vö. „Si vero iustum regimen ad unum tantum pertineat, ille proprie rex vocatur [...] Unde qui perfectam communitatem regit, id est civitatem vel provinciam, antonomastice rex vocatur [...] Ex dictis igitur patet, quod rex est qui unius multitudinem civitatis vel provinciae, et propter bonum commune, regit.” (*Uo.*, lib. 1 cap. 15.)

illetve a Securitas kezében tartott felirat harmadik és negyedik sora a nőnemű szóval való egyeztetés miatt, kétséget kizáróan jelzi Iustitia hatalmi pozícióját: „volgiete gli occhi a rimirar costei / vo' che reggiete, **ch'è** qui figurata per su' eciellenzia **coronata**”, illetve „mentre che tal comuno / manterrà **questa donna** in signoria.”<sup>41</sup> A nyugati fal mindhárom olasz feliratán szó szerint is ismétlődik az igazságosság alárendelt helyzetének és ezáltal a hatalmától való megfosztottságának a gondolata: „Là dove sta legata la **iustitia**”; „in tener sempre a **iustitia** suggietto” és „sommess' è la **giustizia** a tirannia” formában.<sup>42</sup> Vagyis csakúgy, mint a képi szimbolika esetében, a verbális elemek vizsgálata során is azt tapasztalhatjuk, hogy a többszörös ismétlés eszközének segítségével az igazságosság gondolata szerves részét képezi a hatalom meghatározásának.

### 3. A térbeli elrendezés értelemképző szerepe

A Kilencek tanácstermének leírása kapcsán Joseph Polzer két olyan észrevételt is tesz, amely azt sugallja, hogy a freskóciklus termen belüli elrendezése egy alaposan átgondolt, és kompozicionális szempontból nagyon is jelentős struktúra alapján jött létre. Egyrészt megjegyzi, hogy a terem belső kialakítását kétségtelenül meghatározta az a szempont, hogy a Kilencek Tanácsának tagjai valószínűleg a helyiség közepén foglaltak helyet, és kétségtelen, hogy ők voltak a falfestmények célközönsége.<sup>43</sup> Másrészt arra is felhívja a figyelmet, hogy a keleti falon a városi és vidéki élet ábrázolása oly módon történik, hogy amennyiben a városháza fala leomlana, a mögötte feltáruuló látvány megegyezne azzal a térbeli elrendezéssel, amit a falon látható freskó bemutat.<sup>44</sup>

A helyiség performatív térré való átalakulásának két kulcsfigurája a nyugati és keleti falon egymással pontosan szemben megjelenő Securitas (5. ábra) és Timor/Pavor (6. ábra) alakja. Amellett, hogy a mind szó szerinti, mind átvitt értelemben ellentétes oldalon álló, kezében pergament tartó, két szárnyas figura egymás tükörszimmetrikus leképezésének tekinthető, a pergamenen olvasható olasz felirat öt soros stanzája által egy párbeszéd formájú, irodalmi műfajt is felidéznek. Az eré-

<sup>41</sup> Az olasz betűhív átirat forrása: BRUGNOLO, *i. m.*, 385. (Kiemelések tőlem – M. J.) Nyersfordításban: „Fordítsátok a szemeteket és bámuljátok meg azt a nőt, ti, akik uralkodtok, őt, akinek a fensége itt megkoronázva látható”, illetve „miközben ez a közösség hatalmon tartja ezt a hölgyet.”

<sup>42</sup> Az olasz betűhív átirat forrása: *uo.*, 384. Nyersfordításban: „Ahol az igazság meg van kötözve”, „folyton alárendelt helyzetben tartja az igazságot”, „aláveti az igazságosságot a zsarnokságnak.”

<sup>43</sup> POLZER, *i. m.*, 70.

<sup>44</sup> „Insofar as possible, the panorama on the eastern wall was so disposed that it would correspond as best as possible to the actual layout of Siena if the wall supporting the mural were dissolved. [...] In short, the mural on the eastern wall represented Siena viewed from the location of the Nine in the Palazzo Publico.” (*Uo.*, 70.)

nyekről szóló, 14. századi irodalmi művek egy része ugyanis drámai párbeszéddek formájában készült, amely a *Moralum dogma philosophorum* című gyűjtemény egyik darabja esetében ráadásul éppen egy Securitas és Timor nevű beszélő között zajlik.<sup>45</sup> Amennyiben összehasonlítjuk a freskóciklus allegorikus alakjainak attribútumai-ként megjelenő két rövid verset, azt látjuk, hogy tematikailag tökéletesen megfelel-nek az említett irodalmi műfaj párbeszédes jellegének:

Per voler el ben proprio, in questa terra  
sommess' è la giustizia a tirannia,  
unde per questa via  
non passa alcun senza dubbio di morte,  
chè fuor si robba e dentro da le porte.<sup>46</sup>

Senza pavra ogn'uom franco camini,  
e lavorando semini ciascuno,  
mentre che tal comune  
manterrà questa donna in signoria,  
ch'el à levata a' rei ogni balia.<sup>47</sup>

Az eddigi elemzések kiegészítéseként azonban még egy újabb, főként térbeli szem-pontok által meghatározott értelmezői álláspontot is érdemes figyelembe venni: a freskóciklusnak Sienán és magán a városháza épületén belüli elhelyezkedése, vala-mint a terem negyedik, azaz a déli falának ablakán át feltáruló panoráma segítségé-vel Lorenzetti műve egy sajátos háromdimenziós „fejedelemtükör-struktúrát” alkot, amely mintegy kiprovokálja az önreflexió lehetőségét. A nyugati és a keleti fal elren-dezésére egyaránt jellemző az a mozzanat, hogy a városban zajló mindennapi te-vékenységek ábrázolása az északi, míg a vidéki élet vizuális reprezentációja a déli,

<sup>45</sup> „One of the commonest titles among the short didactic works in »virtues-literature«, especially in the fourteenth and fifteenth centuries when it was more than once translated, is the *De remediis fortuitorum* [...] Its chief feature is a debate or dialogue between two interlocutors, originally evidently unnamed, in which all the ills of human life – death most of all, but also loss of fortune, disease, poverty, grief – are proclaimed by the one voice and answered by the second. Now a large portion of this dialogue is interpolated into the *Moralum dogma philosophorum*, and the great pageant of ills is revealed by a speaker he calls »Timor«, the answering transformation of them into goods is spoken by »Securitas«.” (Rosemond TUVÉ, *Notes on the Virtues and Vices*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1963/26, 291.)

<sup>46</sup> Az olasz betűhív átirat forrása: BRUGNOLO, *i. m.*, 384. Nyersfordításban: „Mivel csak a saját hasznát keresi ezen a földön, aláveti az igazságot a zsarnokságnak, és éppen ezért ezen az úton senki sem jár halálfélelem nélkül, hisz a városfalon belül és kívül is fosztogatás zajlik.”

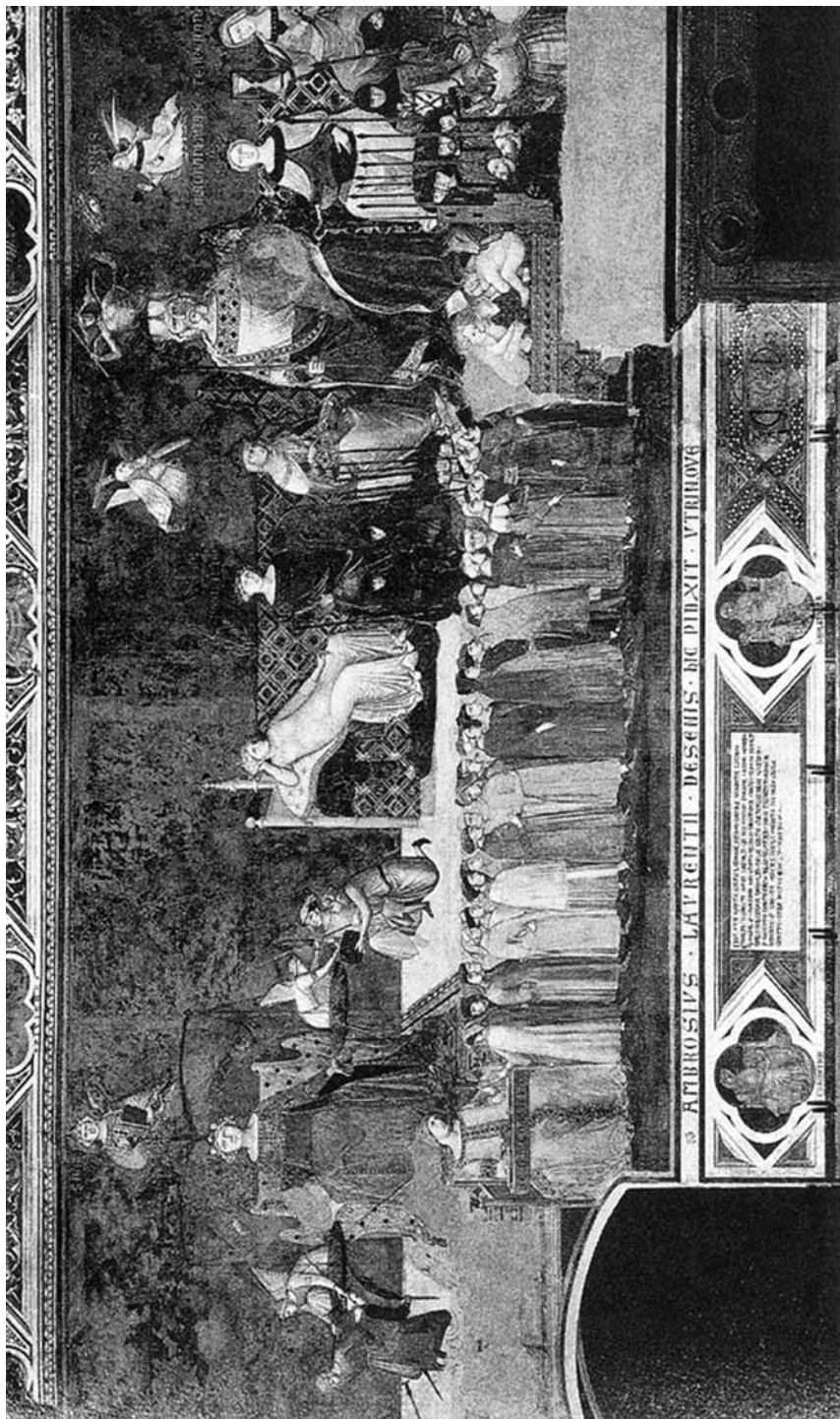
<sup>47</sup> Az olasz betűhív átirat forrása: *uo.*, 384. Nyersfordításban: „Félelem nélkül mászkál minden szabad ember, és mindenki gabonát vetve dolgozik, miközben a közösség hatalmon tartja ezt a hölgyet, aki megfosztotta őket minden gonosz dologtól.”

vagyis a terem ablak felőli részének irányában látható. A déli falon lévő ablakból viszont az Orto de' Peccin, vagyis a 14. század első évtizedeiben már létező kerten túl a toszkán táj látványa tárult a város vezetői elé, így – a helyiségben álló befogadó nézőpontjából – a távolban megjelenő vidék, a maga háromdimenziós mivoltában tökéletesen kiegészíti és lezárja a freskóciklus kompozícióját (7. ábra). A város térképéről az is egyértelműen kiderül, hogy a városházából – a környező épületek elhelyezkedése miatt – ez az egyetlen olyan irány, ahol egyáltalán lehetőség nyílik tekinteni a városfalakon túli világra. Ráadásul a trecento idején ezt a kertet Via di Porta Giustizia, vagyis az Igazság kapujához, azaz a halálraítéltek kivégzőhelyéhez vezető út szelte ketté, amely kellő magyarázatot adhat arra is, hogy a Securitas miért tart a kezében egy akasztófát és egy azon lógó emberalakot. Ma már sajnos ez a kapu nem látható, de még egy 16. századból származó illusztráció (8. ábra) jól mutatja a terület eredeti elrendezését.

Ezenfelül a külső látvánnyal pontosan szemközt, vagyis az északi falon lévő freskón akadnak olyan elemek, amelyek néhány kutató szerint már önmagukban is felidéztek az utolsó ítélet gondolatát. Quentin Skinner például kiemeli, hogy az igazságosság nőalakja és az idős trónon ülő férfi közötti kapcsolatot jelképező, huszonnégy tagból álló tanács sorfala számszerűen megegyezik a *Jelenések könyvében* szereplő huszonnégy vén alakjával, akik a mennyben Isten trónusa körül jelennek meg.<sup>48</sup> Később még azt is hozzáteszi, hogy különösen a trónon ülő férfi alakja, de a freskóciklus több más részlete is azt a benyomást kelti, hogy a Lorenzetti által megjelenített város sajátos vallási színezetet kap.<sup>49</sup> Az így megvalósuló vizuális, nyelvi és térbeli elemekből felépülő, rekonstruált „spektákulum” pedig arra készíti az implikált befogadót, hogy az Igazság kapujának látványa által felidézett halál és a végítélet víziójának hatására egyrészt mérlegelje a végső isteni igazságszolgáltatás súlyát, másrészt, a közösség vezetőjeként, emlékezzen saját felelősségére és a földi hatalom valódi céljára.

<sup>48</sup> Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti on the Power and Glory of Republics. = Visions of Politics, i. m.*, 101.

<sup>49</sup> „Once the enthroned figure is identified, we can also see that Lorenzetti has positioned him in such a way as to contrive a further and yet more daring symbolic effect. His head and shoulders extend into the empyrean above and beyond the virtues, with his head attaining almost the same level as the cherubim figures of Faith and Hope. The *persona* representing the *civitas* is thus portrayed in such a way as to associate the authority of the city with heavenly powers. We are left with the final impression that the city has been invested with its own religious significance, and thus that our duty may be to contemplate its authority with something approaching religious awe.” (*Uo.*, 103.)



1. ábra: Az északi fal látványa. A kép forrása: Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions*, *Two New Answers*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1999/62, 4.

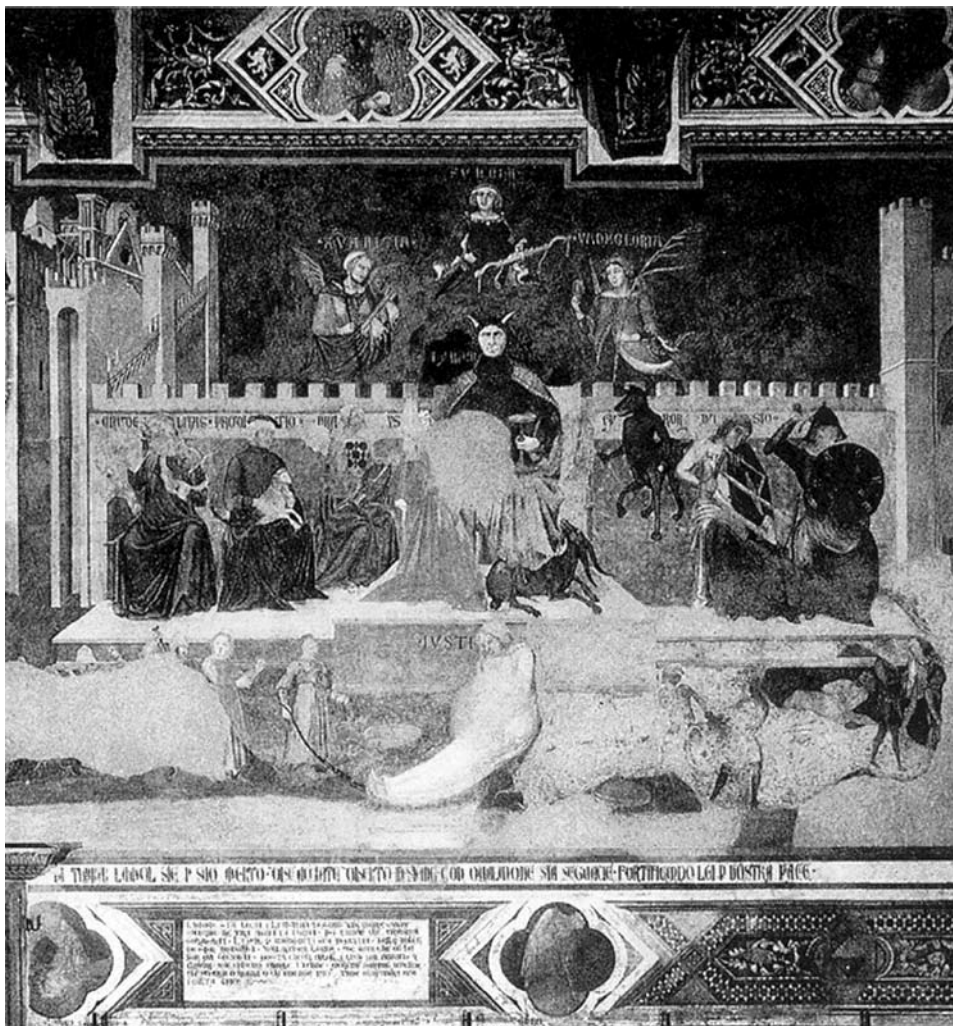


2. ábra: A jó kormányzás allegóriája. A kép forrása: Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1999/62, 4.



3. ábra: Iustitia. A kép forrása: Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1999/62, 5.

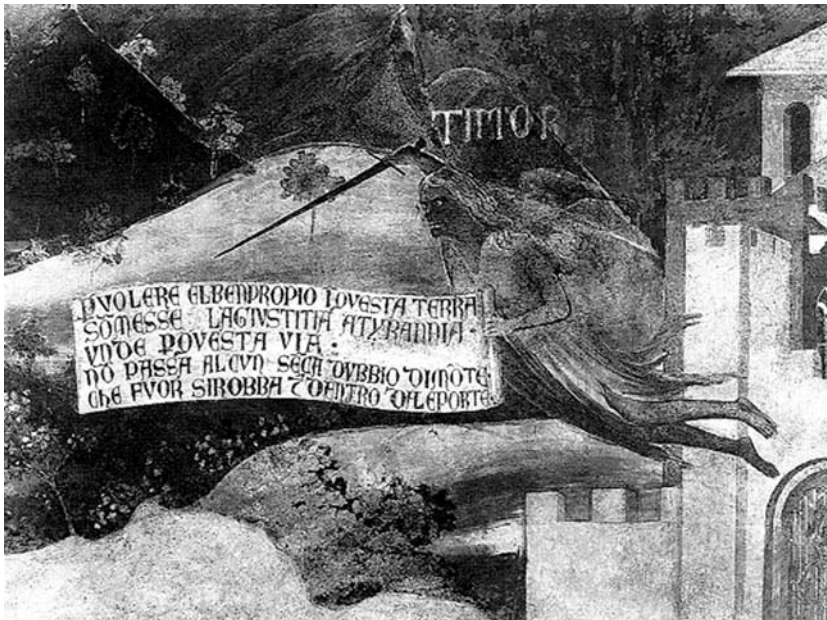




4. ábra: A rossz kormányzás allegóriája. A kép forrása: Quentin SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999/62, 3.



5. ábra: Securitas. A kép forrása: Joseph POLZER, *Ambrogio Lorenzetti's „War and Peace” Murals Revisited: Contributions to the Meaning of the „Good Government Allegory”*, *Artibus et Historiae*, 2002/23, 87.



6. ábra: Timor. A kép forrása: Joseph POLZER, *Ambrogio Lorenzetti's „War and Peace” Murals Revisited: Contributions to the Meaning of the „Good Government Allegory”*, *Artibus et Historiae*, 2002/23, 92.



7. ábra: Kilátás déli irányba a Palazzo Pubblico emeleti termeiből.  
Fotó: Palatinus Levente Dávid



8. ábra: Részlet Siena 16. századi térképéből. A kép forrása: Randolph STARN, Loren PARTRIDGE, *Arts of Power: Three Halls of State in Italy, 1300–1600*, Berkeley, University of California Press, 1992, 10.

# A SZÓ-KÉP PROBLÉMA ÉS A TECHNIKAI MÉDIUMOK: FOTOGRAFIA ÉS IRODALOM

## I. Kép... és szó

Martin Heidegger az 1938-as *A világgép kora* c. tanulmányában kérdez rá arra, hogy „[m]it jelent a kép”.<sup>1</sup> A kérdés banálisnak vagy parttalanak tűnhet, talán ezért is került el az utóbbi években magyar nyelven is megelégnék, leginkább a „vizuális kultúra” vagy „pictorial turn” kifejezésekkel fémjelzett szellemtudományos érdeklődés figyelmét.

Heidegger tanulmánya ugyan csak röviden taglalja a problémát, mégis több lényeges szempontot vet fel. Mindenekelőtt elkülöníti a kép (*Bild*) fogalmát a képmásétól (*Abbild*). A kép tehát nem csupán képmás, másolat; ha a világot képként ragadjuk meg, akkor mindaz, „ami hozzá tartozik és benne összeáll, mint rendszer áll előtünk.”<sup>2</sup> A kép elő-állítottságában (vagy elképzelésében; *Vor-Stellung*) ismeri fel Heidegger az újkori metafizika szubjektumának születését, mert „egy és ugyanazon folyamathoz tartozik az, hogy a világ képpé válik, és az, hogy az ember a létező közepette subjectummá lesz.”<sup>3</sup>

Heidegger fenti gondolatmenete a „*reprezentáció* átfogó kritikájához”<sup>4</sup> vezet, amely számtalan, nehezen nyomon követhető változatban bukkan elő a 20. századi (művészet)filozófiai hagyományban.<sup>5</sup> Gottfried Boehm, a német *iconic turn* egyik legfontosabb teoretikusa mindenesetre szintén a képmás (*Abbild*) és kép (*Bild*) különbségéből bontja ki képelméletét (pontosabban az általa kidolgozott „ikonikus differencia” fogalmát) abban az 1994-es tanulmánygyűjteményben, amely már címével is (*Was ist ein Bild?*) mintha a heideggeri alapkérdés szükségességét visszhangozná.<sup>6</sup> Boehm

<sup>1</sup> Martin HEIDEGGER, *A világgép kora* = M. H., *Rejtektutak*, szerk. PONGRÁCZ Tibor, ford. ÁBRAHÁM Zoltán et al., Bp., Osiris, 2006, 70–103, itt 81.

<sup>2</sup> *Uo.*, 82.

<sup>3</sup> *Uo.*, 84.

<sup>4</sup> BACSÓ Béla, *Művészet és „világgép”: Heidegger művészetfelfogásához* = B. B., „Az eleven szép”: *Filozófiai és művészetelméleti írások*, Bp., Kijárat, 2006, 183–195, itt 184.

<sup>5</sup> Ezt a problémakört Lambert Wiesing képelméleti áttekintésében az „antropológiai irányzat” címszó alatt tárgyalja. (Lambert WIESING, *Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes* = L. W., *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2005, 17–37, 18 kk.)

<sup>6</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder* = *Was ist ein Bild?*, kiad. G. B., München, Fink, 1994, 11–38, 16 k, 30. Mintha e kötet címét pontosítaná Boehm legújabb kötetének címválasztásával: *Hogyan hoznak létre képek értelmet?* (Vö. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen? Die Macht des Zeigens*, Berlin, Berlin University Press, 2007.)

elsődleges forrása itt nem Heidegger, hanem Maurice Merleau-Ponty (és a munkásságát e tekintetben továbbgondoló Lacan<sup>7</sup>), akik a látás folyamatában a szubjektum – amely egyszerre válhat a szemlélődés alanyává és tárgyává – eredendő hasadtságára mutatnak rá.<sup>8</sup> A képek tehát, írja Heidegger, nem a létező részei, nem adottak, természetesek; létrehozásuk, elő-állításuk vagy el-képzelésük mindig is a metafizikai szubjektum függvénye,<sup>9</sup> valamint, megfordítva, bennük, általuk lesz az ember „egyáltalán és lényegien szubjektummá”.<sup>10</sup> Ez a belátás köszön vissza a „vizuális kultúra”-ról érkező teoretikusok jobbra Lacan-olvasatra épülő törekvéseiben, miszerint a vizualitást a világra vetülő „tekintet”-ben, a „szem”-ben dialektikusan egymást alakító, egymásba fonódó képi világ és a szubjektum konstrukcióinak összjátékaként értsek, hiszen „a látás [...] sohasem egyirányú utca, hanem sokágú kereszteződés tele dialektikus képekkel”<sup>11</sup>.

Ezek a nem képmásként értett képek nem csupán bemutatnak valamit vagy valami helyett állnak, hanem képként való megjelenésük, képiségük már eleve egy bizonyos reprezentációs viszonyrendszert, mintegy a világhoz való hozzáférés egy módját („képként megragadott világ”-ot<sup>12</sup>) feltételezik, vagyis – egy immáron elkoptatott megállapítás parafrázisával – a képi médium önmaga válik üzenetté, vagy inkább, hogy az előadást bevezető gondolatra visszautaljak, megválaszolandó kérdéssé. Heidegger gondolatmenete tehát egyfajta médiatörténeti érdeklődést hív elő: figyelmünket úgy fordítja a képek elő-állítása, milyensége, „élete” felé, hogy elkerüli, pontosabban aláassa és relativizálja a képiség, a látás kapcsán a hagyományos antropomorf (tehát valamilyen emberi „szubjektum” felől értett) megközelítéseket – ami pedig több későbbi, némileg leegyszerűsített Lacan-terminológiára alapozott képeleméleti munkának is sajátja. Nem véletlen, hogy Friedrich Kittler, amikor nem a

<sup>7</sup> Boehm, ahogy általában az *iconic turn* angolszász diszkurzusa is, Lacan a *Séminaires XI*. kötetében kifejtett tekintet-fogalmából indul ki. Ugyanakkor a szubjektum és a kép összefonódása szempontjából kézenfekvő azt is figyelembe venni, amit Lacan az imaginárius kategóriájáról, illetve az ezt megalapozó tükör-stádiumról ír. (L. pl. Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója*, ford. ERDÉLYI Ildikó, Thalassa 1993/4, 5–11.)

<sup>8</sup> „A rejtély abban van, hogy testem egyszerre látó és látható”. (L. Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem = Fenomén és mű: Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, ford. GÁCS Anna et al., Bp., Kijárat, 2002, 53–78, itt 55.)

<sup>9</sup> Innen érthető Merleau-Ponty aporetikus gondolatmenetének egyik kiindulópontja, „Cézanne kételye”, akinek klasszikusokról alkotott véleményében látens ellentmondás vibrál: „Ja kérem, ők képeket festettek, mi pedig a természet egy darabját akarjuk [létrehozni].” (Idézi: Maurice MERLEAU-PONTY, *Cézanne kételye*, ford. SZABÓ Zsigmond, Enigma 10 [1996], 76–89, itt 79. kiemelés tőlem – L. T.)

<sup>10</sup> HEIDEGGER, *i. m.*, 84.

<sup>11</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *A látást megmutatni – A vizuális kultúra kritikája*, ford. BECK András, Enigma 41 (2004), 17–30, itt 30. Az angolszász *visual culture* Lacan-olvasatáról l. pl. Mitchell tanulmánya mellett (24, 29.) ugyanezen kötetben Norman Bryson és Kaja Silverman tanulmányait (48–85.).

<sup>12</sup> HEIDEGGER, *i. m.*, 82.

látás vagy a tekintet, hanem az „optikai médiumok” történetéről ad elő, szintén *A világgép korára* hivatkozik, hogy a camera obscurában ismerje fel a képzelet, illetve a laterna magicában az önmagát elképzelni képes képzelet mediális feltételeit.<sup>13</sup>

Kittler merész magyarázata ugyanakkor nem tér ki arra, hogy a heideggeri értelemben vett „reprezentáció” semmiképp nem kódolható át teljes egészében optikai médiumokra. Michel Foucault éppen a hasonlóságokra épülő világrendet leváltó reprezentáció kapcsán állapítja meg, hogy „a nyelv itt szakítja meg régi kapcsolatát a dolgokkal”<sup>14</sup>. A hasonlóságok – hagyományos szemiológiai kifejezéssel – ikonikus világának „analóg hierarchiáját” egy „azonosságok és különbségek” összevetésére alapozott analízis rendje váltja.<sup>15</sup> Bár kissé elhamarkodottnak tűnik a két, az idézett helyeken a descartes-i tradíciót célba vevő filozófus koncepcióinak ilyen pontszerű összevetése, a Foucault által leírt „Rend”<sup>16</sup> talán kapcsolatba hozható azzal a rendszerrel, amely Heidegger szerint „a kép lényegéhez hozzátartozik”.<sup>17</sup> Hiszen az, hogy valami képként élénk áll, valamilyen rendszert feltételez, még hozzá az „analóg hierarchia” helyett egy digitálisan szerkesztett rendszert, amelyben Foucault a nyelv működésére ismer: „A reprezentációk nem egy tőlük különböző világban gyökereznek, amelytől értelmüket kölcsönzik; a maguk sajátos terére nyílnak, amelynek belső szerveződése ad helyet az értelemnek. A nyelv tehát abban az eltérésben van, amelyet a reprezentáció létesít önmagához képest.”<sup>18</sup> A képek és szavak kapcsolatának elemzése során felmerülő kérdések tehát túlmutatnak a különféle, történetiség szempontját mellőző, oppozíciós modellek képzetén (például a „költészet” és „festészet” mint autonómnak tételezett diszciplínák összevetésén), amelyekbe több, a témával foglalkozó szakirodalom érvelése is torkollik. Az elő-állított kép közvettsége csak abban a nyelvi médiumban ragadható meg, amelyet éppen a reprezentáció, az elő-állítás különbsége, „sajátos tere” tesz lehetővé, pontosabban ebben az „eltérésben” válhat az emberi gondolkodást, kultúrát szervező kódrendszerrel. Szavak és képek viszonyára kérdezve tehát szükségképp a kölcsönös, dialektikus egymásrautaltság képleteihez jutunk: „A szó és kép dialektikája állandóan jelenlévőnek tűnik a jelek szövetségében, amelyet egy kultúra szó önmaga köré.”<sup>19</sup> Mitchell, aki a „Mi a kép?” alapkérdésre választ keresve jut szó és kép dialektikájának aporetikus megfogalmazásáig, e viszony historizálására tesz javaslatot.<sup>20</sup> Az előbbieken nagyon váz-

<sup>13</sup> Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Magyar Műhely-Ráció, 2005, 74–75.

<sup>14</sup> Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 68.

<sup>15</sup> *Uo.*, 74 k.

<sup>16</sup> *Uo.*, 69–78.

<sup>17</sup> HEIDEGGER, *i. m.*, 91.

<sup>18</sup> FOUCAULT, *i. m.*, 99.

<sup>19</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép? = Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, ford. GÁCS Anna et al., Bp., Kijárat, 1997, 338–369, itt 367.

<sup>20</sup> *Uo.*, 368. (A magyar szöveg a „historicize” igét így fordítja: „helyezzük történeti keretbe”.)

latosan érintett heideggeri léttörténet, illetve Foucault tudásarcheológiája éppen azt teszi lehetővé, hogy nemcsak a viszonyukat, de magukat a „szavakat” és „képeket” se „állandóan jelenlévőnek”, hanem mint történetileg hozzáférhető mintázatokat gondolhassuk el, teret engedve, súlyt adva annak a médiatörténeti kérdezőmódnak, amely e mintázatok létrejöttének és működésének feltételeit és lehetőségeit vizsgálja a különféle médiumok realitásában.

## II. Fotográfia

Kittler optikai médiumokról tartott előadásában második alkalommal a *Fotográfia* c. fejezet bevezetőjében említi Heidegger világgép-tanulmányát, hogy érzékeltesse az „optikai művészetek” és az „optikai médiumok” közötti paradigmaticus eltérést: „Ahelyett, hogy a fények és árnyékok empirikus, véletlenszerű megoszlását tárolná, az újkori festészet, akárcsak a korabeli irodalom, közönsége elé egy szubjektum, azaz a művész képzetét állította. Heidegger is ugyanígy írta le a világgép korszakát.”<sup>21</sup> Természetesen nem Kittler az első, aki a fotográfia megjelenésének paradigmaticus jelentőséget tulajdonít; a technika feltalálói és első beharangozói már a korszakváltás hírére keltették – ahogy azt Kittler is nyomatékossítja, a fényképezés feltalálása utólagosan „magának a feltalálásnak a feltalálásaként mutatkozott meg”.<sup>22</sup> Ennek is köszönhetően számos kultúrtörténeti munka követte nyomon a fotótechnika kikísérletezésének és elterjedésének közel egy időben több országban is lejátszódó folyamatát, valamint több értékes médiafilozófiai koncepció vállalkozott arra – Benjamintól Flusserig –, hogy a fotográfia megjelenésével kirajzolódó korszakhatárt értelmezze. A reprezentáció az előbbieken felvázolt heideggeri kritikáját szem előtt tartva azonban a fotográfia kapcsán kevésbé a korszakhatár vagy az ehhez kapcsolható történeti események, mint inkább az vonja magára a figyelmünket, hogy az új médium különféle kölcsönhatásokon keresztül hogyan illeszkedik be a meglévő művészeti és reprezentációs technikák és eljárások sorába. Így remélhetőleg nemcsak a fotográfia és a nyelv, az irodalom közötti kapcsolatot, de talán az előbb emlegetett korszakhatárt is árnyaltabban, egyes hangsúlyok dialektikus áthelyeződéseiből építkező folyamatoként sikerül artikulálni.

Az eddigiek alapján az a csupán első pillantásra könnyen megválaszolható kérdés merül fel, hogy mennyiben tekinthető heideggeri értelemben vett képeknek a fotográfia. A fényképpel kapcsolatban mind közbeszédben, mind elméleti fórumokon gyakran emlegetett „természethűség”, a fénykép „autenticitása” valójában kétféle értelmezést egyesít. Egyrészt a valóság tökéletes reprezentációját ígéri, vagyis a korábbi reprezentációs stratégiák továbbfejlesztéseképpen a természet tökéletes képét eredményezné. Másrészt azonban a fénykép mintha nem csupán leképezné, ha-

<sup>21</sup> KITTLER, *i. m.*, 124.

<sup>22</sup> *Uo.*, 137.

nem valamiképpen megőrizné a valóságot; képes lenne arra, hogy amint azt a Barthes-ot olvasó Derrida írja, „átlyukassza az analógiák, a hasonlóságok, a kódok reprodukciójának – és produkciójának is – felszínét.”<sup>23</sup> A fotográfia ezek szerint nem kép, hanem töredék, a valóság egy szilánkjá, „világból kiszakított talált tárgy”<sup>24</sup>. Érdeemes lenne végigkövetni, hogyan találkozik össze, illetve válik szét a fényképek értésének e két szála a fotóelmélet történetében, legyen akár a „fotó és képzőművészet kapcsolatáról”, „a fotográfia sajátosságának megtalálásáról” vagy a „hitelesség és dokumentumérték problémájáról” szó.<sup>25</sup>

Az utóbbi időben Hans Belting tett kísérletet idézett, *Kép-antropológia* c. könyvében, hogy a fotó indexikalitására alapuló koncepciókat, illetve Vilém Flusser technicista elméletét vitatva illessze a fotográfiát egy antropológiai képelmélet keretébe. Mivel „odakint nincsenek képek”, számára a fotográfia elsősorban egy médium, amelyet „saját magunk és a világ közé ékelünk”, és amely így „a pillantást hoz[za] szinkronba a világgal”<sup>26</sup>. Belting szerint a médium csak „halott képek archívuma”, amelyek „csak az ember általi szimbolikus használat során változnak át képekké”<sup>27</sup>; ez azonban azt jelenti, hogy az embert, illetve az „imagináció” általa létrehozott „szimbolikus képei”-t<sup>28</sup> adottnak, állandónak tekinti, amely ugyan időben változó pillantást vet a világra, a mindenkori technikai médiumok ezt nemigen befolyásolják, sokkal inkább hozzá igazodnak, visszatükrözik. Ez azt is jelenti, hogy a fénykép mint képkötési technika értelmezhetetlen, láthatatlan marad, a médium, ahogy arra a *Kép-antropológia* fotográfia-fejezetének címe utal is (*A médium transzpareniciája*), áttetsző prizmává válik. Belting állítása, miszerint a „világ a fotográfia révén képek archívumává lesz”<sup>29</sup>, csupán a képek tárolásának megváltozott körülményeire vonatkozik (amely jelentőségét információelméleti szempontból éppen Kittler idézett könyvének fotográfia-fejezete hangsúlyozza<sup>30</sup>), nem pedig arra, hogy a fotótechnika megjelenése befolyásolná a világhoz való hozzáférés vagy éppenséggel az önmagát látó „ember” episztemológiai pozicionálásának lehetőségeit. A heideggeri kiindulópontunkat szem előtt tartva azonban épp erre érdemes rákérdeznünk, vagyis nemcsak a fotográfián – amely „geometrizál, nivellál és osztályoz” – átszűrt

<sup>23</sup> Jacques DERRIDA, *Les morts de Roland Barthes* = J. D., *Psyché: Invention de l'autre*, Párizs, Galillé, 1998, 273–304, itt 277.

<sup>24</sup> Hans BELTING, *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2003, 247.

<sup>25</sup> A Bán András és Beke László által szerkesztett fotóelméleti szöveggyűjtemény e három kérdéscsoportra osztja a válogatásukban megjelent tanulmányokat. (Vö. *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András, BEKE László, ford. JÁVOR Anna, SCHULZ Katalin, WESSELY Anna, Bp., Enciklopédia, 1997, 8.)

<sup>26</sup> BELTING, *i. m.*, 251, 250.

<sup>27</sup> *Uo.*, 248, 260.

<sup>28</sup> *Uo.*, 248.

<sup>29</sup> *Uo.*, 252.

<sup>30</sup> KITTLER, *i. m.*, 123.



világ mibenlétére, hanem a „prizma” túlfelén az elő-állított kép által feltételezett szubjektum alakulására is. „Amióta viszont fényképezzük, a világ megváltozott a szemünkben”<sup>31</sup>, szögezi le Belting – ezt az eddigiek fényében kiegészíthetjük azzal, hogy ennek során talán „mi” sem maradtunk ugyanazok.

A fénykép fent említett kettőssége, kép mivoltának problémája legélesebben a fotográfus személye, szerepe körüli vitában csapódott le. Mennyiben állította, a Heideggerre hivatkozó Kittlerrel szólva, a fotográfia egy művész képzetét a korabeli publikum elé, mennyiben feltételezi, tükrözi a fotografikus kép az alkotó szubjektum pillantását? Az első ismert fotográfia azt a nehezen kivehető sziluettet ábrázolja, amit a Népce házában ablakában órákra magára hagyott gép rögzített, míg az eredetileg festő, a panorámák és diorámák világában járatos Daguerre, aki a találmányt ismertette, képei már világosan a korabeli portré- és tájképfestészet irányelvei alapján készültek. A médium története bármennyire is azt mutatja, „hogyan telepedhet rá egy új technológia régi szokásokra”<sup>32</sup>, mind a fotózás gyakorlata, mind a fotóelmélet arról tanúskodik, hogy a fotográfia mindvégig ellenállt annak, hogy teljes egészében a festészeti törekvések folytatójaként, egy művész alkotásaként tekintsenek rá.<sup>33</sup> Ez tulajdonképpen a fényképezés művészet-státusáról folyó, igen szerteágazó vita mozgatórugója is; ezért mondhatott ellent a művész igazságában hívó Ady Székely Aladár albumához írt előszavában Ignotusnak, aki a gép automatizmusát vélte a fotográfiákon felismerni.<sup>34</sup> A technika tökéletesítette, de meg is ingatta a hagyományos reprezentációs stratégiákat: az egyre közönségesebbé váló fotográfia egyrészt valóban mindennapivá tette, hogy a világhoz képként, képeken keresztül férünk hozzá, másrészt ez a technikai kép már nem csupán egy elő-állító szubjektum felé mutat. A „szerző” személye, hatóköre a fényképezés esetében a kezdetektől fogva megkérdőjeleződött; talán nem véletlen, hogy *A szerző halála* szerzője nemcsak folyamatos érdeklődést mutatott a fotográfia iránt, de a fényképkészítés technikáját boncolgató fotóesztétikákkal szemben következetesen a befogadói oldalt előtérbe helyezve írt a fényképekről,<sup>35</sup> valamint a posztmodern elméletek felől újraértett művészetfogalom

<sup>31</sup> BELTING, *i. m.*, 251.

<sup>32</sup> Frédéric BARBIER, Catherine BERTHO LAVENIR, *A média története: Diderot-tól az internetig*, ford. BALÁZS Péter, Bp., Osiris, 2004, 189.

<sup>33</sup> Hasonlóan összegzi Pierre Bourdieu a munkatársaival hatvanas években végzett szociológiai felmérés eredményeit, amely során a fotográfia társadalmi helyét próbálták meghatározni; a fotóklubok művészeti törekvéseit mindvégig a technicizmus és a festészetből átvett esztétikai elvek közötti ingadozás jellemzi. (Vö. Pierre BOURDIEU et al., *Un art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Párizs, Minuit, 1965, 86 kk., 221 kk.)

<sup>34</sup> SZÉKELY Aladár, *Székely Aladár fényképei. Írók és művészek. Első sorozat*, Bp., k. n., é. n. [Singer-Wolfner, 1915], 5–7.

<sup>35</sup> „...nem csatlakozhattam ahhoz az egyre népesebb sereghez, amely Fényképész-centrikusnak tartja a Fotográfiát.” (Roland BARTHES, *Világoskamra*, ford. FERCH Magda, Bp., Gondolat, 1985, 14.)

angolszász diszkurzusában jelentős szerepet kapott a fotográfia, elsősorban Rosalind E. Krauss és az *October*, illetve a *Representations* más szerzőinek írásaiban.<sup>36</sup>

Amennyiben egy fotográfia szerzője, az alkotói szubjektum autoritása elbizonytalanodik, a fotográfia képszerűségének, képként való olvashatóságának garanciái is meginognak. Ez akkor is igaz, ha a művészeti fotográfia kialakuló gyakorlata és intézményrendszere a világszerte elkészülő fényképek egy kis részét illetően sikeresen adoptálta egyrészt a festészetből ismert kompozíciós elveket (amelyekkel egy újabb generáció – az amerikai Straight Photography vagy Moholy-Nagy László és a Bauhaus-iskola – már az új művészeti ág autonómiájának nevében fog szembeszállni), másrészt a mű egyediségét garantáló „művész”-re visszavezetett esztétikát és a kiállítások ezt hangsúlyozó szokásrendjét. A fényképek nemcsak, ahogy Benjamin klasszikus esszéje érvel, „aurá”-jukat veszthetik el,<sup>37</sup> a technikai előállítás és reprodukció magát a képszerűséget kérdőjelezheti meg. A már említett Gottfried Boehm siet is leszögezni, hogy a (technikai) képek napjainkat jellemző áradata csupán képmásokat, *Abbildok*at termel, amelyeket így ki is zár képelméletéből.<sup>38</sup> A létrehozó művész figurájának elmosódása, valamint a reprodukció új lehetőségei is a képek egyediségét, önállóságát bomlasztják – ennek kapcsán merül fel a fotográfia mint képi médium más médiumokkal való kapcsolatának, pontosabban a kísérőszövegektől, a nyelvi kontextustól függés problémája. A fotográfia e tekintetben mintegy a papírképek, legnagyobb részben újságokban, folyóiratokban megjelent karikatúrák, illusztrációk és képregények 19. századi elterjedésének vonulatába illeszkedik;<sup>39</sup> fotók leggyakrabban szöveggel együtt, szövegbe ágyazottan kerülnek szemünk elé. A magára hagyott, nyelvi kontextus nélkül értelmezhetetlen fényképek a fotóelmélet figyelmét is magukra vonták:<sup>40</sup> miközben az optikai médiumoknak köszönhetően a világ egyre inkább képként vált hozzáférhetővé,<sup>41</sup> a kontextusuktól és ezáltal jelenté-

<sup>36</sup> A fotó, amelyben mint médium, a „paradoxonok egy sora” (set of paradoxes) rejlik és képes „kizökkenteni a nézőt a kényelmes nézői pozíciójából”, ezek szerint „tökéletes posztmodern vehikulum”. (Vö. Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London–New York, Routledge, 2002, 115–116.)

<sup>37</sup> Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukció korában* = W. B., *Kommentár és prófécia*, ford. BARLAY László et al., Bp., Gondolat, 1969, 301–334. Egy frissebb fordítás elérhető az interneten: [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) (2008. 08. 27.).

<sup>38</sup> BOEHM, *i. m.*, 35. (L. még Gottfried BOEHM, *A képkérdés* = G. B., *Paul Cézanne Montage Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*, szerk. BACSÓ Béla, ford. CSOBÓ Péter et al., Bp., Kijárat, 2005, 126–141, itt 128.)

<sup>39</sup> Laurent GERVEREAU, *Histoire du visuel au XX<sup>e</sup> siècle*, Párizs, Seuil, 2000, 33–35.

<sup>40</sup> L. pl. Walter Grasskamp sommás ítéletét: „a kép szöveg nélkül – nyomorék.” (Walter GRASSKAMP, *Szöveg nélkül: A dokumentumfotó esztétikájához* = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, *i. m.*, 233–246, 243.) Már Benjamin is érzekelte ezt a problémát, a fényképek kapcsán. *A műalkotás... VI.* fejezetében le is szögezi, hogy „[b]ennük vált első ízben elmaradhatatlanná a képfelirat.” (Vö. [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) [2008. 10. 30.]

<sup>41</sup> Nem sokkal a találmány elterjedése után már többen, magánszemélyek és intézmények is a világ különféle szempontú, szisztematikus archiválásába kezdtek a fotográfia segítségével. (Vö. pl. Herta WOLF, *Das Denkmälerarchiv Fotografie = Paradigma Fotografie*, szerk. H. W., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002, 349–375.)

süktől megfosztott, a reprezentációs rendszerből kihullott fényképek példazzák az egyöntetű, megbízható jelként értett fotográfiák (illetve megértésük) törekenységét, nyelvre utaltságát; ezt használják ki azok az irodalmi művek is, amelyek egy kallódó, fiktív vagy valóságos fénykép „történetét mesélik el”. Ebben a megvilágításban a századfordulón kibontakozó „médiakonkurencia” sem csupán, ahogy azt több médiaelmélet is hangoztatja, az új vizuális médiumok offenzívája az uralkodó szövegtudományra ellen, hanem az új médium beilleszkedése egyrészt a festészet, másrészt a nyelv reprezentációs rendszerébe, amely egyrészt módosítja a hagyományos ábrázolási technikákat, másrészt azonban ki is jelöli a fotográfia helyét, teljesítőképességét: azt, hogy miként tekintünk egy fényképre. Az irodalomra vonatkoztatva ez annyit tesz, hogy míg a fényképezés befolyásolta mind az irodalmi ábrázolást, mind a könyvszerkesztést (illusztrálás) gyakorlatát, egyes irodalmárok, irodalmi alkotások kapcsolata a fotográfiával egy „képet”, egy meghatározást is ad az új médiumról, annak lehetőségeiről; Jérôme Thélot szép esszégyűjteményében egyenesen az irodalom és fotográfia „reciprok felfedezéséről” beszél: „amennyire az irodalom megéri a fotográfiát, annyira kondicionálja a fotográfia az irodalmat”<sup>42</sup>.

### III. *Árnyas fűtca*

Ezt a kölcsönös meghatározottságot vázlatosan Márton László *Árnyas fűtca* c. regényén szeretném bemutatni.

Márton regénye, ahogy az író a bevezetőben tisztázza, „egy fényképgyűjteményt idéz fel”<sup>43</sup>. A szerzővel készült interjúból tudhatjuk, hogy a szöveget egy valóságos fényképgyűjtemény inspirálta, a képek közlésétől azonban az idős tulajdonosok elálltak, ekkor alakította át Márton a szöveget regénnyé. Mindenesetre a szöveg szempontjából lényeges, amiként a szerző is leszögezi, hogy a gyűjtemény „jelenleg nem férhető hozzá”<sup>44</sup>, a képeket nem látjuk; az album, ha szabad egy kissé elcsépejt kifejezéssel élni, a regényfikció „virtuális valóságának” részét képezi.

Márton narrációját, ahogy arra többek között Kékesi Zoltán is rámutatott, „metafikciós eljárások” strukturálják, amelyek során „az elbeszélő folyamatosan jelzi a történet kitalálásának, továbbszövésének, az elbeszélői fikcióalkotásnak a lépéseit, amelyek minduntalan megakasztják a történet folyását”<sup>45</sup>. Ezen narratív stratégiák hátterében Balassa Péter átfogó recenziója szerint a „modern kultúrában köz-

<sup>42</sup> „[...] pour autant que la littérature comprend la photographie, qui elle-même la conditionne.” (Jérôme THÉLOT, *Les inventions littéraires de la photographie*, Párizs, PUF [Presses Universitaires de France], 2003, 5.)

<sup>43</sup> MÁRTON László, *Árnyas fűtca*, Pécs, Jelenkor, 1999, 6.

<sup>44</sup> *Ua.*

<sup>45</sup> KÉKESI Zoltán, *Lappangó képek, elsötétülő történetek: Az Árnyas fűtca és a fotográfia*, Magyar Lettre Internationale 69 (2008. nyár), 33–34.

ponti jelentőségű” „ismeretelméleti válság” áll,<sup>46</sup> amely, és itt hadd utaljak előadásom elejére, a világ reprezentálhatóságát kérdőjelezte meg.

Mindenesetre az elbeszélő ténykedése mintha éppen a megidézett fényképgyűjteménnyel szállna szembe, méghozzá tudatosan: „Történetünk idején a helybeli rabbit Krebs Hermann-nak hívják, de mivel nem maradt fenn sem róla, sem családjáról fénykép, [...] ezért helyette most az egyszer inkább Bóhm Dávid balassagyarmati rabbit kérjük meg, hogy jöjjön a zsinagóga felől a polgári iskola felé [...]”<sup>47</sup>

A néma, pillanatszerű, mozdulatlan és megmásíthatatlan portrékkal egy olyan elbeszélés áll szemben, amely a bőbeszédű, előtérbe tolt narrátor folyamatos módosításain, időbeli ugrásain keresztül halad előre. A regény cselekménye úgy szövődik a fényképalbum köré, mindvégig vissza-visszatérve az ekphraszisz alakzatához, hogy mintegy aláassa, relativizálja a fényképekkel szemben állított hagyományos elvárásokat. Itt csak utalni tudok arra, hogy mivel a holokauszt túlélőinek és áldozatainak fényképeiről van szó, a képek bizonyítóereje, tanúságtétele különös súllyal esik latba, hiszen a „kamerával készült kép, így különösen a fénykép az a médium, mely összeköti az első- és másodgenerációs emlékezést, emlékezetet és utóemlékezetet.”<sup>48</sup>

Ahogy arra Kékesi Zoltán is rámutat,<sup>49</sup> az elbeszélés bevonja a képeket is a fikciós játékba; nemcsak a hivatkozott képek ellenőrizhetetlenségét, de a fotográfiaszerűen ábrázolt „valóság” tökéletlenségét, álságosságát is hangsúlyozza: „[...] a kirajzolódó arc körül megmeregíti a pillanatot, és a környező arcokat vagy kívül rekeszti a pillanaton, vagy elmossa és feloldja benne.”<sup>50</sup>

Ez a leírás azonban nem egy fotográfiára, hanem az elbeszélés fényképszerű leírói önkényére vonatkozik, amiként a mű végén a narrátor nem a fényképek, hanem az azt imitáló, azzal konkuráló elbeszélés kudarcát ismeri be: „Azt vártuk az elbeszélőtől, hogy méltó emléket állít szeretteinknek. Azt vártuk tőle, hogy a fényképeknél maradandóbb és magasztosabb módon örökíti meg őket. Azt vártuk, hogy a fotókon látható személyekből és jelenetekből a valóságnak megfelelő, hiteles képet állít össze [...] Nem ez történt.”<sup>51</sup>

A fényképalbum tehát úgy kíséri végig az önmagát metafikciós aktusokon keresztül dekonstruáló elbeszélést, hogy kivonódik a narrátor önkénye alól, aki a fotókat válogathatja, rendezheti, meg is semmisítheti és legfőképpen történeteket kreálhat hozzájuk, a képek feltételezett igazságához azonban nem fér hozzá. A cselekményt szervező fényképek sajátos külsődlegességként jelennek meg a regény fikciós teré-

<sup>46</sup> BALASSA Péter, *A leírhatatlan pillantás. Márton László: Árnycsík = B. P., Törésvonalak*, Alföld Könyvek, Debrecen, Csokonai, 89–96, itt 91.

<sup>47</sup> MÁRTON, *i. m.*, 25.

<sup>48</sup> Marianne HIRSCH, *Kivetített emlékezet. Holokauszt-fényképek a magán- és közösségi emlékezetben*, ford. BÁN Zsófia, Engima 37–38 (2003), 113–133, itt 120.

<sup>49</sup> KÉKESI, *i. m.*, 34.

<sup>50</sup> MÁRTON, *i. m.*, 125.

<sup>51</sup> *Uo.*, 131–132.

ben. Az elbeszélő belőlük kiindulva, vissza-visszatérve teremti meg az elbeszélés nyelvi univerzumát, hozzájuk viszonyulva tudja saját nyelvi leírásának hitelét elbizonytalanítani, a múlt ábrázolhatatlanságát, a hozzáférés lehetetlenségét a szöveg metafikciós játékein keresztül artikulálni. A regény metaleptikus narrációja a fényképek és a körjük íródó szöveg egymásrautaltságán, egymást kölcsönösen kiigazító, elmozdító kapcsolatán alapul. Ha tehát a megjelenítés módozataira összpontosítunk, a Balassa által emlegetett episztemológiai zavar tulajdonképpen nem más, mint az önmagukban tökéletlen mediális technikák, vagyis a néma és merev, önmagukban jelentés nélküli fotográfiák és a nyelv megbízhatatlan narratív rendje közötti térben reménytelenné váló megismerés szubjektumának válsága.

## A RAJZOLÓK SZERZŐDÉSE\*

A narratíva tere és határa Linklater Kamera által homályosan  
és Volckman Renaissance című filmjében

„...Az önkifejezés nyomorúságos.  
Igyekezet.”

(Tandori Dezső)

„Hacsak nem látom...”

(Tamás)

„Ha más szemszögből nézzük az irodalmat, akkor egy »műalkotás« szokványos eseteinek (és nem kivételének) meghatározása legalább implicit vagy látens *mediaötvözetként* bukkan elő.”<sup>1</sup> Ludwig Pfeiffer idézett kijelentésében arra a tapasztalatra utal, hogy az irodalom (mindenekelőtt a nyugati) jelentős teret ad a konnotációkban gazdag, metaforikus beszédmódnak. Olvasatában ez a sajátosság az irodalom speciális létmódjának tudható be: olyan médiumról van szó, amelynek „sűrűsödő hatóereői nem annyira tisztán irodalmi minőségekben rejlenek, hanem sokkal inkább abban a rugalmasságban, ahogy az irodalom más médiumok hatásait is magáévá teheti.”<sup>2</sup> A határterületeken megjelenő műfajok ezt a rugalmasságot, az átsajátítás stratégiáját hozzák működésbe, a feldolgozások, adaptációk – amelyekben az írásmű jelentésének újragondolása, rekonstruálása egy másik közegben, egy új művészeti ág körébe integrálva megy végbe – alapvetően mediális áthelyeződést feltételeznek. Ilyenkor az írott/nyomatott irodalom kifejező ereje, amely épp „intermediális” jellegében rejlik,<sup>3</sup> átalakul, hiszen egyetlen művészeti ágra/médiumra korlátozzuk a kifejezést, szükségszerűen átrendezve az eredeti arányokat. Ez az áthelyeződés azonban nem jár feltétlenül jelentésvesztéssel:<sup>4</sup> ahogy az irodalom hatóerejét meghatározza az

\* Vö. Peter GREENAWAY (rendezte), *The Draughtsman's Contract*. UK, British Film Institute, 1982.

<sup>1</sup> K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, ford. KERÉKES Amália, Bp., Magyar Műhely–Ráció, 2005, 62.

<sup>2</sup> *Uo.*, 64.

<sup>3</sup> Vö. „[...] a könyvben felragyogó igazság minden érzékszerv számára törekszik megnyilvánulni; a látás számára, ha olvassák, a hallás számára, ha hallgatják, és ezen felül a tapintás számára is, amikor elviseli, hogy átírják, összevevessék, kiigazítsák és megőrizték.” (Joyce COLEMAN, *Túl Ongon: a szóbeliség-írásbeliség módosított elméletének alapjai = Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, ford. BETEGH Gábor, ERDEIL. Tamás, LEHMANN Miklós, Bp., Gondolat, 2003, 138.)

<sup>4</sup> Vö. „[V]alami olyasmittől foszt meg minket, mégpedig jogtalanul, a filmadaptáció, amellyel amúgy rendelkezünk; aminek a rablás bennünket megkárosító, orvul lejátszódo aktuság a birtokában voltunk [...] az adaptáció megrabolja a fantázia játékerét, és megfoszt bennünket attól, hogy individuálisan ragadjuk meg a művet.” (Hansági Ágnes, *Kanonizáció és medialitás: kor és technika kölcsönhatásai a kánonképződésben = H. Á., Az Ixiön-szindróma. Identitás és kánon a romantikában és a modernségben*, Bp., Ráció, 2006, 134.)

intermediális jelleg, úgy az egyéb médiumok is rendelkeznek olyan sajátos struktúrával, amely egyedi módon képes megjeleníteni, adott esetben interpretálni tárgyát. Az Ong által „másodlagos szóbeliségnek” nevezett jelenség,<sup>5</sup> vagyis a film és a legújabb digitális médiumok, kultúrtechnikák térhódítása, sőt bizonyos értelemben elsőbbsége a befogadókát tekintve nem kizárólag az irodalom veszélyeztető tényezőiként lépnek fel, hanem egyfajta impulzust is jelentenek az irodalom számára, amennyiben tematikus és metaforikus, sőt strukturális szinten is megjelennek a művekben, mintegy sokszorozva, árnyalva a kifejezést. Ugyanakkor nem veszítve el a már hagyományozódott, klasszikus irodalmi, szociológiai, teológiai és antropológiai narratívákat sem. Hiszen a médiumokat a kultúra, az ember önértelmezési kódjai, valamint a technikai megoldások együttesen definiálják, a vizuális és audiovizuális megjelenítésben tapasztalható intenzitás és gyorsulás hatással van az irodalomra, és a társadalomtudományokra is. A közeg átrendeződése a kifejezés módosulását is jelenti, amely egyúttal a különböző művészeti ágak esetében az interpretáció hangsúlyait, szempontrendszerét szervezi át. Az irodalmi művek filmes adaptációja esetében például a vizsgálódás középpontjában minden bizonnyal az a mediális eltolódás áll, amely érinti a narratív és metaforikus struktúrák, a testi-érzéki mozzanatok szintjét, hiszen ezek azok a területek, amelyekben a két médium működésmódja jelentősen eltér egymástól. A könyv (az írásmű, az irodalom) alapvetően a vizuális megjelenítés felidézőjeként, „szimuláló résztvevőjeként”<sup>6</sup> funkcionál, ezért az imagináriushoz vagy reálishoz való viszonyát egyfajta oszcillálás jellemzi, amely elvész, pontosabban konkretizálódik akkor, amikor a metaforák képivé fogalmazása történik meg, és a képi és a reális érzékelése végleg elkülönül a filmvásznon. A filmnek ez a sajátossága összefügg a test általános tapasztalatának problémakörével, amely Hans Belting szerint a képi ábrázolás iránti igényt teremtette meg, mivel „a kép gyakorlatát a test első krízise, a haláltapasztalat váltotta ki.”<sup>7</sup> A kép eredetileg (vagyis a festmény vagy a fotográfia) az élet eseményeinek rögzítését, a test változásainak ábrázolását szolgálta, egyszeri és megismételhetetlen médiumként, amelyen a test mint nyom szerepelt. A digitális és a mozgóképek lehetőséget ad arra, hogy a kép egyszeriségét felszámoljuk (hiszen utólag módosíthatjuk, pillanatok alatt továbbíthatjuk, sőt a számítógép révén eredeti hordozójáról is leválasztható). A testet ábrázoló kép, és maga a test közötti érintkezés, a referencia ígérete azonban nem tűnt el, hiszen a test szintén újradefiniálhatóvá vált a technikai-tudományos fejlődés következtében.

<sup>5</sup> Idézi Kittler: „Az audiovizuális szórakoztatótechnika masszív elsőbbségének korában, amelyet néhány médiateoretikus – mint például Walter J. Ong – az archaikus, tehát állítólag nem írásos kultúrákhoz kapcsolódva másodlagos szóbeliségnek keresztelt el, a »költők« tömegesen vették át a forgatókönyvírók vagy a technikai használati utasítások szerzőinek funkcióját. Mások viszont, akik még szóba kerülnek, ezzel szemben épp amelletttették le a voksukat, hogy az irodalom egyedüli komolyan veendő kritériuma annak strukturális megfilmesíthetlensége.” (Friedrich A. KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Ráció, 2005, 16.)

<sup>6</sup> L. PFEIFFER, *i. m.*, 63.

<sup>7</sup> Hans BELTING, *Valódi képek, hamis testek*, ford. NÁDORI Lília = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, Bp., L'Harmattan, 2006, 52.

Ahogy a kép retusálható, úgy a test is mesterséges módon, mechanikai vagy biológiai úton tökéletesíthető, ezért „a ma készült képek mintha valódiabbak, lenyűgözőbbek lennének, mint a testek.”<sup>8</sup> Ha az irodalom „összetett feltételek mellett [...] majd-hogynem megkerülhetetlen médium, melyben az ingadozó tapasztalatokat (a szubjektum és a világ közti elképzelt viszonyokat) stabilizálni, meghosszabbítani, kidolgozni, részben pedig dekonstruálni is lehet”<sup>9</sup>, akkor a film az a médium, amely a szubjektumtapasztalatot a vizualitás, ezáltal pedig a testi tapasztalat (hiánya) mentén értelmezi: „a kép [az álló- és a mozgókép is – N. Cs.] szándéka a test ábrázolásával mindig az ember ábrázolása. A referencia mindig annak a szubjektumnak az ideájára utalt, amelyet a kép a testben tett láthatóvá.”<sup>10</sup>

Az adaptáció nemhogy szűkíti az értelmezési mezőt, hanem épp gazdagítja az olvasatok lehetőségét. Egyfajta mediális távolság jön így létre az irodalmi mű és a film között, ezáltal növelve a játékteret és a kontextust. A két médium közötti különbség akceptálásának és termékeny alkalmazásának mozzanataiban kell értelmeznünk. Az a kérdésselvetés válhat termékennyé, amely a médiumok közötti differenciát, elhajlást vizsgálja, pontosabban azt, hogy milyen stratégiákkal rendelkeznek ezek az azonos, közös vonatkozási ponthoz közelítő tartalom kifejezésében. Különösen izgalmas lehet ez a felvetés a sci-fi, és még inkább a cyberpunk irodalom és filmművészet kapcsán, hiszen ezek az irányzatok a technikai fejlődés, valamint a hozzá idomuló világ- és emberkép megformálását helyezik a középpontba: a virtuális valóság ábrázolására pedig az irodalom metaforáin túl a digitális kultúrtechnikák is kézenfekvőnek látszanak, hiszen maga a tematika tulajdonképpen ezek kialakulásában gyökerezik. A cyberpunk a science fiction leválásaként értelmezhető, William Gibson 1984-ben megjelent *Neurománca*<sup>11</sup> volt az első olyan mű, amelyet ezzel a műfaji jelölővel illettek.<sup>12</sup> A szó maga a számítógépes kommunikáció által létrehozott új látásmódra, módosult világképre utal, jellegét tekintve pedig leginkább abban különbözik a sci-fi-től, hogy a jövőre vonatkozóan olyan elképzeléssel rendelkezik, amely közvetlenül a jelen technikai, kommunikációs, morális aspektusaiból származik, ellentétben a sci-fi eltávolított jövőkonstrukcióitól. Az irányzat reagál a nyugati poszt-indusztriális, multinacionális világ mechanizmusaira; a computertechnika meglévő és prekoncepcionált eredményeire: „a cyberpunk irodalom (és vele együtt a többi, ehhez a vonulathoz kapcsolódó művészeti ág) soha nem látott mértékben és közvetlenséggel reflektál egy adott kor új médiumára (melyet maga is használ, hiszen egyre inkább computeren születnek az új művek), és nem kevésbé arra a környezetre, amely a médiumot létrehozta.”<sup>13</sup> A cyberpunk az emberiség jövőjét a technikai és

<sup>8</sup> BELTING, *i. m.*, 44.

<sup>9</sup> PFEIFFER, *i. m.*, 33.

<sup>10</sup> BELTING, *i. m.*, 50.

<sup>11</sup> William GIBSON, *William Gibson teljes Neurománc univerzuma*, ford. átdolg. AJKAY Örkény, KORNYA Zsolt, Bp., Alexandra, 2005.

<sup>12</sup> BÁN Zsófia, *Emlékek húsról és vérről. A cyberpunk befejezetlen jövőképei = Idegen univerzumok*, szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007, 164.

<sup>13</sup> BÁN, *i. m.*, 164–165.



természettudományos fejlődés, valamint az ebből adódó társadalmi átrendeződés viszonylatában gondolja el, ezzel együtt pedig morális dilemmák sokaságát vonultatja fel, amely a tudomány etikáját, az emberi test és szellem (képességek) mesterséges módosításának lehetőségeit és íratlan törvényeit, a test és a személyiség viszonyát, a társadalmi gépezet és egyén kontaktusát, az értékek devalvációját egyaránt érinti. A művekben nemcsak a kultúra „magas” és „alacsony” rétegei, szegmensei fonódnak észrevétlenül vagy épp utalásszerűen össze (például a sci-fi populáris klasszikusaira való képi vagy szövegszerű vonatkozások mellett feltűnhetnek bibliai, szépirodalmi és filozófiai intertextusok is), hanem a klasszikus ellentétpárok felszámolódása is jellemző (ilyen például a tér és idő, a maskulin–feminin, az organikus–inorganikus, az eredeti–másolat, a természetes–művi, az antropomorf–deantropomorf, a valóság–virtualitás, az élet–halál dichotóm rendszerének megkérdőjeleződése).<sup>14</sup> Mindez lenyomata annak a korszaknak, amelyben Baudrillard szerint „minden érték átértékelésének nagy nietzschei gondolata pontosan ellentétes módon valósult meg, az értékek visszafejlődésének formájában. Nem jutottunk túl jón és rosszon, az igazon és a hamison, a szépen és a csúfon, hanem innen maradtunk rajtuk [...] Nem átváltozás, meghaladás történt, hanem felbomlás és elmosódás.”<sup>15</sup> Szemléletére egyfajta meghasadt világkép jellemző: a nyugati világ koherens önértelmezése a művekben felszámolódik, a teljesség, az Istenbe vagy egyéb eszmébe vetett hit helyébe a kétely mint a cselekményben feltűnő és a narratív struktúrákat (legyen szó irodalomról, filmről) meghatározó, átszervező momentum lép. Ez a cyberpunk irányzat egy típusában (műfaji variánsában) a lélek vagy tudat autoritásának, hasadásának kérdését vonja maga után: a félig mechanikus, félig organikus elemekből felépített cyborg figurája mellett a tudatmódosító szerek hatása, a személyiség/önkép mesterséges át rajzolása, a valóság felfedésének traumatikus és egyben az ént destruáló élménye egyaránt felléphet a művek alapmotívumaként. A személyiség spontán megkettőződése, a tudat idegen akarattól való befolyásoltsága, az amnézia, a hallucinogén anyagok hatása egyaránt alapját képezheti a cselekménynek, illetve a nem létező/virtuális (hallucinált) világ felülírására irányuló narratív gesztusnak. A személyiség dekonstruálódása feltételezi a tudományos és technikai fejlődés impresszióját, valamint a biológiai és antropomorf tényezők uralhatóságának tapasztalatát, amelyek következtében az én integritása és autonómiája nem jelenthet többé meghatározó viszonyítási pontot. A cyberpunk művek narratív-metaforikus szintjét, illetve tartalmi sajátosságait meghatározzák az említett szegmensek, a magas- és populáris kultúra illeszkedése, a morális viszonyok megkérdőjelezése, a változatos szubjektum-definíciók és szubjektum-pozíciók; ezeken kívül a történetvezetés kliséi eredményezik az irányzat önálló látásmódját, amely irodalomban és filmen is jelentkezik. A művekben mindig különböző világok, terek, dimenziók tárulnak fel – akkor is, ha azok például csak a drog okozta hallucináció által keletkeznek. Hasonló narratív dramaturgiai eszközökkel élnek ezek a szövegek, mint a vallásos irodalomban a jelenések

<sup>14</sup> L. BÁN, *i. m.*, 173.

<sup>15</sup> Jean BAUDRILLARD, *Az érték sorsa*, ford. TÓTFALUSI Ágnes = J. B., *Az utolsó előtti pillanat*, Bp., Magvető, 2000, 8.

és látomások leírásai. A feltáruuló világok itt is „úgy mutatkoznak meg, ahogyan az álom és a hallucináció tudati állapota megtapasztalható: eldönthetetlen, hogy éppen melyik világban vagyunk jelen (a valóságban vagy a virtuálisban), mert a kettő nemcsak átjárható egymásba, hanem éppenhogy egyszerre vagyunk képesek mindkettőben jelen lenni. Test és tudat elválík egymástól, megkettőződik, miközben a világok is megkettőződnék (vagy akár a virtuális tér megsokszorozódásával megsokszorozódnak). A virtuális világok multiplikációja az eredeti én és az eredeti világ helyzetét is elbizonytalanítja, a teljes feloldódásig el tudja mosni a határaikat. [...] A CP filmek esztétikája ezen a tulajdonságukon alapul, mind cselekményüket, mind látványukat ez szervezi: a világok tapasztalhatósága, a tapasztalatok következményei, a következmények lehetőségei.”<sup>16</sup> A dolgozat épp ezért az említett szempontok alapján azt kívánja vizsgálni, hogy a Philip K. Dick *Kamera által homályosan* című regényében<sup>17</sup> és a Richard Linklater rendezésében készült filmben<sup>18</sup> milyen módon, milyen elmozdulás mentén konstituálódik a jelentés, és hogyan illeszkednek ezek a művek abba az irodalmi és filmművészeti hagyományba, történeti kontextusba, amely a medialisztás vizsgálata során tárul fel. Ehhez kapcsolódóan, Linklater filmjének olvasati lehetőségeit gazdagítja Christian Volckman *Renaissance* című animációja, amely bár más tradíciót folytat (a film noir műfaji variációja), képi metaforikájában rokonítható Linklater filmjével.

Dick regénye egyike azon műveknek, amelyeket a cyberpunk vonulat „nem klaszszikus” képviselőiként tartunk számon (hiszen explicit módon alkalmazza a teológiai, filozófiai, historikus párhuzamokat). A könyvben (folytatva egy tradíciót, amelynek többek között Thompson *Félelem és reszketés Las Vegasban* című könyve, valamint Burroughs *Meztelen ebédje* is karakteres képviselője<sup>19</sup>) álom és hallucináció állapota tematikusan is jelen van, a világok és a személyiség megkettőződése itt nem cyberterek és hálózatok összeköttetése révén történik meg, a sokszorozódást az ebbe a hagyományba illeszkedő művek tudati folyamatok révén hajtják végre. A hasadás a klasszikus cyberpunk problematikákhoz hasonlóan megy végbe, amennyiben az epiztemológiai kérdések helyett itt is az ontológiai dilemmákra helyeződik a hangsúly, különös tekintettel a test önazonosságának, integritásának kérdésére.<sup>20</sup> A regény történetének középpontjában Bob Arctor állami titkosügynök áll, aki egy drogos banda leleplezésén dolgozik, ezért beépül a társaságba, és fokozatosan maga is a H- (vagyis halál-) anyag rabjává válik. Bob neve ügynökként Fred, és kilétét még a

<sup>16</sup> SZ. MOLNÁR Szilvia, *SOFTMODERN megTESTesülések avagy a Cyberpunk filmek vizualitása = Idegen (látvány)világok*, szerk. H. NAGY Péter, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2008, 101.

<sup>17</sup> Philip K. DICK, *Kamera által homályosan*, ford. PÉK Zoltán, Bp., Agave, 2005. (A továbbiakban a vonatkozó hivatkozás oldalszáma az idézet után a főszövegben, zárójelben.)

<sup>18</sup> *A Scanner Darkly (Kamera által homályosan)*, rendezte Richard LINKLATER, USA, Warner Independent, 2006.

<sup>19</sup> Hunter S. THOMPSON, *Félelem és reszketés Las Vegasban: Őrüült utazás az Amerikai Álom fellegvárában*, ford. VÁGVÖLGYI B. András, Bp., Narancs Könyvek, 1993; William S. BURROUGHS, *Meztelen ebéd*, ford. ELMÍ József, Bp., Holnap, 1992.

<sup>20</sup> Vö. BÁN, *i. m.*, 173–180.

felettesei sem ismerik, mivel egy különleges munkaruhát kell viselnie. Ez a „maszkafander”, amely azáltal teszi felismerhetetlenné viselőjét, hogy minden biológiai jegyet képes átkódolni, azonosíthatatlanná alakítani. A maszkafander az uniformizáció egy módja, funkciója az ügynökök munkájának hatékonyabbá tétele. Megtudjuk, hogy S. A. Powers ügynök találta fel, miközben tudatmódosító szerekkel kísérletezett, amitől látomásai támadtak. „S. A. Powers ügynök vagy hat órán keresztül megbabonázva figyelte, ahogy ezernyi Picasso-festmény váltja egymást gyors villanásokban, majd Paul Klee következett, de sokkal több kép, mint amennyit életében festett. Amikor éppen a dühödt sebességgel sorjázó Modigliani-képeket nézte, arra a következtetésre jutott (az embernek mindenre kell, hogy legyen egy elmélete), miszerint rózsakeresztesek sugároznak rá telepaticusan képeket, valószínűleg egy fejlett mikrorelérendszer segítségével. Ám amikor Kandinszkij-képek kezdtek boszszantani, eszébe ötlött, hogy a nagy leningrádi múzeum éppen ilyen absztrakt modernekre specializálódott, s ebből oda lyukadt ki, hogy biztos a szovjetek próbálnak vele telepaticus úton kapcsolatba lépni.” (23.) Powers ügynök gondolatmenete nemcsak a kornak azt a sajátosságát jelzi, hogy a jeladás már nem Isten és az égiek privilégiuma, hiszen az valamilyen eszmével helyettesítődik, és a telekommunikáció, a technika kódrendszerében értelmezhető, hanem mintegy megelőlegezi, megalapozza a regény metaforikus vonulatát, amelyben egyediség és sokszorosíthatóság, testi önazonosság és annak radikális felbomlása, tapasztalat és hallucináció, vizualitás és metaforizáció kerül egymás mellé. Powers ugyanis a látomás mintájára alkotja meg a maszkafandert: ahogy a tapétán a megismételhetetlen műalkotások sorjázhatnak, és állnak össze egyetlen, azonosíthatatlan képözönné; úgy a sokfelületű kvarclencsék, amelyek a maszkafander membránjára érkeznek, szintén végtelen számú ember tulajdonságait (szem- és hajszínét, orr- és arcformáját, alakját és csontozatát) képesek kivetíteni egy szupervékony membránra, amelyet egy felnőtt ember ruhaként viselhet.

A műalkotások, kulturális képződmények szerepet játszanak a testről való tudat kialakításában, az ábrázolások történetének egy fejezete – amely Powers ügynök látomásában feltárul – az általános emberit foglalja magában,<sup>21</sup> mintegy összesíti a róla alkotott benyomásokat, ezáltal azonban az emberi lényegét oltja ki. Bíró Yvette-nél a következőket olvashatjuk: „az arcot a maga testi mivoltában elsősorban az ember szellemisége képviselőjének tekintjük, amely láthatóvá teszi a szem számára azt, ami rejtve van. Esetlegesnek tűnő alakzata egyszerre örökség, az elődök történelmének valamiféle sűrített lenyomata és pillanatnyi gondolat, érzelem és indulat impulzusainak megtestesítése. Egyszerre múlt és jelen, külső és belső tehát.”<sup>22</sup> A maszkafander az a találmány, amely a sokszorosító berendezésekhez hasonlóan a műalkotás után az embert is képes megfosztani egyszeri, megismételhetetlen jellegétől,

<sup>21</sup> Vö. „Az egyik központi antropológiai vonatkozási pont az emberi test. A testnek nem felel meg »természetesen« egyetlen »természetes« vagy bárhogy is rögzített jelentés; a kulturálisan változó testkonstrukciók folyamatos szükségyszerűsége sokkal inkább hipotetikus, antropológiai indexet hordoz.” (PFEIFFER, *i. m.*, 26.)

<sup>22</sup> BÍRÓ Yvette, *Ki látott engem? (Arc, arckép, álarc)* = B. Y., *Nem tiltott határátlépések*, Bp., Osiris, 2003, 270.

Walter Benjamin kifejezésével élve „aurájától”, és amelynek szükségszerű következménye, hogy „leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmáról.”<sup>23</sup> Vagyis tökéletes eszköz arra, hogy a társadalom megalkossa a maga számára a külső befolyásoltól mentes titkosügynököt, hiszen a ruha nemcsak attól óvja meg viselőjét, hogy azonosítható, hanem lehetővé teszi számára azt is, hogy leválassza magáról mindazokat a kontextusokat, amelyek a valós személyiséget övezik. „A maszkafander nélkül kinézetre narkósnak látszott; úgy beszélt, mint egy narkós; a körülötte lévők narkósnak vélték, és úgy is bántak vele.” (28.) „Egy pillanatra azt kívánta, bárcsak maszkafanderben lenne. Ha homályos folt volnék, megtapsolnának, gondolta.” (29.) A jelmez egy önálló világot teremt a viselője számára, amely alapvetően a védelmét biztosítaná, hogy ezáltal elősegítse a drog elleni küzdelmet. Valójában azonban épp korlátot jelent: a maszkafander és a drogos a lét más-más dimenzióját ismerik, amelyek tükörképei egymásnak: a maszkafander éppúgy deformálja és destruálja a személyiséget és az emberi kapcsolatokat, ahogy a H-anyagon élő társaság tevékenysége is a fogyasztásra és a paranoid reakciókra szűkül. A két világ csak akkor átjárható, ha az ügynök beépül: ez a morális dilemma – hogy milyen büntetések követik a másik világba való átlépést – hatja át a regényszöveg egészét, Bob vagy Fred belső monológjai újra meg újra visszatérnek az önazonosság kérdéséhez, és így az olvasó számára megmutatkozik a határterület, az átjáró, amelyben nem érvényesek a korábban meghatározott szerepek, üldöző és üldözött azonos mércével lesz megmérve. „Tétel. Egy beépített drogügynök nem attól fél a legjobban, hogy lelövik vagy megverik, hanem hogy valami olyan szert nyomnak bele, amitől egész hátralévő életében horrorfilm pereg az agyában. [...] a dílerék és a kábszeres ügynökök is pontosan tudják, hogy mit csinál az emberrel az utcai drog. Ebben egyformák.” (79.) A főszereplő önazonossága azon a ponton bomlik fel, amikor Frednek önmagát, vagyis Bob Arc-tort kell megfigyelnie, így egyszerre megfigyeltként és megfigyelőként tűnik fel. Ebben a tükörszerű szerkezetben a testtudat egy sajátos deformációja lép fel fokozatosan, amely nem idegen a cyberpunk klasszikus, a testet destruáló megoldásaitól. Az egyén ráeszmél arra, hogy a tudatmódosulás által létezik egy alternatív, parallel élete: a szituáció létrejöttében nélkülözhetetlen szerepet játszik a kamera, amely számos metaforikus gesztus eszközévé válik. Fred a házába beépített videokamerák segítségével jelentéseket készít alteregójáról; Bobként pedig érzékeli, hogy megfigyeli, ezért folytonosan retteg az ügynököktől, a lelepleződéstől. Fred a felvételeket rendszeresen megvágja egy speciális „testtörlő” program segítségével, így véletlenül eltünteti magát a felvételekről. Ez a mozzanat mintegy metaforizálja azt a működést, amely a főszereplő kettős identitásában létrejön: ahogy Fred felülírja a filmeket, úgy írja felül a maszkafanderes és a drogos jelmez is fokozatosan a személyiségjegyeket, míg az identitás végleg széthullik.

A regényből készült film annyiban módosítja a személyiség-konstrukció reprezentációját, hogy egy sajátos dekonstruktív ábrázolásmóddal már az első képkockákkal jelzi, hogy a világ, amelyben a szereplők élnek, egyszerre valós és imaginárius,

<sup>23</sup> Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* = W. B., *Kommentár és prófécia*, ford. BARLAY László et al., Bp., Gondolat, 1969, 307.

pontosabban a kettő határán létesül. A látvány rotoszkóp eljárással jön létre, amelynek lényege, hogy az élő szereplőkkel leforgatott jelenetek számítógéppel animált változatát készítik el. A kinetikus és auditív réteg a hagyományos filmekhez hasonlóan a szereplők játékán alapul, hiszen az élő szereplős mozgást rajzolják körbe a képregényszerű látványvilág eléréséhez, így a realitás, a valóságosság látszatát kelti a film. Ezt azonban valamiképp árnyalja a digitális animáció: a maszkaface ábrázolása a rotoszkópiával létrehozott arcok/testalkatok/öltözetek gyors váltakozásával történik, amely eleve jelzi a személyiség széthullását. Hans Belting szerint ugyanis „több reális arc összeolvasztása egy szintetikus arccá mintegy »kioltja« a test analógiáját, virtuális lényvel helyettesítve azt. Ahol már nincs test, ott személyiség sincs, hiszen a személyiség mégiscsak a saját testtől függ. Egy képet látunk, amely már semmit nem ábrázol, és amely az élő test referenciájával együtt a szubjektumnak is búcsút int: a szubjektumot egy ilyen képen már csak fikcióként ismerjük fel.”<sup>24</sup> A képi hatás sajátossága – legyen szó a maszkaface-ről, vagy a figurák és az általuk érzékelt világ megjelenítéséről – abban rejlik, hogy a kétféle „minta” a szemlélő számára egymásba kopírozódik, az animációs jelleg így mintegy elbizonytalanítja az élő szereplős narráció sugallta információkat. A látvány egyszerre vezet el a reális és az imaginárius tartományába, hiszen a megalkotott figurák a két kifejezési mód határán állnak, a képi megformáltság rétegei pedig folyton ellenpontosozzák, narrálják egymást, a befogadói stratégiákat pedig egyfajta hullámmozgásra készítetik. A néző pozicionáltságát az jellemzi, hogy felváltva adja meg magát az animáció és az élő szereplős film befogadói elvárásainak, így egyfajta töredékes narratíva és világkép összeállítása megy végbe (ellentétben a regénnyel, ahol a lineáris narráció fokozatosan jut el a valóság megismerhetetlenségének tapasztalatáig).

Az animációs és az élő szereplős filmtechnika együttes alkalmazása gyakori a kortárs filmművészetben, és a filmek egy részénél nemcsak praktikus célokat szolgál a megoldás, hanem épp az említett szubjektumértelmezést és -ábrázolást teszi lehetővé a filmvászonon. A dolgozat csak egyetlen példát említ, Christian Volckman *Renaissance*<sup>25</sup> című animációs filmjét, amelynek képi világa a film noir és az amerikai képregény hagyományát idézi, tematikusan és szimbolikáját tekintve azonban szorosan kötődik az itt elemzett Dick-könyvhöz és Linklater-filmhez. A látványvilág itt ún. „mozgásfényképezéssel” készült: a jeleneteket egy zárt stúdióban díszlet és jelmez nélkül színészekkel vették fel, érzékelőberendezések segítségével, hang nélkül. A berendezések a színészek testén megjelölt pontok mozgását rajzolták meg, képezték le, ezt a mozgást alkalmazták később a szereplőkre, akik tulajdonképpen mint kész grafikus tervek, „kellékek” álltak rendelkezésre, és az élő szereplők mozgásinformációi segítségével elevenedtek meg a háromdimenziós animációban. A *Renaissance* esetében olyan megoldásról van szó, amely során a figurák identitása egyrészt gépi-virtuális (hiszen végleges formájuk szabályok, valószínűségek mentén alakul); másrészt emberi-egyedi (a színészek autentikus mozgásvilága és szinkronhangja illesztődik hozzá a technikai eljárások során). Az utolsó munkafolyamat pe-

<sup>24</sup> BELTING, *i. m.*, 53.

<sup>25</sup> *Renaissance*, rendezte Christian VOLCKMAN, France 2 Cinéma, Miramax, Pathé, 2006.

dig a grafikus művészet körébe integrálja az eljárást, mert a meglévő, immár mozgó háromdimenziós figurák mimikáját, gesztusait a grafikusok igazítják a mozgásleképezéshez. Így – hasonlóan a *Kamera által* technikai megoldásához – többféle réteg kerül egymásra, amelyek összedolgozása (a kompozitálás) során alakul ki a végleges karakter. Ez esetben is, a filmes megformáltság (amely a szöveg metaforikus-narratív meghatározottsága, az élő szereplős filmek mediális sajátossága és az animáció teoretikus vonzatai révén, heterogén módon szituálódik) ezzel együtt azt is jelzi, hogy a figurák technikai mivoltukban is reprezentálják a személyiségrétegek leválásának, elkülönülésének megvalósulását, hiszen a „rajzolt” figurák a valós szereplők szimbólumaiként is értelmezhetők, és hogy mennyiben ismerjük fel reálisnak az adott képi szituációt, nagyrészt attól függ, hogy a keretezés, a beállítások, a kamera mozgása és effektjei, a „rajzolt” és a „létező” együttes jelenlétük során mennyi teret engednek egymásnak, hogy fokozatosan egymásba csúszó területeiken belül hol aktualizálódik a látvány. Ez a tapasztalat rokonságot mutat Angela Carterrel: „a szimulákrum és a tárgy között mennyiségi és nem minőségi különbség áll fenn.”<sup>26</sup> Már önmagában metaforizálódik a destruált én: Volckmannál a valós és virtuális rétegek egymásmellettségének érzete/tudata miatt; Linklaternél pedig az én csak elmosódott, dinamikusan változó körvonalak mentén érzékelhető (amely azonban a regényben fokozatosan, a metaforahálók kiépülésének és megnyilvánulásának ritmusában ismerhető meg).

Ludwig Pfeifferről olvashatjuk, hogy „a film, ha nem is mindig, de gyakran azzal redukálja a test- és interakcióképek regényben hangsúlyozott kettősségét és nyitottságát, hogy megnöveli a képek definíciós erejét. [...] A film a maga sztereotipizált, »beszédese« képi és nyelvi retorikája dacára annak a veszélynek van kitéve, hogy ismét olyan konnotációk kódolásait mozgósítsa, amelyeket a regény rejtélyes töredékekre bontott szét.”<sup>27</sup> Ilyen konnotációk hordozója az áttűnés technikája, amely a film esetében többféleképpen értelmezhető. Egyrészt a figura élő szereplős és animált változata egymásba rajzolódik, a körvonalak dinamikus mozgása következtében pedig folyton átmentődik önmaga egy másik, elkülönülő pozíciójába. A regény a következőképpen értelmezi a technikát: „vizuális megszakítás vagy elektronikus zavar. Amit úgy hívnak: *áthallás*. Holoáthallás: a szalag egyik szekciója átkopírozódik a másikra. [...] Mint amikor a rádió egy másik adó szűrődik be [...] Mint a szellemkép a tévében. Hibás működés. Rövid időre kinyílik a konverter.” (151.) Az áttűnés alkalmazása a kétféle dimenzió közötti átjárást tesz lehetővé: a médium szemszögéből a grafikus és a mozgóképes kifejezőmód kerül egymás mellé, amely egyben az ábrázolt tárgy kettős pozicionáltságát is jelzi. A megformált közege a néző számára torzítottan látszik, mivel a szereplők valamely meghatározott séma, mechanizmus mentén (amely a drog vagy a maszkafander mediális közbesése is lehet) homályosan érzékelik a világot. A valóságérzékelés egyre inkább a filmkészítés módszerét követi, jó példa erre az a jelenet, amelyben Arctor együtt tölt egy éjszakát egy lánnyal, és amikor felriad, úgy véli, barátnője fekszik mellette. Ezt

<sup>26</sup> Idézi: PFEIFFER, *i. m.*, 30.

<sup>27</sup> *Uo.*, 84.

mindaddig a H-anyag okozta hallucinációnak tudja be, amíg Fredként a filmszalagon nem látja megismétlődni a jelenetet. Az áttűnés – a montázon alapuló eszköz, amely a film jelentés-konstrukcióját, felépítését, temporalitását módosítani hivatott – sajátja ennek a világnak, törvényszerűségeinek egyike.

A *Renaissance*-ban ilyen funkciót tölt be maga a fekete-fehér képi világ, amely az erős kontrasztok és fény-árnyék hatások lehetőségeit alkalmazó, ma is élő műfaji hagyományba integrálja a művet (hasonlóan például David Lynch *Mulholland Drive*, Roman Polanski *Kínai negyed* és Robert Rodriguez *Sin City* című filmjeihez); és egyben a mű egészére vonatkozó metaforaként értelmezhető, amennyiben a filmet a jó és a rossz, az üldöző és az üldözött, a tudás és nemtudás stb. ellentétpárok dinamizmusa felől közelítjük meg. Az apró mozzanatokból (elrabolják egy nagy kozmetikai cég fiatal kutatóját, Ilona Tasuievet) kibomló cselekmény ugyanis az értékek dekonstruálódását mutatja be. A főhős rendőr (Karas) Ilona nővérel, Bislane-nel keresni kezdi a lányt, a nyomozás során eljutnak Muller professzorhoz, akivel Ilona együtt dolgozott, és aki titkos genetikai kísérletekben vett részt a gyermekkori öregedés betegségének kutatása során. Úgy tűnik, ő rabolta el Ilonát, mert a lány rájött a titkos ügyekre, valójában azonban a kísérlet egyik résztvevője a tettes, Muller öccse, mert a lány – hasonlóan Mullerhez – rájött a halhatatlanság titkára, és ez veszélyt jelentene az emberiségre. Karas üldözöttté válik, amint ráébred a valóságra, amely azonban képi információk, utalások formájában már az első filmkockákból sejtethető. A film olyan epizóddal kezdődik, amely többé-kevésbé elkülönül a cselekmény fő szálától. Karas megment egy túsul ejtett kisfiút, és a teremben, ahol fegyvert szegeznek rá, két sorban, egymással szemben, párhuzamosan Rodin *A gondolkodó* című szobrának reprodukciói láthatók. A jelenetet követően még egyszer hangsúlyt kap a mű: totálképet látunk a háttérből kitűnő *Gondolkodó* arcáról, amelyen átvonul egy fénynyaláb, hasonló vizuális hatást keltve, mint a Krisztus színeváltozását jelző vallásos képek. A képi kód ezzel megidézi a bibliai szöveghelyet (amely a hagyomány szerint a végső elrendeltetést, feltámadást jelzi), másrészt a szobor kontextusát. Rodin 1880-ban kapott megbízást a *Pokol kapuja* című (az *Isteni színjátékra* utaló) együttes elkészítésére, ennek előterében állt volna *A gondolkodó* szobra (Dante alteregója). A szobor filmbéli, szimbolikus értékű megjelenése azt jelzi, hogy a főszereplő valamiképp a pokol kapujában – bűn és ártatlanság, jó és rossz határmezsgyéjén áll. A mű címe is ezt az átmeneti állapotot jelzi: az újjászületés a halált követi, a halál előzménye az ítélet – a kezdő képsor a vizualitás nyelvén a főszereplő későbbi döntéshelyzeteire, a morál törvényeire utal, amelyek megsértésének elkerülése a film tétje. A látványvilág, amelyben a mintázatok, domború és homorú formák is a fekete és a fehér elrendeződésében, arányaiban, eloszlásában nyilvánulnak meg, csak egy helyen válik rendhagyó módon színessé: Klaus, Muller öccse, akiről a film sejteti, hogy a halhatatlanság szere miatt maradt életben betegsége ellenére, színes rajzokat készít Ilonáról. A film noir és a képregény grafikus eszközeivel stilizált szereplő gyerekrajzon való ábrázolása egy letűnt, elvesztett kort idéz; emellett a vizuális kódrendszer (hogy képes kilépni a kifejezőmódból) jelzi, hogy ő a titok tudója, bizonyos értelemben kiválasztott, hiszen átlátja a körülötte lévő világ törvényeit, Ilona felfedezésének jelentőségét. Halhatatlansága egyfajta isteni attribútumként érthető;

a színes rajzok pedig elkülönülésükkel a médium működés módjára mutatnak rá: a film stiláris közegéből való kilépés a „valós” idő egy pillanatát jelzi.

Ez a metanarratív jelleg Dick regényétől sem idegen, ez jellemzi a maszkafander és a megfigyelés leírásait, és a mediális értelmezés lehetőségét nyújtja a regény és film strukturális tetőpontjaként is értelmezhető szöveghely, amely Pál korinthusiakhoz írt első levelére utal. A magyar kiadások ez alapján kapták a címüket, ahogy az eredeti (*Scanner darkly*) is az angol nyelvű Biblia „glass darkly” kifejezését idézi.<sup>28</sup> Narratív szempontból fordulatot jelent a hely, hiszen Bob–Fred szerepeinek egymásba kopírozódása, az ügynök és a díler szemléletének egybeolvadása ezen a ponton, a pszichológiai teszt során válik explicitté. Pál szavainak felidézése önmagában is komplex, a keresztény teológiában és a kollektív tudatban gyökerező értelmezési horizontot rajzol meg. Károli fordításában: „Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről-színre; most rész szerint van bennem az ismeret, akkor pedig úgy ismerem majd, a mint én is megismertettem.”<sup>29</sup> Pál levele a szeretet eksztatikus állapotának leírása, amelyet látomások kísérnek: a kiemelt sor központi motívuma a tükör, amely a reflexió, a valóság, önmagam vagy Isten megismerésének szimbóluma lehet, és amelyben a tudattalan objektív énképe jelenik meg. A tükör azonban gyakran az általánosan értett médiumnak is metaforája, olyan tárgy, amely lényegét a mindenkori másiktól (a közvetítetttől) nyeri. Beney Zsuzsát idézve „az egyetlenegy tárgy, mely anyag és szimbólum, mely teremtett és önmagát folytonosan újratertemti, a tükör. Fizikai létében hordozza önmaga metafizikáját, egyszerre része a világnak és teremtője is annak, olyan tárgy, amelynek felszíne mögött nincs kiterjedés, mely a valóságból megteremti a nem-valóságot, az isteni teremtés ellentéte és egyben kiegészítője, egyszerre látható és láthatatlan.”<sup>30</sup> A motívum ennek megfelelően bármely megosztott, dualitásában megnyilvánuló világ leírására kínálkozik, beleértve a virtuális valóságot is.<sup>31</sup> Hiszen itt az én és a világ duplikációja „tükörszerkezet” révén jön létre, a képzettársítás pedig magában rejti a világ és másolata egymásra utaltságát; valamint a tükörbe tekintő énnel a másától, „virtuális klónjától” való függését is metaforizálja. Dicknél a tükör-metafora alkalmazása valóban a narratív és metaforikus szinten megnyilvánuló dichotóm jelleg alátámasztására szolgál, ám a Pál-idézet jelentéskonstrukciója új mozzanatokkal bővül. „Egy homályos tükrön. Egy homályos kamerán. Szent Pál a tükör alatt nem üvegtükröt értett, hiszen az akkori-ban nem is volt, hanem önmaga képét egy fényes fémedényben. [...] Nem távcsövön át, ahol a lencsék nem fordítják meg a képet, hanem saját arcát látja fordítva – a végtelenen áthúzza. [...] Nem a tükörben, hanem a tükör által visszavert kép.” (183.) Izgalmas, hogy Bob Arctor olvasatában Pál tükrénél valójában fémedényről van szó

<sup>28</sup> Vö. *King James Bible*: „For now we see through a glass, darkly; but then face to face: now I know in part; but then shall I know even as also I am known.”, [http://biblebrowser.com/1\\_corinthians/13-13.htm](http://biblebrowser.com/1_corinthians/13-13.htm) (2008. 10. 30.)

<sup>29</sup> Kor 1, 3–12.

<sup>30</sup> BENEY Zsuzsa, *Tükör és tükörkép között*, Vigilia, 2002/6. (<http://www.vigilia.hu/2002/6/beney.html> [2008. 10. 30.]

<sup>31</sup> Vö. FEHÉR Katalin, *Metaforák a virtuális valóság jellemzésére a magyar sajtóban*, <http://www.c3.hu/~jelkep/JK994/feher/feher.htm> (2008. 10. 30.).



(tárolóedényről: kannáról vagy korsóról). A biblikus helyek szerint vizet, lisztet, fáklyát, olajat szállítottak a különböző típusú fémedényekben, bizonyos fajtája mérőedényül szolgált, vagy abban helyezték el a megmaradt mannát. A forrással való együttes ábrázolásánál az élet jelképe, az ókor Mária-ábrázolásaiban a vizeskorsó a tisztaság jele. Egyes esetekben a bibliai csodák eszköze, és isteni megnyilvánulások letéteményese a korsó vagy a kanna. Vagyis, számtalan autentikus használati móddal rendelkezik ez az eszköz, Pál tükre azonban, a regény tapasztalata alapján, egy edény nem rendeltetésszerű használatából adódik: csak akkor láthatjuk meg magunkat a tükröződő felületen, ha elmerengünk, elidőzünk a folyadékkal telt edény felett. A regényben szintén ilyen „nem rendeltetésszerű” használat jellemzi a kamera és a maskafander funkcionáltságát: mindkettőnek a feladata a felfedés kellene legyen; azonban mindkettő az elrejtés eszközévé válik akkor, amikor Fred–Bob antropomorf indíttatásra önmagát kezdi védeni. Ezen a ponton fonódik össze a tapasztalat a tematika, valamint a médiumok (a regény és a film) működésének szintjén, és egyúttal idézi Dick egyéb regényeinek motívumrendszerét is. A *Galaktikus cserépgyógyász* főszereplőjének feladata például egy alternatív valóság letűnt korából származó cserépdarabok olvasása, összeillesztése; a *Csordulj könnyem, mondta a rendőr* című regényben pedig egy kék cserépváza jelenti a bizonyítékot arra, hogy Jason Taverner áldozata lett egy több-tér-látomást okozó kísérletnek, vagyis hogy átlépett egy alternatív világba.

A Dick műveiben feltáruuló, tükröződő világok közül a *Renaissance* által megformált jövő azokkal rokon, amelyekben a határátlépés nemcsak identitásvesztést, hanem bizonyos értelemben morális kérdésfelvetést is jelent. A *Kamera által* központi szimbóluma kapcsán is rokonítható Volckman filmjével, hiszen míg Dicknél a kamera/képernyő jelzi a határt (a kérdés az, hogy melyik oldalán vagyunk), addig a *Renaissance*-ban az üveg- és tükörszerű felületek hangsúlyozott szerepeltetése jelzi a narratíva fordulatait, valamint a megjelenített világ struktúráját, és ezen belül a szubjektum pozícióját. Üvegből készült, átlátszó járda húzódik a város „felső” high-tech és a történelmi Párizs utcáira emlékeztető „alsó” épületei között (amely szintezés ismét érzékelhető allúziót ébreszt bennünk Dante *Isteni színjáték*ának bizonyos leírásaira); hasonlóan üvegfalú kihallgatósoba választja el egymástól a kihallgatottakat és a nyomozókat, a kutató és a kozmetikai cég irodái, sőt maguk az épületek is sokszor áttetszőek. Az üveg mint az átjárást és a taktilis tapasztalást korlátozó, ám átlátszóságával a látványt közvetítő anyag szinte folyton jelen van a képben, ez olyan hatást kelt a szemlélőben, mintha minden érzéklet közvetve valósulna meg. Párizs képe úgy tűnik fel, mintha egy vegyész óriási munkaasztala lenne, ahol a lombikokban és a tárgylemezeken tenyésztett organizmusok egy nagy kísérlet céljait szolgálnák, harcolva a mindenkori túlélésért, megmaradásért. Ezt az anyagszerűséget jelzik a hologramok is: nemcsak a személyi igazolvány azonosítója tartalmaz ilyen képet a tulajdonosáról, hanem a reklámokat is embernyi nagyságú hologramos figurák kísérik (tegyük hozzá: bizonyos értelemben az embert is helyettesítik). Keretet alkot az Avalon – Avon (sic!) – kozmetikai cég óriásmonitoron érkező reklámja, amelyen egy női arc metamorfózisa megy végbe: az idős, ráncos arc fokozatosan megfiatalodik, ezzel bizonyítva az Avalon-termékek hatékonyságát. A mű központi motívuma

szintén üvegfelülethez kötődik: amikor Muller doktor elmondja Karasnak, hogy Ilona kutatása miről szól – vagyis amikor Karas megkapja a történet megoldását – a két szereplő arca visszatükröződik a mögöttük lévő üvegfelületen, majd fokozatosan egymásba csúszik, és a kettőből egy aszimmetrikus portré áll össze (asszociálhatunk a már idézett bibliai szöveghelyre, amely szerint „tükör által homályosan” látunk, vagyis meghasonulva látjuk magunkat a visszatükröződő felületen). A fény-árnyék viszonyok tekintetében is kivételesnek mondható ez a képkocka (amely erősíti a narratív funkciót), hiszen a film noir stiláris sajátosságai szerint az arcélek csak bizonyos szemszögből és fénytörésnél érzékelhetőek; a két arc egyként való érzékelése is különleges pozíciót jelent. Ez a pont a műben a tulajdonképpeni pálfordulat: Karas megismeri az igazságot, és bár még nem hisz benne, de ettől a ponttól kezdve üldözőből üldözötté válik. A filmcím által sugallt kulturális és konvencionális kódok – amelyek ismeretében és az általuk kínált preconcepciókkal a befogadó a filmhez viszonyul – ellentétes retorikába fordulnak, hiszen Ilona és Muller kutatásai új jelentést tulajdonítanak a kifejezésnek: a reneszánsz itt pusztán reklámfogás, az ember újjászületésének lehetősége egy kozmetikai cég privilégiuma lenne. Ezt a jelentést a film képileg az első kockáktól kezdve előrevetíti, a Rodin-szobor kontextusa (amely éppúgy egy meg nem valósult eszme jelképe, ahogy a bűn határának „alapköve”), és a megjelenített városkép idegenszerűsége egyaránt egyfajta anti-reneszánsz jelzésként értelmezhető.

A *Kamera által homályosan* és a *Renaissance* is olyan alkotások, amelyek nem választhatók le a tradícióról, interpretációjuk alapvetően történeti-történelmi, kor-szakolási perspektívát és/vagy problematikát is magában hordozó. Mindkét mű narratívája vonatkoztatható olyan morálfilozófiai tézisekre, mint Pál fordulata vagy tanításai, mely szerint le kell lepleznünk magunkat ahhoz, hogy felismerhessük az igazságot és önmagunkat: el kell ismernünk a téves célkitűzést, ahogy Volckman filmjének végén Karas teszi, vagy át kell lépnünk a kijelölt határokat, ahogy Dick regényében Frednél tapasztaljuk: a feladat ugyanis mindkét esetben a perem felderítése, az, ahol Bergmannal szólva „a határvonal, melyet át kell lépnie, a tapéta különös mintázata.”<sup>32</sup> Morális értelemben azonban – a határátlépés, fordulat ellenére – mindkét hős elbukik, ahogy Tamás (az ismert hitetlen) meg kell, hogy érintse Jézus sebeit ahhoz, hogy képes legyen hinni benne.<sup>33</sup> Dick/Linklater hőse is akkor ismeri fel a H-anyag eredetét és a terjesztésére szerveződött összeesküvést, amikor már materiálisan is közel kerül hozzá, kvázi kézbe veszi azt, hiszen morálisan megsértett egy törvényt, amikor rabjává vált. Ugyanakkor ez Bob–Fred karakterének utolsó, megkésett öntudatra ébredése, ahol a hasadt személyiség egy pillanatra talán egyesülni képes. Karas szintén kételkedik a professzor szavaiban, amivel annak halálát okozza, és csak akkor képes felismerni a bűnt, a morálisan rossz döntést, amikor materiálisan, érzéki módon megbizonyosodik róla (Ilona saját maga mondja el a ter-

<sup>32</sup> Ingmar Bergmant idézi: MAROSÁN Bence Péter, *Női elbeszélések, elbeszélő nők Antonioni és Bergman filmjeiben*, <http://emc.elte.hu/www/indexalap.phtml/intezetindex.phtml?cim=mbb-1.html> 2008. 10. 30.).

<sup>33</sup> „Hacsak nem látom kezén a szegek helyét, és oldalába nem teszem kezem, nem hiszem.” (Jn 20, 25.)

vét). A jézusi tanítás szerint a hit alapja nem a tapasztalat, hanem az éthosz: „boldogok, akik nem látnak, mégis hisznek”<sup>34</sup>, ilyen értelemben a hősök azért buknak el, mert nem hisznek, és a kételkedés motívumaként is interpretálható kettősség (Linklater filmjében a mediális technika; Volckmannál a hibás cél követése) végigvonul a mű egészén. A parabolikus jelleg, az archetipikus vonatkozások gazdag jelenléte az animációs művekben további vizsgálódásokat is indokoltá tette, tágabb kontextusok felvázolását is lehetővé tette, ehhez azonban egy újabb, vagy más rajzolókkal kötött szerződés lenne szükséges.

<sup>34</sup> Jn 20, 29.

## GLOTTOMACHIA

### Szembetűnő részletek a Kazinczy-levelezés kéziratos hagyatékában\*

„Azokhoz, a' kik ezt most vagy később,  
látni fogják, 's azon kéréssel, hogy a' mit  
a' becsület elfedni hágy, fel ne fedjék.”  
(Kazinczy Ferenc: *Glottomachusok*)

A Kisfaludy Sándor és Kazinczy Ferenc közötti személyes viszony és irodalmi nézeteik szembenállása mérsékelten, de kutatott témája az irodalomtörténet-írásnak.<sup>1</sup> A szakirodalom azonban máig sem jutott közös álláspontra nézeteltérésük mozgatói illetően. Munkásságuk feldolgozását célul kitűző vagy életművüket ismertető íráskoroknál ritkán tapasztalható, hogy a közöttük álló kapcsolatot legalább érintőlegesen ne tárgyalják, s mind különböző értelmezését adják a két irodalmi méltóság érintkezésének. Bizonyos írások szerint a vita tétje az irodalmi polgárosodás vagy a patriotizmus győzelme,<sup>2</sup> mások szerint a klasszicizmus szabályai csapnak össze bennük a zseni szabadságával,<sup>3</sup> ismét mások arra törekcsenek, hogy érvelésükkel morális igazságot ítélhessenek valamelyik félnek,<sup>4</sup> de ismert olyan nézet is, amely a kettőjük közötti elvi ellentét közelítésére tesz kísérletet, és irodalmi-nyelvújítási nézeteik hasonló jegyeit hangsúlyozza.<sup>5</sup> Az én célom nem a szembenállás okainak vagy elméleti

\* A tanulmány az MTA (Kritikai kiadások a klasszikus magyar irodalom korszakából, 2006 TKI207) és az OTKA támogatásával jött létre.

<sup>1</sup> Az itt és a következő lábjegyzetekben olvasható listák a teljesség igénye nélkül készültek. TAKÁTS Sándor, *Irodalmi harcok (1815. után.)*, Magy. Kath. Szemle, 1892, 91–93; BAJZA József, *Kisfaludy Sándor és a nyelvújítás*, Bp., 1906, 1–13; CSÁSZÁR Elemér, *Kisfaludy Sándor*, Bp., Franklin-Társulat, Magy. Irod. Intézet és Könyvnyomda, 1910, 121–130. A dunántúli írók körét is érinti: SZIMON Béla, *Kisfaludy Sándor és köre*, Bp., 1933; HORVÁTH János, *Kisfaludy Sándor*, Kókai Lajos kiadása, Bp., 1936, különösen: 26–33. (A kötet gondolatmenetében Kisfaludy kontrollszemélyeként gyakran van Kazinczy feltüntetve. Már a könyv indító sorai is szembeállítják őket.) PAIS Károly, *A két Kisfaludy*, Cegléd, Simon és Garab Könyvnyomdája, 1937, 45–50; FENYŐ István, *Kisfaludy Sándor*, Bp., Akadémiai, 1961, 279–298, 333–338; MARGÓCSY István, *Kazinczy és Kisfaludy Sándor*, It, 1981/3, 753–760; HÁSZ-FEHÉR Katalin, „Kinek vagyon jussa...” – *A felvilágosodás kori folyóirat-kritika etikai kérdései*, Híd (Újvidék), 1999, 801–814.

<sup>2</sup> FENYŐ, *i. m.*

<sup>3</sup> SZANA Tamás, *A két Kisfaludy*, Bp., Aigner Lajos, 1876, 39–40.

<sup>4</sup> BAJZA, *i. m.*

<sup>5</sup> „Minél többször s minél alaposabban olvassuk a múlt század első évtizedének legélesebb irodalmi pörét, a neológia körüli harcok dokumentumait, s ezek közt is a legizgalmasabbakat, tehát azokat, melyek a Kazinczy és Kisfaludy közötti szembenállást idézik fel, annál kevésbé lehetünk biztosak ítéleteinkben, s az irodalomtörténet-írás hagyományozódott képzetében. A dokumentumok, levelek és tanulmányok ugyanis csupán rögzítik a szem-

hátterének felderítése, inkább a szembenállást magát és annak megnyilvánulásait szeretném pontosítani. A tárgyról született írásokban megfigyelhető, hogy a különböző konklúziók premisszáit tendenciózusan ugyanazokban az alapszövegekben és eseményekben határozzák meg, ami nem is olyan evidens, mint első hallásra tűnik.

Tipikus szólam kapcsolatuk első periódusa harmonikusságának és a kölcsönös szimpátia hirtelen végződésének hangsúlyozása. Ezt a békés időszakot 1809-ig szokás datálni, ekkor jelenik meg Kazinczy német nyelvű recenziója az *Annalen*ben.<sup>6</sup> A névtelenül publikált írás Kisfaludy művét bírálja, és annak az időszaknak közvetlen kiváltó okaként nevezik meg többet, amelyben Kisfaludy elzárkózott a Kazinczyval való levelezéstől, s amelyben visszavágástól tart Kazinczy.<sup>7</sup> Az irodalomtörténeti hagyomány az 1811-es *Tövisek és virágok*<sup>8</sup> szokta második gyűjtőzsinórként megnevezni, amelyben Kazinczy Dayka Gábort ítélőbíróvá téve tűzbe vetteti Kisfaludy művének jórészt.<sup>9</sup> A szakirodalomban néhol említésre kerül a Vitkoviczhoz írt episztola is, „amely már nyílt hadüzenetet jelent a nyelvújítást ellenzők számára”<sup>10</sup>. A következő említett állomás az 1813-as év és termései: a Dayka-életrajz, amelyben Kazinczy kifejti a neológia stíluseszményét,<sup>11</sup> és a *Mondolat*,<sup>12</sup> amelyet mindvégig ellene írt támadásként értelmez. A szakirodalom szereti hangsúlyozni, hogy amikor Kazinczy postán megkapja egy példányát, Kisfaludyt, mások szerint Kisfaludyt és körét véli a háttérben felfedezni.<sup>13</sup> Történetük ismertetésének követke-

benállást, de ezeknek még alapos elemzése is csak alig vet fényt, nemcsak hogy a szemben álló felek indulatainak végletességére, hanem magára a szembenállás okára is; s ha nagyon bizonytalanul is, de talán megkockáztathatjuk a feltevést: az ellenségeskedő felek közt a vitában talán még valódi, döntő, elvi megalapozottságú ellentétet sem fedezhetünk fel.” (MARGÓCSY, *i. m.*, 753.)

<sup>6</sup> [KAZINCZY Ferenc] *Kisfaludy Sándor: Himfy' Szerelmei. A' kesergő szerelem, Pest, 1807. 306. p.*, *Annalen der Literatur und Kunst in den Oesterreichischen Kaiserthum*, 1809, II, 127–136; 1810, I, 233–236; III, 413–415. (A jó viszony bomlásáról l. SZIMON, *i. m.*, 72–83; HORVÁTH, *i. m.*, 28; CSÁSZÁR, *i. m.*, 121, 123–124; FENYŐ, *i. m.*, 284–286.)

<sup>7</sup> FENYŐ, *i. m.*, 285; HORVÁTH, *i. m.*, 28.

<sup>8</sup> KAZINCZY Ferenc, *Tövisek és Virágok*, Nádaskay András ny., Sáros-Patak, 1811. (A *Tövisek és virágok* megjelenéséről l. HORVÁTH, *i. m.*, 28; FENYŐ, *i. m.*, 286. stb.)

<sup>9</sup> „DAYKA. Tűzbe felét! HIMFY. Vetem. / D. Újra felét! / H. Ím. / D. Harmadikát még! / H. Lángol az is. / D. Jer most; vár az Olympuszi kar.” (Uo., 24.)

<sup>10</sup> Ugyanitt Fenyő kifejti, hogy ezt követően alakul ki a dunántúliai tábora, amelynek vezére Kisfaludy, lelki vezetője Takáts, a csoport további tagjai pedig Horváth Endre, Ruszek József, Verseghy Ferenc, Pápay Sámuel, Fejér György, Juranics László és Batsányi. (FENYŐ, *i. m.*, 286.)

<sup>11</sup> FENYŐ, *i. m.*, 288. (*Ujhelyi DAYKA Gábor versei*, összeszedte 's kiadta barátja KAZINCZY Ferencz, Pest, Trattner Mátyásnál, 1813, III–XLVIII.)

<sup>12</sup> *Mondolat – Sok bővitményekkel, és egy kiegészített újj-szótárral együtt*. Angyalbőrbe kötve, egy Tünet-forint. Dicsalóm. 1813. (A *Mondolat* megjelenéséről l. HORVÁTH, *i. m.*, 29; CSÁSZÁR, *i. m.*, 122; MEZEI Márta, *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, Bp., Argumentum, 1994, 165.)

<sup>13</sup> TAKÁTS Sándor, *Részletek a nyelvújítási harcz történetéből*, Katholikus Szemle, IV, 1890, 712–715; FENYŐ, *i. m.*, 288–290; HORVÁTH, *i. m.*, 29.

ző állomása rendszerint az 1814-ben magyarul megjelenő Himfy-recenzió<sup>14</sup> és az 1815-ös *Felelet a Mondolatra*.<sup>15</sup> A szakirodalom álláspontja szerint kulcsfontosságú állomás Kazinczy 1816-os kudarcba fulladó békülési kísérlete is,<sup>16</sup> amely Ruszek József által váltott levelekben realizálódó vitába torkollik, és amely a *Tudományos Gyűjtemény* indulásával a folyóirat hasábjaira tevődik át. Fenyő István így fogalmaz a következő eseménnyel kapcsolatosan: „*A' Recenziókról* című, Füredi Vida álnév alatt jegyzett írásában [Kisfaludy] újra heves támadást intéz Kazinczy ellen”<sup>17</sup>, s Kazinczy *Orthologus és Neologus*-át többek között az akadémiai irodalomtörténet is *A' Recenziókról* című írásra válaszként, s a Kisfaludy által vezetett dunántúli társaság irányában való megenyhülésként értelmezi.<sup>18</sup> Horváth János például így fogalmaz: „Az első évfolyamban Kazinczy-párti cikkek, a másodikban már dunántúli ellenzékiek is megjelentek, s ezek közt az 1818. júniusi füzetben Kisfaludytól *A' Recenziókról* című, Füredi Vida álnéven. Kazinczy 1819-ben felelt mindezeknek, Füredi Vidának a novemberi számban (*Orthologus és Neologus*).”<sup>19</sup>

A főképp 20. századi szakirodalom konszenzusos történetmondásában a Kisfaludy–Kazinczy-viszony meglehetősen tág keretek között értelmeződik. Kapcsolatuk, a közöttük fennálló ellentétek és rokonszenvek ismertetése során nem csupán kettejükre tartozó események és írásproduktumok kerülnek be a történetmondásba. Gondolhatnánk, ez rendjén is van így, hisz nem is ezt a célt tűzik ki maguk elé a tanulmányok. Szigorú értelemben véve viszont Kazinczy két recenziója és kritikai epigrammája, a Ruszeken keresztül történt levélváltás és Füredi Vida *A' Recenziókról* című írása, valamint Kazinczy *Orthologus és Neologusa* az, ami kizárólagosan hozzájuk volna társítható.<sup>20</sup>

Másrészt az is látszik, hogy a szakirodalom kizárólag nyomtatásban megjelent írásokkal érvel, kizárólag publikált írások és levelek kerülnek be határpontokként a narratívába, illetve jelentkeznek argumentációs tényezőkként. Általános tendenciaként jegyezhető fel, hogy a szakirodalom a kéziratok hagyományát ignorálja viszonyuk ismertetésekor. Ez az eljárás azt eredményezi, hogy a kanonikus eseménysorban

<sup>14</sup> HORVÁTH, *i. m.*, 29; CSÁSZÁR, *i. m.*, 122. (A megjelent írás: KAZINCZY Ferenc, *Kisfaludy Sándor, Himfy szerelmei*. Buda. 1807. I. köt. XXIC, 36 p. 2. köt. 299 p., Erdélyi Múzeum, 1814/I, 72–89.)

<sup>15</sup> *Felelet a Mondolatra néhai Bohógyi Gedeon Úrnak, „Mondolat. Sok bővítéssel, és egy kiegészített új Szótárral együtt. Dicsshalom (azaz WESZPRÉM) 1813.” című Pasquilusára*, Pesten, Franklin-Társulat, 1815. (Megjelenését említi többek között: FENYŐ, *i. m.*, 290.)

<sup>16</sup> FENYŐ, *i. m.*, 292–296; HORVÁTH, *i. m.*, 29–30.

<sup>17</sup> FENYŐ, *i. m.*, 297. (FÜREDI Vida, *A' Recenziókról*, *Tudományos Gyűjtemény*, 1818/VI, 3–32.) Az írás megjelenéséről l. még: CSÁSZÁR, *i. m.*, 128.

<sup>18</sup> *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*, szerk. PÁNDI Pál, Bp., Akadémiai, 1965, 276. l. még: FENYŐ, *i. m.*, 336. l. még: MARGÓCSY, *i. m.*, 756.; TAKÁTS, *i. m.*, 1892. (A megjelent írás: *Orthologus és Neologus nálunk és más nemzeteknél*, *Tudományos Gyűjtemény*, 1819/XI, 1–27.)

<sup>19</sup> HORVÁTH, *i. m.*, 31.

<sup>20</sup> Ahogyan ezt a kizárólag kettejük viszonyával foglalkozó tanulmány le is szögezi. (MARGÓCSY, *i. m.*, 753–754.)

csak említés szintjén esik szó az 1816–17-es Ruszeken keresztül történt levélváltásról,<sup>21</sup> ritkábban a levelek tartalmi ismertetését is olvashatjuk, amely még ebben a formában sem tanulság nélkül való.<sup>22</sup>

Kazinczy első levelében<sup>23</sup> arra kéri Ruszeket, közvetítsen közte és Kisfaludy között. Kazinczy minden körülményt félretéve békét szeretne kötni vélt vagy valós ellenfeleivel, s ezért igyekszik elsimítani a *Mondolat* és a Himfy-recenzió által felkavart kedélyeket. Kisfaludy az alsóbb stílusregiszter eszközeit is serényen kiaknázó válasza a békülésnek a legcsekélyebb jelét sem mutatják. A levélíró meg sem próbál a Mezei Márta által ismertetett vitázás szabályai szerint írni: Kazinczyt nagyon sok egyéb mellett irodalmi Robespierre-nek nevezi, despotának, aki literátori diktatúrára törekszik. Kazinczy harmadik leveléből<sup>24</sup> megtudjuk, hogy az események váratlan fordulatot vettek: Kisfaludy válasza nem Ruszeken keresztül jutott el a békülésre hajló félhez. Ezért Kazinczy miután pontról pontra felel Kisfaludy vádjaira, megkéri Ruszeket, hogy az ő levelét is bocsássa a nyilvánosság elé. Mintha nem is a Kisfaludyval folytatott vita volna már a fontos, hanem a nyilvánosság. Kisfaludy hosszú és utolsó válaszában<sup>25</sup> Kazinczy jellemrajzát és írói munkássága sajátos értelmezését adja. Közli, nincsen ellenére annak, hogy Ruszek körbeküldje a leveleiket. De ha vitapartnere arra vágyik, szívesen kinyomtattatja Kazinczynak „minden itt ezen vidéken feltalálható leveleit, és a' három enyimet, mind azokkal együtt, mellyeket Kazinczyra nézve mások is írtak [...] De ne kívánnyá Kazinczy azt, mert Ügyevesztett lesz.”

A vita tematikája nem közvetít új információt sem a nyelvújítás történetét tekintve, sem a vitázó felek álláspontjaira nézve. Annál beszédesebbek viszont a kéziratos formában fennmaradt levelek, amelyek a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában és az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában találhatóak. A levelek ugyanis több mint tíz példányban maradtak fenn, s nagyjából kötetbe szerkesztett formában, a paskvillus stílus eszközeit mutatva.

<sup>21</sup> PAIS, *i. m.*, 46; MARGÓCSY, *i. m.*, 754; CSÁSZÁR, *i. m.*, 125–126; MEZEI, *i. m.*, 146.

<sup>22</sup> FENYŐ, *i. m.*, 292–296; HORVÁTH, *i. m.*, 29–30. (Alaposan ismerteti Kisfaludy leveleinek nyelvújítási tételeket felsoroló szakaszait: SZIMON, *i. m.*, 1–14, 68–69.)

<sup>23</sup> Összesen hat levélről van szó: Kazinczy Ruszek Józsefhez, Szépalom, 1816. január 7., *Kazinczy Ferencz levelezése*, I–XXI., s. a. r. VÁCZY János, Bp., 1890–1911; XXII., s. a. r. HARSÁNYI István, Bp., 1927; XXIII., s. a. r. BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, CS. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., 1960. (A továbbiakban: *Kazlev*) XIII, 399–401; Kisfaludy Sándor Ruszek Józsefhez, Sümegh, 1816. április 17., *Kisfaludy Sándor minden munkái*, VII, kiad. ANGYAL Dávid, Bp., Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda, 1893, 280–292. (A továbbiakban: *Kisfaludy Sándor minden munkái*); Kazinczy Ruszek Józsefhez, Szépalom, 1816. május 15., *Kazlev*, XIV, 191–193; Kisfaludy Sándor Ruszek Józsefhez, Sümegh, 1816. június 3., *Kisfaludy Sándor minden munkái*, VII, 292–309; Kazinczy Ruszek Józsefhez, Szépalom, 1816. október 2., *Kazlev*, XIV, 306–309; Kisfaludy Sándor Ruszek Józsefhez, Sümegh, 1817. január 25., *Kisfaludy Sándor minden munkái*, VII, 341–355.

<sup>24</sup> L. 23. lábjegyzet.

<sup>25</sup> L. 23. lábjegyzet.

„Kisfaludy Sándornak és Kazinczy Ferencznek Fő Tisztelendő Ruszek József Hajóti Apát Urhoz irt Tudományos Leveleik. Pesten 4a Aprilis, 1827.”<sup>26</sup> A nyolcadrés, 40 folio terjedelmű, modern kori, kemény, márványmintás papírkötésű kötet barna műbőr gerinccel rendelkezik, és az ismertetett leveleken kívül az *Értekezés az őszi idő örömeiről* című írást is tartalmazza.<sup>27</sup> A levelek egy kéztől származnak, s egy másik kéz utólag javításokat végzett rajtuk. A helyesírási hibákat és tipikus szövegromlásokat korrigáló javításokból kikövetkeztethető, hogy a másoló nem ismerte sem a vita elméleti hátterét, sem a korszak külföldi és magyar irodalmát, sem a vitázó feleket, a javító viszont szakértője volt a témának.<sup>28</sup>

„Kisfaludy Sándornak és Kazinczy Ferencznek Fő Tisztelendő Ruszek József Hahóti Apát Urhoz irt Tudományos leveleik.”<sup>29</sup> A nyolcadrésű fűzött, márványmintás, kemény papírborítású kötetben szintén egy kéztől származik a fent ismertetett hat levél. Az előzőhöz hasonlóan egy másik, fekete tintás kéz ejtett rajtuk javításokat, amelyekkel a szövegromlást igyekezett javítani, ill. a szándékos szókihagyásokat pótolta.<sup>30</sup> Ennek a kötetnek a másolója sem volt jártas a korabeli tudományokban.

„Kisfaludi Kisfaludy Sándor és Kazinczy Ferenc Urak közt folytatott Levelezések. 1816/7dik Esztendőkbén.”<sup>31</sup> A negyedrésű, ragasztott, márványmintás, modern kori, kemény papírkötést kapott kötetben a cédulakatalógus szerint Szemere Pál jegyzései láthatók. A kötet különlegessége, hogy hat csomóból áll, és öt kéz írása. Mivel a levelek határai nem esnek egybe a kézírásváltással, egészen bizonyos, hogy már kötetbe rendezett levelekről készült a másolat, mégpedig úgy, hogy a teljes szövegegységet másolás céljából hatfelé osztották (a negyedik kéz kétsomónyit másolt).<sup>32</sup> Feltételezem, hogy a másolás helyszínén legalább öt írni tudó személy tartózkodott, és mivel

<sup>26</sup> Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (a továbbiakban: OSZKK) Oct. Hung. 1230. (A hahóti apátság egy ún. címzetes apátság, amely még 1990-ben is adományozásra került a veszprémi egyházmegyében. [L. *Magyar Katolikus Lexikon*, II, Bp., Szent István Társulat, 1993, 236–237.])

<sup>27</sup> Kikövetkeztethető, hogy utólag lett egybekötve a két szöveg, mivel a kötet hátuljában található esszének korábbi a dátuma, mint a levélmásolatoknak (1824).

<sup>28</sup> Példák a javításokra: Bereghszázi Úr (3b); Szakács > Takács (18a); Nem tudom Turányi Nencsének könyelműsége nem veszi-e még ötet arra is, hogy Kazinczy Ferencz legyen -> Surányi Nincsének (18a); Ferenczy Ura > mint Ferney' Ura (19b); Hendernek: -> Herdernek (22a); Philologia Munkái > Philosophia Munkái (26b) stb.

<sup>29</sup> OSZKK Oct. Hung. 376. Müller Ignác tulajdona volt 1885. január 2. előtt (l. az első belső borítón: „Müller Ignácztól vásároltatott 1885. jan. 2.”)

<sup>30</sup> Javítási példák: A' nyelv a' Nemzetiségnek legdrágább Palladiuma (7a); Angolokat ...[üresen hagyva]... másképen ír > mímelvén (21b); ha a' Német valakinek just adna > ha a' Nemzet valakinek (25b); Bécsmegeyeit > Bácsmegeyeit (27b) stb.

<sup>31</sup> OSZKK Quart. Hung. 3366.

<sup>32</sup> 1. kéz: 1. csomó

2. kéz: 2. csomó (a szöveghatár: 5a fönt: érzem, a mit érezni szoktunk...)

3. kéz: 3. csomó (9a fönt: Emlékszem felőle, hogy a' Széphalomi Göthe...)

4. kéz: 4–5 csomó (13a fönt: ért- vagy ha érti is, nem érzi vagy ha érzi is...; és 17a fönt: Bároczy: nem vala szép-arczu, de nem vala rut-növesü...)

5. kéz: 6. csomó (21a fönt: ra, mind átallyában a' Hazafiságnak minden...)



a kötet possessora a zirci apátság könyvtára volt, elképzelhető, hogy a másolat ott készült.

A másolatok számát gyarapítja az OSZK Kézirattárának Levelestárába rendezett 2 darab levél is:<sup>33</sup> Kazinczy Ruszekhez írott első és második levele.<sup>34</sup>

Különálló másolatokat bőséggel találni az MTA Kézirattárában is. A Kazinczy-hagyaték *Töredékek* című gyűjteményes kötet első kötetében megtalálható Kazinczy második levele és előtte Ruszek József eddig nem említett levele Kazinczyhoz.<sup>35</sup>

A Döbrentei–Kazinczy-levelezést magában foglaló kötet is tartalmaz találatot.<sup>36</sup> A levél Ruszekhez van címezve és 1816. szeptember 28-án született. Egy Kazinczytól származó jegyzést találhatunk rajta, amelyből kiderül, hogy misszilis maradt, s egyértelműen kikövetkeztethető, hogy a Ruszekhez címzett második levelének varián-sáról van szó.

A hatleveses sorozat töredéke megtalálható Toldy Ferenc hagyatékában is „*Kazinczi Kazinczi Ferencz és Kisfaludy Sándor Urak közt 1816/17ik Években folytt Levelezések Somogyi Gedeon Úr kéziratjáról folytatólag leirta Duhában Augustus Holnapban 1821. S. Gy.*” címmel.<sup>37</sup> A negyedré méretű kötegnak borítója van, amin megjelöli a másoló, hogy ez az első köteg. Ez a feljegyzés és a köteg utolsó levelének befejezetlensége arra enged következtetni, hogy a köteg valamikor nagyobb terjedelmű egység részét képezhette. Zádor (Stettner) György 1825-ös leveléből megtudjuk, hogy a másoló S. Gy. monogramja mögött valószínűleg ő rejtőzik: „A' Tekintetes Urnak [Kazinczynak] Himfyvel Ruszek által folytatott levelezését ismerem, még gyermekkoromban Somogyi Gedeontól írtam-le, ki azt Vajky Préposttól kapá.”<sup>38</sup>

Az előző jelzet alatt található meg Kazinczy október 2-i levelének saját kezű másolata és Kisfaludy áprilisi levelének Kazinczy által készített másolata is.<sup>39</sup>

Az MTAK Kézirattárában található még a „*Kazinczy Ferencnek és Kisfaludy Sándornak Fő Tisztelendő Ruszek József Hahóti Apát Urhoz irt Tudományos Leveleik*” című kötet.<sup>40</sup> A rózsaszín, szőlőlevélmintás, dombornyomású, nyolcadrét könyvecske mind a hat levelet magában foglalja.

<sup>33</sup> OSZKK Levelestár, Kazinczy Ferenc Ruszek Józsefhez. Az első oldal jobb felső sarkában ismeretlen kék színű pecsét (monogram?).

<sup>34</sup> A levél félbeszakad 4b-n: „Ez, és az, hogy Recenziómat Kisfaludynak még a' lenyomtatás...”

<sup>35</sup> MTAKK 638. I. Ruszek József Kazinczyhoz, Keszthely, 1816. május 1. és Kazinczy Ferenc Ruszekhez, Széphalom, 1816. május 15. (Az MTAK Kézirattárában található kötetek egy részéről részletesebben l. CZIFRA Mariann, *Kazinczy-levelezéskötetek a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában = Prima Manus*, szerk. KESZEG Anna, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2008, 13–35.)

<sup>36</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 53. I. Kazinczy Ruszekhez, 1816. szeptember 28.

<sup>37</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 121.

<sup>38</sup> Zádor (Stettner) György Kazinczyhoz, Világosvár, 1825. november 7., *Kazlev*, XIX, 454.

<sup>39</sup> Az utóbbi levél érdekessége az, hogy április 14-i dátum szerepel az első lapján (a végén már helyesen, 17.), ahogyan minden másolaton – ugyanakkor a Kisfaludy autográfón április 17. a datálás. Vö. 46. lábjegyzet levelei.

<sup>40</sup> MTAKK Ms 1346.

Az 1851-ben Toldyhoz került a „*Kazinczy Ferencznek és Kisfaludy Sándornak Fő Tisztelendő RUSZEK JÓSEF Hahóti Apát Urhoz írott Tudományos Levelek*” című kötet,<sup>41</sup> melynek keletkezése 1826-ra tehető, kötése kemény, márványozott barnás papírkötés. Mind a hat levelet tartalmazza.

A „*Kazinczy Ferencznek és Kisfaludy Sándornak Fő Tisztelendő Ruszek József Hahóti Apát Úrhoz írott Tudományos Levelek*” című kötet Pesten keletkezett, 1828-ban.<sup>42</sup> A bejegyzéseiből megtudjuk, hogy a nyolcadrét kötetet Nagy Antal budai tanár küldi valószínűsíthetően vagy Toldynak, vagy Bajzának.<sup>43</sup> Vélhetően 1828-ban keletkezett, borítója szintén márványos, kemény papírkötés.

Kisfaludy Sándor hagyatéka is értékes leveleket rejt.<sup>44</sup> Megtalálható benne Kazinczy kézírásával az összes Kisfaludyhoz írott levél, köztük a Ruszeken át írt levelek minden darabja. Ezek közül az első bizonyosan eredeti levél (hátoldalán címzés található: „Fő Tisztelendő Ruszek József Hahotai Apát 's Keszthelyi Plebánus Úrhoz”)<sup>45</sup>, a többi talán autográf másolat, de az is elképzelhető, hogy maguk az elküldött levelek. Kisfaludy autográf levelei követik a három Kazinczy-levelet. A foliók bal sarkában álló ceruzás számozás folytonossága azt sejteti (81, 82, 83), hogy más levelekkel összevegyítve nem voltak.

Az utolsó MTAK Kézirattárában tárolt levél egy Kazinczy kezétől származó autográf, amelyről sikerült megállapítani, hogy az eredetileg *Pandektának* nevezett Kazinczy-gyűjtemények VI. kötetének volt része.<sup>46</sup>

Ekkora példányszám felmutatása nyilvánvalóvá teszi, hogy ezek a levelek rendkívüli módon el voltak terjedve, annál is inkább, mert valószínűsíthető, hogy más gyűjteményekben is fellelhetők másolatok. Földrajzi lefedettség tekintetében megállapítható, hogy a nem Kazinczy kezétől származó másolatokon és az eredeti leveleken kívül három Pesten és kettő a Dunántúlon keletkezett (három példányról nem állapítható meg, hol). A másolatok közül a húszas években keletkezett négy példány, a többi nem datálható. Ezek a másolatok, és az a feltételezés, amely szerint már a tízes években is léteztek azok a levelek, amelyekről később a másolatok készültek, valamelyest bepillantást engednek a Kisfaludy–Kazinczy-ellentét színpalcai mögé. Egy ilyen méretű gúnyirat-áradat egy kapcsolatnak sem válik hasznára, ugyanakkor magyarázatul szolgálhat a tízes évek recenziós vitájának a névtelenséget és a személyeskedéseket ellenző szegmensére, illetve a tízes évek névtelenül vagy álnéven megjelentetett iratokhoz való viszonyára.

<sup>41</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 8r. 3. I.

<sup>42</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 8r. 3. II.

<sup>43</sup> A borító b oldalán olvasható: „Szeretném tudni, ezen levelek, eredetiének (!) birtokában van-e Nagyságod vagy Kazinczy Gábor Ur? – Különb en ezekkel szolgálhatnék adalékul Kazinczy Fer. Leveleinek netalán folytatásához. Nagy Antall budai tanár”.

<sup>44</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 130.

<sup>45</sup> Az alábbi csomó első levelének hátoldalán: Kazinczy Ferencz levelei Ruszek Józsefhez.

<sup>46</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 118. A M. Irod. Lev. 4r. 117. jelzetű kötet 131. oldalán olvasható utalás mutatja a csomó eredetét. Részletesebben l. CZIFRA, *i. m.*, 24 (41. lábjegyzet).

A két irodalmi méltóság kapcsolatához még egy kötet szolgáltat adalékokat.<sup>47</sup> Ez a kötet speciális státussal bír, mivel bizonyíthatóan Kazinczy állította össze, s ruházta fel (*Glottomachusok*). A kötet 53 levelet és egy bevezető írást tartalmaz, melyeknek tematikája a nyelvújításnak nevezett időszak Kazinczy által valamilyen szempontból fontosnak vélt eseményeibe engednek bepillantást. A *Glottomachusokat* 1816 végén vagy a következő év elején kezdte összeállítani Kazinczy, mégpedig a dunántúli írókkal való levélváltásai megörökítésének kezdeti céljával, amelybe beleértendő K Kisfaludy levelei is. „A’ Tuladunaiakkal való historiákat mind egy Kötetbe raktam ezen csuda titulus alatt A’ Glottomachusok. 1816. Kisfaludinak is van benne egy rémítő levele [...] Ezt a’ levelet Ruszeknek írta, nem nekem. Velem, ugymond semmi dolga.”<sup>48</sup>

A korábban ismertetett levelek közül csak Kisfaludy első levelét tartalmazza a kötet, mégpedig egy igen gondosan megjegyzetelt levélmásolatot, amelyről tudjuk, hogy Kazinczy utólag helyezte bele a levelek rendjébe.<sup>49</sup> A korábban ismertetett paskvilluskötetek egy Kisfaludy végső fenyegetésére visszavonuló (választ nem küldő) író képét festik meg az olvasók előtt. Kazinczy változatában viszont – mivel Kisfaludy durvább hangú és fenyegetőző válaszlevelei nincsenek a kötetbe foglalva – épp ellenkező az állás. Az olvasást segítő, később keletkező marginális jegyzetek, vagy a másolás idején keletkezett bőséges mennyiségű lábjegyzet is azt mutatja, hogy Kazinczy egy orv támadás tárgya, de nem áldozata lett.

A kötet első egysége pedig azt mutatja, hogy Kisfaludy Sándor mellékszereplő a történetben. Kazinczy a húszas évek második felében elküldi a kötetet Zádor Györgynek és Toldy Ferencnek azzal a megkötéssel, hogy senkinek sem mutathatják. A kötet olvastán fellelkesült Toldy véleményében a levelek által meghatározott narratíva kortársi olvasatát kapjuk: „Mely kincsek ezek, T.[ekintetes] Úr! Ezek nélkül lehetetlen a neologismus históriáját megírni. De mint hökkenénk meg, midőn azt a per cuniculos való dolgozást láttuk! Mily könyörületre méltólag jelen meg itt az a Sághy! Verseghyrol nem hittem vala. Nem tudunk megválni ettől a könyvtől. Kisfaludy Sándort igen tiszteljük. Az öreg Gyöngyösinek pedig megbocsátottuk minden vétkeit a Múza ellen, s szeretetet érezünk az iránt, ki Tégedet úgy toda tisztelni.”<sup>50</sup> A kortársi értelmezés mutatja, hogy a nyelvi tematikájú ellentétben milyen kis szerep jut Kisfaludynak. Személyének háttérbe szorulását támasztják alá a *Glottomachusok* bevezető oldalai is,<sup>51</sup> amelyek többek között arra is felhívják a figyelmet, hogy kapcsolatuk utolsó állomása, A’ *Recenziókról* című írás és az *Orthologus* és *Neologus* is más viszonyban állnak egymással, mint a szakirodalom kerek történeté egységesülő narratívájából kivehető.

<sup>47</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 117. A kötetéről és annak tartalomjegyzékéről l. CZIFRA, *i. m.*, 21–34.

<sup>48</sup> Kazinczy Kölcsey Ferencnek, Széphalom, 1817. január 13., *Kazlev*, XV, 21.

<sup>49</sup> L. Czifra, *i. m.*, 23–25.

<sup>50</sup> Toldy Ferenc Kazinczyhoz, 1827. december 29. *Kazlev*, XX, 442.

<sup>51</sup> A szöveg és annak függeléke is megtalálható a Kazinczy-levelezésben (*Kazlev* XIII, 520–525.), Váczy János azonban a *Glottomachusok* első levelének peritextusaként nevezi meg. (*Uo.*)

Mikor a Füredi Vida álnevű írás megjelent, Kazinczy találgatásokba bocsátkozott a személyazonosságot illetően. Olykor Verseghyt,<sup>52</sup> olykor Téli Takács Józsefet sejtette a háttérben,<sup>53</sup> máskor mindkettőjüket egyszerre. A találgatások nem szűntek meg a tízes évek végével, és ez valamelyest érthetőnek is tűnik a korábban bemutatott leveleskötetek magas példányszámának ismeretében. A *Glottomachusok* bevezető szakaszai szerint (1827) *A' Recenziókról* című értekezés: „a' mint az egymást toló Citátumokból világosan láthatni, a' Takács' munkája”.<sup>54</sup> A *Függelék* 1829 márciusában keletkezett, s benne Kazinczy újabb elméletét adja: „Horváth Endre a' Takács József' Értekezését csak toldozgatta, igazítgatta, 's a' Füredi Vida névvel jegyzette meg; Verseghy pedig tulajdon kezével adta-be a' Tud[ományos]Gyűjtem[ény] Redactiójának, hogy én ne tudjam ki ellen támadjak fel, 's tégyem nevetségessé magamat, ha ellenkezöm' személyét eltévesztem. [...] Pesten írom ezt 1829. Márcz. 26d.”<sup>55</sup>

Ezekből a sorokból világosan kiderül, hogy Kazinczy élete végéig (pontosabban három évvel előtte egészen bizonyosan) nem tudta, ki volt Füredi Vida. Az álnevet 1908-ban fedi fel Viszota Gyula egy akadémiai előadásában, s azt állítja, az álnév mögött egyértelműen Kisfaludy Sándor áll.<sup>56</sup> Viszota Gyula említi, hogy mások is a kezük nyomát hagyták az értekezésen, s valóban: a Kisfaludy névvel fennmaradt másolatok<sup>57</sup> oly mértékben térnek el a Tudományos Gyűjteményben megjelent verziótól, amelynek következtében valóban más személyek közrejátszását is feltételezni szükséges. Kazinczy sem tévedett tehát nagyot, mikor „nomen collectivumnak” gondolta az álnevet.<sup>58</sup> Mindenesetre a *Glottomachusok* kötet többek között arra is felhívja a figyelmet, hogy mikor Kazinczy Füredi Vidát ír, vagy mikor *A' Recenziókról* című tanulmány passzusaira válaszol az *Orthologus és Neologus*ban, az értekezés szerzőségéről homályos és váltakozó feltételezésekkel rendelkezik.

Kazinczy a Kisfaludyval folyó levelezéssel egy időben a dunántúli Horváth Endrével és Takács Józseffel élénk és magas színvonalú vitát folytatott a nyelvújítás elméleti kérdéseiről, és biztatta őket álláspontjuk írásban való megfogalmazására és névvel való publikálására. Logikus tehát, hogy *A' Recenziókról* című értekezést is

<sup>52</sup> Pl. Kazinczy Helmecey Mihálynak, Széphalom, 1819. február 17. *Kazlev*, XVI., 302. (Eleinte Verseghyt csak az értekezés leírójaként, vagyis másolóként tudja elképzelni Kazinczy. Később alkalomadtán szerzőként nevezi meg. Pl. Kazinczy Horváth Ádámnak, Széphalom, 1819. május 4. *Kazlev*, XVI, 375.)

<sup>53</sup> Pl. Kazinczy Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1818. június 28. *Kazlev*, XVI, 93.

<sup>54</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 117., VIII.

<sup>55</sup> *Uo.*, XI.

<sup>56</sup> Alkotmány 1907, 7, 8–9 (Tudomány és Művészet rovat). Az eredmény publikálva: VISZOTA Gyula, *Kisfaludy Sándor a recenziókról*, Akadémiai Értesítő, 1907, 81–100.

<sup>57</sup> Az Akadémiai Értesítőben megjelent írás két másolatot nevez meg (MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 127. és M. Irod. Lev. 4r. 130. jelzet alatt). Az eredeti példányt az 1807-es előadás elhangzása előtti pillanatokban mutatta fel Heinlein István, a kéziratok rendezésével megbízott személy. Ezt a dokumentumot lásd: MTAKK K773 24a–29b.

<sup>58</sup> Kazinczy Berzsényi Dánielnek, Széphalom, 1821. január 18. *Kazlev*, XVII, 365.

főképp nekik tulajdonítja. Ezek az események is meghatározzák azt a kontextust, amelyben értelmezendő az *Orthologus* és *Neologus* záró sora, amely egy idézet Rupertus Meldeniusztól, és eredetileg így hangzik: *In necessariis unitas, in non necessariis libertas, in omnibus caritas*, vagyis „a fontos dolgokban egység, a nem fontos dolgokban szabadság, és mindenben szeretet”. Így idézi Füredi Vida is *A' Recenziókról* című írásában. Kazinczy viszont átírja ezeket a sorokat a következők szerint: *In necessariis unitas, in non necessariis libertas, in demicatione onesta arma* – vagyis a citátum végének megbékélést előmozdító szavai helyett a küzdelem tisztaságára hívja fel a figyelmet („a fontos dolgokban egység, a nem fontos dolgokban szabadság, a harcban tisztességes fegyverek”).<sup>59</sup>

Kazinczy szemszögéből Kisfaludynak igen kevés köze volt a nyelvújításhoz. A hozzá társított írások (Ruszekhez írt levele, *Mondolat*) inkább nem túl emelkedett és sértődésre hajlamos személyiségéről tanúskodnak, de nem elméleti kérdéseket higgadtan és tudományos stílusban fejtegető literátorról – mint amilyen Füredi Vida. Ennek következtében a szakirodalom dolgozatomban kezdetén idézett, célratörő, ám rövid állásfoglalása Kazinczy Füredi Vidához való viszonyát illetően valótlannul hathat.<sup>60</sup> S ha mindenképpen valamilyen szembenállást kell tételeznünk, akkor szükséges Kazinczy ismereteit is figyelembe véve esetleg a dunántúli írók körére bővíteni a másik oldalt.

<sup>59</sup> A zárósor értelmezését meghatározó további körülményekről l. CZIFRA Mariann, „*Fejedelmek védelmezték*”. *Kazinczy önimázsforgató mechanizmusai egy protestáns katekizmus recenziós vitájának fényében*, ItK, 2008/4, 447–476.

<sup>60</sup> Pl. Horváth János így fogalmaz: „Az első évfolyamban Kazinczy-párti cikkek, a másodikban már dunántúli ellenzékiek is megjelentek, s ezek közt az 1818. júniusi füzetben Kisfaludytól *A recenziókról* című, Füredi Vida álnéven. Kazinczy 1819-ben felelt mindezeknek, Füredi Vidának a novemberi számban (*Orthologus és Neologus*)” (HORVÁTH, *i. m.*, 30–31.); Margócsy pedig így ír: „[Kazinczy] végaszavában is, az álnévű Füredi Vida (=Kisfaludy Sándor) ellen irányított *Orthologus és Neologus*... c. cikkében [...] nem annyira taktikai kompromisszumot javall, hanem inkább beismeri (természetesen kombattáns mivoltát megőrizve) teóriájának ellentmondásait” (MARGÓCSY, *i. m.*, 756.).

## AZ ÖZVEGY ÉS LEÁNYA ELEKTRONIKUS KIADÁSÁNAK EGY LEHETSÉGES VÁLTOZATÁRÓL

**Mi történik, ha a kritikai kiadás igénye találkozik  
az inter/kontextuális olvasásmóddal és a digitalizációval?**

*Mottó:* „A világhálón található szöveges dokumentumok leggyakoribb hibája, hogy szolgálai tapadnak a forrásul szolgáló papírkönyv formájához. Holott a digitális eljárás hasonlíthatatlanul sok előnyt kínál az ólombetűs könyvhöz képest. Lehetőséget ad a legváltozatosabb indexelési, keresési funkciókra, a szöveg statisztikai feldolgozására, permutálására. Könnyen megvalósíthatóvá teszi a legkülönbélebb szinoptikus, genetikus, sztochasztikus, kronologikus stb. szövegprezentációkat. Új szövegtípusokat hozhatunk létre: az intertextuális környezetet hypertextes struktúrába építve érzékelhetjük. A szöveget összekapcsolhatjuk más mediális elemekkel: képpel, filmmel és zenével. A papír kézikönyvek konzerváló digitalizálása a tudásunkat befagyasztja egy elavuló technológia korlátai közé. Sokkal jobban járnánk, ha a rendelkezésre álló szűkös erőforrásokat arra használnánk, hogy új, korszerű, a technikai lehetőségeket minél jobban kihasználó kézikönyveket hozzunk létre.”<sup>1</sup>

Az *Özveggy és leánya*, minden bizonnyal nemcsak a Kemény-opus, hanem 19. századi irodalmunk egyik implicit és explicit vendégszövegekkel legtelítettebb alkotása. E mű értelmezésre felhívó struktúrájában benne rejlik az intertextuális olvasásmód potenciálja, ezt látszanak bizonyítani az utóbbi két évtizedben megjelent interpretációk is. Szegedy-Maszák Mihály Kemény-monográfiájában az odaértett ideális olvasót igénylő mű remek példaként hozza az *Özveggy és leányát*, hisz e szöveg olyan befogadóra számít, aki feltehetően alaposan ismeri a *Bibliát*<sup>2</sup> (és teszem hozzá, a 16. századi világi, széphistóriás költészetet). Imre László, noha nem célja az architektusok felől való olvasás, mégis pontosan ragadja meg a dolgok lényegét, mikor a mű hangnem- és narrációbeli – mások által is oly sokat emlegetett – törését nem pusztán életrajzi, alkotáslélektani okokkal magyarázza, hanem felveti annak lehetőségét, hogy azt a műfaji minták váltása okozza netalántán (Scott, Dickens, Thackeray, Shakespeare, a görög s a romantikus végzetdrámák).<sup>3</sup> Bényei Péter a Kemény-regények drámaiságának megfejtéséhez, dráma és történelem viszonyának elemzésekor, meggyőző érvelésként, épp az architextualitást mint szövegszervező eljárást hívja segítségül, amikor az *Özveggy és leányát* a végzetdrámák (elsősorban a *Médeia*), vala-

<sup>1</sup> ORLOVSZKY Géza, *A digitális szövegkiadás helyzetéről vitaindító és javaslatok*, <http://magyar-irodalom.elte.hu/biop/barbar/cikkek/og.htm> (2008. 10. 15.).

<sup>2</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 168–195.

<sup>3</sup> IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 273–279.

mint a molière-i vígjátékok felől értelmezi.<sup>4</sup> Eisemann György a vendégszövegek közzegváltás (írásbeliség, oralitás) eredményezte módosulásaira, az összövegtől/ősírástól való teljes eltávolodás vagy épp az ahhoz való visszatérés tétjére, a beszédett és elhallgatás diszpozíciójára mint a különbözőképp értett szöveg hagyományhoz való viszonyulásra hívja fel a figyelmet.<sup>5</sup>

Ez utóbbi két olvasat nem érintetlen egy korábbi tanulmányomtól, melyben úgy próbáltam meg feltérképezni a regényt, mint kettős hypertextust<sup>6</sup>: az *Egy széphistória az vitéz Franciscóruul, és az ő feleségéről*, valamint Keresztelő Szent János fejevételének története újraírásaként az *Özvegy és leánya* szereplőit két nagy szövegvilág-csoport köré szervezve, a *világi költészet, lovagepika és antik mitológia*, illetve a *Biblia, egyházi értekezések és a korabeli erdélyi jogrend* szövegeihez rendelve (természetesen, a genette-i transztextualitás e regényben működő további kategóriáinak felvetésével)<sup>7</sup>. Ez említett írásomhoz végzett kutatás egyre jobban megerősített azon meggyőződésben, hogy voltaképpen mennyire korlátozott egy értekezés keretei között felmutatni azt a tényleges szöveg- és kulturális hálót, mely e mű köré építhető. Ugyanakkor az is világossá vált, hogy a ma már nehezen olvasható Kemény-opusok közül talán az *Özvegy és leánya* képes arra, hogy ne műként, hanem szöveggé funkcionáljon, hisz e regény épp sok műfajú, sok beszédmódú kódoltsága, strukturáltsága miatt nemcsak olyan olvasóra számíthat, aki jól ismeri a *Bibliát*, hanem olyanra is akár, aki „csak” egy tragikus kimenetelű románcosnak induló történetre fogékony.

Másik irányból közelítve a dologhoz: természetesen már elkezdődött a klasszikus magyar irodalmi örökség digitalizálása (lásd pl. a Magyar Elektronikus Könyvtár *Klasszikus magyar irodalom* blokkját), születtek elektronikus kiadások (pl. az Arcanum *Jókai Mór összes művei*<sup>8</sup>, *Mikszáth Kálmán összes művei*<sup>9</sup> CD-ROM-jai), egyes kutatási projektek jelentős részben szintúgy digitalizálnak, elektronikus kiadásokat készítenek (pl. az Arany János kritikai kiadást végző munkacsoport,<sup>10</sup> a

<sup>4</sup> BÉNYEI Péter, *Drámaiság és történelmi regény (Kemény Zsigmond: Özvegy és leánya)*, It, 2002/4, 533–560; uő, *A történelem és a tragikum vonzásában. A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 259–317.

<sup>5</sup> EISEMANN György, *Elhallgatás, beszéd, szubjektum Kemény Zsigmond regényeiben*, Iskolakultúra, 2007/1, 41–47.

<sup>6</sup> Itt a fogalmat genette-i értelemben használom, megkülönböztetésként megtartom az eredeti „y”-os írásmódot.

<sup>7</sup> GÖNCZY Monika, *Az Özvegy és leánya szövegvilágai. Palimpszeszt-kedély = Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban*, szerk. IMRE László, GÖNCZY Monika, Studia Litteraria, 38, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 84–113.

<sup>8</sup> *Jókai Mór összes művei*, Arcanum Digitéka, 2002, ISSN 1589-9691, ISBN 963 9374 17 2.

<sup>9</sup> *Mikszáth Kálmán összes művei*, teljes szövegű CD-ROM-adatbázis, Arcanum Digitéka, 1998, ISSN 1589-9691, ISBN 963 85923 5 4.

<sup>10</sup> MTA Irodalomtudományi Intézet, a Korompay H. János vezetésével működő csoport tagjai az ország több intézményéből kikerülő kutatók. (Hála neked, *Vetésforgó*.)

Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Csoport<sup>11</sup>). A 20. századi és kortárs regényirodalom kapcsán arra is találunk példát, hogy egy CD-ROM akár egy viszonylag frissen megjelent regényszöveget tartalmazzon, ilyen Krasznahorkai László *Háború és háborúja*,<sup>12</sup> de még érdekesebb számomra a JATE Irodalomelméleti Csoportjának multimédiás hipertextes *Fuharosok*-kiadása,<sup>13</sup> mely szerkesztői szándék szerint nem digitális szövegkiadás.<sup>14</sup> Am arra még nem született kísérlet, hogy a klasszikus magyar irodalom egyetlen regényének hipertextes, online kiadására vállalkozzon valaki.

Az opus szövegekőzi olvasásmódja és értelmezése, a hordozók drasztikus módosulásai és szimultaneitása így talán érthető módon kelt késztetést arra, hogy a digitalizáció fénykorában vizionáljunk, szerencsés esetben (ha sikerül leküzdeni minden technikai, jogi, elvi akadályt) kiviteleggünk egy hipertextes új kiadást. A Mozgásban-konferencia előadásából készített jelen tanulmány nem törekszik teoretikus deklarációkra,<sup>15</sup> de reméli, hogy elméleti problémákat is provokál, miközben arra tesz kísérletet, hogy a felépítmény bemutatásán és konkrét példákon keresztül felvázolja, milyen lehetőségeket rejt magában egy effajta edíció: miként foglalhatja magába saját kiadástörténetét; hogyan hozhat létre népszerű és kritikai kiadást egymás mellett; miként célozhat meg egyszerre több típusú olvasót (azaz hogyan funkcionál

<sup>11</sup> A Bitskey István és Debreczeni Attila vezette kutatócsoport tagjai a Debreceni Egyetem, az Eötvös Loránd Tudományegyetem, a Szegedi Tudományegyetem kutatói, illetve kutatóhelyi munkatársai. (Hála neked, *Vetésforgó*.)

<sup>12</sup> *Háború és háború. A teljes történet*, CD-ROM, Bp., Magvető, 2000 – CD-ROM-alkotócsoport: KRASZNAHORKAI László, HAFNER Zoltán, JUHÁSZ Balázs. A videofelvételeket készítette: FEHÉR György, VÍG Mihály.

<sup>13</sup> BOCSOR Péter, MÜLLNER András, NÉMETH György, ODORICS Ferenc, SZÉCSÉNYI Tibor, ESTERHÁZY Péter, *Fuharosok*, CD-ROM, JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 2000.

<sup>14</sup> „[...] inkább a benjaminí–ulmeri hipertext-elképzelésekhez csatlakozott a *Fuharosok* szerkesztőgárdája. Ami egész egyszerűen annyit jelentett, hogy a könyvet (Esterházy Péter *Fuharosokját*), ahol lehetett, és ahol alkalom adódott, »megbontottuk«, fragmentáltuk, elaknásítottuk. A *Fuharosok* 1983-as kötetének virtuális szimulációjára újabb és újabb textuális rétegek kerültek, annak illusztrálására, hogyan olvas *egyébként mindig* az olvasó. Magyarul olvasatokat mutattunk be, kihasználva a multimédiális-interaktív közeg minden lehetőségét a képi, a szöveges, a „hangos” interpretáció egy hordozón való szerepeltetésére.” (MÜLLNER András, BOCSOR Péter, *Rövid (kritikai) bevezetés a hipertext témájába a Fuharosok című CD-ROM kapcsán, Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2006, tavasz, <http://www.apertura.hu/2006/tavasz/fuharosok/> [2008. 10. 15.]

<sup>15</sup> Haszonnal forgattam az alábbi írásokat előadásomhoz a hipertext apropóján: SZÜTS Zoltán, *A hypertext*, <http://magyar-irodalom.elte.hu/vita/tszz.html> (2008. 10. 15.); JÓZSA Péter, *Irodalom a digitális közegben*, <http://mek.oszk.hu/02300/02313/> (2008. 10. 15.); Artpool Művészetkutató Központ, *Hyper Text + Multi Média* oldalai, <http://www.artpool.hu/hypermedia/index.html> (2008. 10. 15.); *A hipertext*, Helikon 2004/3; HÓRVÁTH Iván, *Magyarok Bábelben*, Szeged, JATEPress, 2000, 213; GOLDEN Dániel, TÓTH Tünde, TURI László, *Virtuális örökkévalóság: objektumok a digitális könyvtárban*, [http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10\\_szam/20.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/20.htm) (2008. 10. 15.); *a Filológia és digitális barbárság* című konferencia előadásai, <http://magyar-irodalom.elte.hu/biop/barbar/> (2008. 10. 15.)



a középiskolai és/vagy a felsőoktatásban; hogyan „forgathatja” műkedvelő és szaktudással felvértezett műértő); hogyan építhető fel benne a regény köré befogadás- és hatástörténete, s egy akár folyamatosan épülő szöveggháló. Választ kaphatunk arra is, miért érdemes párbeszédbe léptetni a korábbi szövegváltozatokat; a jegyzetelési, csoportosítási, linkelési, intratextes eljárások nyújtotta lehetőségek milyen szövegértelmezési potenciálokat rejthetnek magukban. Betekintést nyerhetünk a Keményregény feldolgozásaiba is – akár mediális közegváltással. S ha a „kiadás”-ban még az interaktivitás is megoldható, akkor talán a „csillagokká repesztett szöveg”<sup>16</sup> ideáját közelítjük meg.

Miért kell beszélnem feltételes módban? A szubjektív korlát (krónikus időhiány, pillanatnyilag kedvtelésként végzett foglalatzkodás a kiadástervezettel) mellett jóval jelentősebbek a technikai, jogi akadályok, a projekt intézményesíthetlensége. Vegyük sorra a legégetőbb dolgokat: ahhoz, hogy valóban megszülethessen egy ilyen kiadás, rendelkezni kell némi infrastruktúrával: szkennerek, számítógép, pendrive, egy-két szoftver a szövegfeldolgozáshoz és néhány másik a több szempontú szöveg-, kép- és videókezeléshez, ez utóbbiakra kiváló mondjuk az OmniPage Recognita, a FolioViews. Mindezek „birtoklása” finansziális kérdés. A FolioViews használatával azonban egy jelentős problémába ütközünk, ugyanis Magyarországon lehet vele dolgozni, ha már megvásároltuk a programot, de az e formában való kiadás kizárólagos jogát megvásárolta egy digitális kiadó, azaz, ha ragaszkodunk hozzá, akkor a kiadóval kell tárgyalni, vagy más, hasonló szoftvert keresni.

Dönteni kell afelől is, hogy mi a végcél, CD-ROM vagy DVD készítése vagy online kiadás. Magam részéről a CD-ROM-os, DVD-s digitális közzétételt azért nem preferálom, mert köztes megoldásnak tartom: bár többfunkciós, mint a könyv, ugyanakkor egy ponton túl éppolyan lezárt, tovább már nem bővíthető, egyáltalán nem vagy korlátozottan interaktív, végső soron, barthes-i értelemben vett, csak olvasható és nem írható szöveg. Ráadásul hordozóként, bizonyos szempontból kevesebb mint egy könyv, mert a könyv mindig hozzáférhető „működőképességét” tekintve, több száz év múlva is felvágható egy-egy érintetlen kötet, a CD-ROM, DVD viszont verzió-, szoftver-, hardverfüggő, s míg bakelit-lemezjátszót mint kultuszterméket beszerez az ember, addig nem tudom elképzelni, hogy PC-lerakat legyen ott-hon, hogy képes legyen futtatni minden floppyt, CD-t, DVD-t. Am ha a világháló megjelenítést választjuk, akkor szükségünk lesz egy megbízható szerverre, szolgáltatóra, s nem árt egy informatikus szakember segítsége sem. További problémát jelent a szellemi termékeket védő copyright, ha pl. bizonyos szövegek esetében nincs lehetőség elutalni azokat tartalmazó legálisan működő oldalakra, akkor megjelenítésükhöz (amennyiben komolyan veszi az ember a szerzői jogokat) tárgyalni kell a szerzővel vagy annak jogutódaival. Végül nem árt, ha egy ilyesfajta kiadás álma mögé áll egy intézmény, ugyanis a jelenlegi pályázati rendszerben talán reménytelen önálló kutatási-szövegkiadási projekttel fellépni.

<sup>16</sup> Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 28.

Mindennek ellenére most mégis kísérletet tennék arra, hogy megmutassam, milyenek képezem el az *Özveggy és leánya* (online) elektronikus kiadását. Mintának a FolioViewsban használatos opciókat veszem. E szerint, a felső, alsó és oldalsó ikonokat tartalmazó eszköztárak mellett egy olyan, két keretet tartalmazó lapról lenne szó, melynek rendezői bal oldalán (hierarchikusan tagozódó linkelt tartalomjegyzék- vagy lenyíló-legördülő menüként) magát a felépítményt, rendezői jobb oldalán (a főkeretben) magukat a „behívott objektumokat” találánk. Az alábbiakban egy-egy egység, amiről szó lesz, a lenyíló menü egy-egy pontja (ezek természetesen kiválthatók ikonokkal, szimbolizálhatóak kapuval, bejárati ajtóval és beltéri ajtókkal, padlásfeljáróval, pincelejárattal – ez már fantázia és ízlés kérdése, csak a szinteződés következetességére kell ügyelni).

A „**Startpont**”-ra kattintva (= [szerző], cím) egy informatív navigációs oldalon található magát a felhasználó, mely tartalmazná az online kiadás főszerkesztőjének szöveges bevezetőjét, ahol nem haszontalan leírni, hogy mi végből, miként, kiknek a támogatásával jött létre jelen konstrukció, kiket céloz meg mint felhasználókat, mit tud a program, milyen keresési, csoportosítási, jegyzetelési opciókkal bír, amennyiben interaktív (fórum, kommentálási, bővítési lehetőségek), mik a (fel)használás, szerkesztés szabályai. Illetve minden egyéb megjegyzés itt kaphatna helyt, melyek egy hagyományos népszerűsítő vagy épp egy kritikai kiadás előszavában szerepelnének.

A „**Szövegkiadások**” menüpont alatt lehetőség nyílik arra, hogy az összes eddigi nyomtatott kiadást megjelenítsük<sup>17</sup> (online edíció esetében természetesen ez folya-

<sup>17</sup> 1855–1857: *Özveggy és leánya* : 1. kötet / írta Kemény Zsigmond. – Pesten : Emich G., 1855. – 228 p. – (Kemény Zsigmond regényei és beszélei ; 6.) – *Özveggy és leánya* : 2. kötet / írta Kemény Zsigmond. – Pesten : Emich G., 1855. – 188 p. – (Kemény Zsigmond regényei és beszélei ; 7.) – *Özveggy és leánya* : 3. kötet / írta Kemény Zsigmond. – Pesten : Pfeifer F., 1857. – 287 p. – (Kemény Zsigmond regényei és beszélei ; 8.); 1897: *Özveggy és leánya* : regény három részben / Báró Kemény Zsigmond. – Bp. : Franklin-Társulat, 1897. – 363 p. ; 20 cm; 1911: *Özveggy és leánya* : regény három részben / Kemény Zsigmond. – 2. kiad. Budapest : Franklin-Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1911. – 364 p. ; 20 cm. – (Báró Kemény Zsigmond összes művei ; 6.); 1943: *Özveggy és leánya* : Regény három részben / Kemény Zsigmond ; bevezette Keresztury Dezső. – Budapest : Ardó K., 1943. – XLII, 2, 391 p., 1 t. : ill. ; 20 cm. – (Magyar századok / a sor. szerkesztője Tolnai Gábor, 11.); 1959: *Özveggy és leánya* : Regény / Kemény Zsigmond. – [Budapest] : Szépirod. Kvk., 1959. – 460 p. ; 20 cm; 1967: *Özveggy és leánya* : Regény / Kemény Zsigmond ; [szerk., utószó és jegyz. Szabó József]. – Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967. – 387 p. ; 19 cm. – (Kemény Zsigmond művei); 1997: *Özveggy és leánya* / Kemény Zsigmond ; [szerk. és a jegyzeteket összeáll. Gerencsér Zsigmond]. – Budapest : Európa Könyvkiadó, 1997. – 390 p. ; 20 cm. – (Európa diákkönyvtár); 1998: *Özveggy és leánya* : [regény] / Kemény Zsigmond ; [utószó Császtvay Tünde ; jegyz. összeáll. Szabó József]. – Szeged : Lazi K., [1998]. – 251, [2] p. ; 21 cm.; 2000: *Özveggy és leánya* / Kemény Zsigmond ; [szerk. és a jegyzeteket összeáll. Gerencsér Zsigmond]. – Budapest : Európa, 2000. – 390, [1] p. ; 20 cm. – (Európa diákkönyvtár); 2001: *Özveggy és leánya* / Kemény Zsigmond ; [szerk. és a jegyzeteket összeáll. Gerencsér Zsigmond]. – Budapest : Európa Könyvkiadó, 2001. – 390 p. ; 20 cm. – (Európa diákkönyvtár); 2007: *Özveggy és leánya* / Kemény Zsigmond. – Budapest : Népszabadság, 2007. – 312 p. ; 21 cm. – (Népszabadság könyvek ; A magyar irodalom remekéi 9.)

matosan bővíthető a jövőben). A könyv alakú kiadásokat két verzióban célszerű köz-  
zétenni: az eredeti formákat „megőrző”, csak olvasható változatot és egy bizonyos  
szinten, az adott program felkínálta opciók szerint átszerkesztett, önnönmagával,  
valamint a többi kiadással diskurzusba lépni tudó szövegtestet. Azaz szerencsés egy  
képfíle formátumú változatot is megmutatni, egy – jobb kifejezés híján – digitalizált  
fakszimilét, így némi fogalmunk lehet a kiadás fizikai tulajdonságairól (képek, il-  
lusztrációk, borító, színek, tördelés, nyomtatási sajátosságok). Persze csak némi,  
mert a könyv az összes érzéket igénybe veheti egyszerre: a látás evidens, de sajátos  
illata is van a lapoknak, hallom, ahogy török a papír vagy a könyv gerince, jellegzetes  
hangja van a lapozásnak, taktilis tapasztalatok is érnek bőven, míg kezemben tartom  
ezt a fizikai objektumot, s íze is van, ha – rossz szokásként – megnyálazom ujjam,  
mikor lapozok. El tudok képzelni egy olyan digitális kiadást, mely akár hasonló ér-  
zéki élményeket nyújthat, de az csak illuzorikus matéria lehet, a virtuális valóság  
„tárgya”.

Az analóg rögzítésű szöveg végeredménye a csak olvasható, hordozót váltott ana-  
lóg „hasonmás kiadás” lesz, melynek megjelenítését úgy képzelem el, hogy a könyv-  
borító lapja adja az ikont, amelynek fedelét kinyitva belelapozhatunk az adott ki-  
adásba. Az osztott képernyő lehetőséget biztosítana arra, hogy egymás mellett tan-  
ulmányozhassuk a szövegeket, akár mindegyik kötetet kinyithatnánk ugyanannál a  
fejezetnél egyszerre, vagy tetszőlegesen lehetne variálni, hogy hány s mely kötetek  
kerüljenek egymás mellé vizsgálódásra a szinoptikus olvasási lehetőség révén.

E lényeges funkció mellett azonban olyan furcsaságokra is rábukkanhatunk pél-  
dául, hogy az 1997-es diákkönyvtári kiadás fedelén – noha valószínűleg a címet  
akarta illusztrálni – a tévéfilmből vett kockán mégsem özvegy Tarnóczinét (Dobos  
Ildikó), hanem a nagynéni Naprádinét (Máthé Éva) látjuk a leány Tarnóczi Sárával  
(Fehér Anna).

A hagyományos edíciók mindegyikét kívánatos egy másik módon is digitalizálni,  
egy szkener és egy szövegfelismerő szoftver segítségével szerkeszthető szöveggé  
alakítani, mely szöveg őrzi – az eredeti betűtípustól független – betűket, s csekély  
mértékben a formázásokat is. A kiadások szövegszinteződésének, a linkeléssel elér-  
hető szövegegységek kialakításakor érdemes követni a szerzői szándékot, azaz fő-  
szinten kezelni a mű egészét (nyilván itt jelölni kell, hogy melyik kiadás szövegtesté-  
hez vezet el a link, pl. a kiadás éve fémjelezné a kiadásváltozatot) ennek alárendelni  
az első, második és harmadik részt, ezek alatt egy újabb szintet jelentenének a feje-  
zetek. A hierarchia tehát így épülhetne fel<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> Természetesen ez itt csak egy mutatvány, nem bontottam alá az összes ágat.

- Szövegkiadások
  - +  1855–1857
  - +  1897
  - ....
  - 1997
    - Első rész
      - 1
      - 2
      - 3
      - 4
      - ...
      - 15
    - Második rész
      - 1
      - 2
      - 3
      - 4
      - ...
      - 13
    - Harmadik rész
      - 1
      - 2
      - 3
      - 4
      - ...
      - 23
  - +  1998
  - +  2000
  - ....

Ennek a struktúrának sok előnye van, pl. bármely azonos szövegszint összekapcsolható, azaz, ha az összes eddigi kiadás első részének, mondjuk, csak a 9. fejezetével szeretnék dolgozni, akkor azok megjeleníthetők párhuzamosan akár. Vagy: a hálózati kiadás arra is lehetőséget nyújt, hogy a jövőbeni vagy az elsődleges szerkesztő kifejejtette múltbeli edíciók könnyen beilleszthetők legyenek.

Ezekre a szerkeszthető szövegváltozatokra azért lesz szükségünk, mert az így kezelt szövegek számtalan keresési, csoportosítási, linkelési opciónak alá tudják vetni magukat. Közülük most csak néhányat említenék. A szövegben, formázott indexre kattintással megnyíló önálló ablakban, popupokban lehetne megtartani az adott kiadás tárgyi és szómagyarázó jegyzeteit (már ha vannak, legyenek ezek láb- vagy végjegyzetek). Hangsúlyoznám az index formázottságát, ugyanis más színnel, jellel vagy betűmérettel a popupot további funkciókra is használhatjuk, pl. a szerkesztő saját jegyzeteinek elkészítésére. Fontos, hogy ezek jól elkülöníthetőek legyenek már első látásra, illetve a bevezetőben fel kell hívni a figyelmet, melyik jelöléstípus mit fed.

A linkelés egyik alfajaként lehet alkalmazni két tetszőlegesen meghatározott pont (lehet ez egy szó, mondat, bekezdés, fejezet) közötti oda-vissza ugrást (irányított jump-funkció), például így lehet rámutatni arra, hogy az első kiadás idején, még nem a Ráskai Gáspár markerhez volt rendelve az *Egy széphistória az vitéz Franciscó-rul és az ő feleségéről* című széphistória.<sup>19</sup>

Kiaknázhatjuk a csoport-létrehozás lehetőségeit is, ilyen lehet a csoport (group) opció, egy másik eszköz a szövegkiemelés (highlighter). Az *Özveggy és leánya* esetében pl. csoportot alkothatnak a helységnevek (*Szentlélek, Mikesvár, Gyulafehérvár Borosjenő, Máramaros* etc.), a szereplők (*Tarnóczi Sára, Mikes János, Tarnócziné, Naprádiné, I. Rákóczi György* etc.), ez utóbbival el lehet játszani aszerint, hogy történelmi személyek fikcionalizált figuráiról van-e szó, vagy valóban fiktív alakokról stb. A szövegkiemelés eszköz, mivel képes egy csoportba rendezni különböző tetszőleges szövegegységet (egy szó, hosszabb-rövidebb szintagmatikus szerkezet, teljes mondat), már arra is lehetőséget nyújt, hogy olyan listákat hozzunk létre, melyek segíthetik a szoros szövegolvasást, alátámaszthatnak egy-egy interpretációt. Például nagyon érdekes egy csokorba gyűjteni, hányféleképpen nevezi meg a szöveg Tarnóczinét (*árva Tarnócziné nagyasszonyom; Rebekka; Tarnóczi Sebestyén úr neje; a szentléleki várkastély jámbor és kegyes úrnője; a néhai férj hitvese; a kesergő nő; szegény árva Tarnócziné; az árva özveggy; saját állítása szerint a legboldogabb feleség; éles szemű anya* stb.), még a szerint is lehet differenciálni, hogy kitől származik a névjelölés. Vagy végigkövethetjük a táncot mint hermeneutikus kódot,<sup>20</sup> a metaforikus történetmondás egyik alapelemét. („Ragyogó táncmulatságokat fogunk adni.” „...a betegnek orvos való s nem lakodalmi tánc...” „Ma tánc van. Jöjjön be kegyelmed, s nézze meg, ha tetszik. Kívánom, táncolj, élvezz és ünnepeled légy, mert Haller Péter hiú arra, hogy feleségét legszebbnek mondják. Az első zene, mely kis lábadat mozgásba hozza, szemeidnek más színben tünteti fel a világot.” „Késő éjjel táncoltak e hitetlen család cimborái és rokonai. A nő a férfi vállára veté kezét, bátran nézett szeme közé, és a szeméremnek egy vércseppje sem szökellt arcára, midőn tekintetök találkozott. Heródiás egyik leánya csábító mozdulatokkal lejtett a nagy termen végig. Lihegő mellén a lepel átlátszó és nyaka fedetlen volt” stb.) Sőt, akár minden elemet megjelölhetünk, típustól függetlenül, melyek *A Szöveg* létmódjával kapcsolatosak, a szövegszerűsége, az *Özveggy és leánya* szövegtestébe beférkőzött, belenőtt más szövegekre utalnak, a beszippantott és önreflexióra készítő szöveg hagyományt jelzik. Ezeket az egységeket – a csoportosítás szempontjától függően – hozzárendelhetjük a *Tarnócziné*nek, *Tánc*nak, *Szöveg*nek elkeresztelt kiemelésnévhez, s felhasználóként irányított kereséssel máris egy halmazban találhatjuk.

Az interaktivitás egyik lehetőségeként felajánlhatjuk a saját jegyzet (note) készítését, dönthetünk a jegyzetek sorsa felől is, vagy úgy írjuk meg programunkat, hogy

<sup>19</sup> „Megtalálá a »Vitéz Francisko« regényes történetét, melyet a híres Vasfay Gáspár szerzett [...]” (Vö. „Megtalálá a *Vitéz Francisko* regényes történetét, melyet a híres Ráskai Gáspár szerzett [...]”)

<sup>20</sup> „A hermeneutikus kód alá azok a különböző (formális) elemek tartoznak, melyek szerint egy rejtély fókuszalódik, felvetődik, azután felfüggesztődik, végül pedig lelepleződik (ezen elemek némelyike elmarad, gyakran ismétlődnek, és felbukkanásuknak semmiféle rögzített rendje nincs).” (BARTHES, *i. m.*, 33.)

minden egyes felhasználó csak saját gépen tárolhassa megjegyzéseit, vagy teret engedünk annak, hogy mindenki beletekinthessen mások notíciájába.

A „**Fordítások**” menüpontról a regény idegen nyelvű változataihoz navigálhatnánk. Tudomásom szerint az 1980-as román változaton<sup>21</sup> kívül egyelőre nincs más fordítása e műnek, de a hálózati kiadás nyitottsága azt is lehetővé tehetné, hogy újabb fordítások készüljenek. Technikailag bizonyára az is megoldható lenne, hogy a könyvhordozó egyik jól ismert típusa, a kétnyelvű kiadás nyújtotta nyelvtanulási lehetőségeket imitáljuk egy kétkeretes képernyőmegosztással. Am ha valaki csak az idegen nyelvű változatot szeretné olvasni szótár segítségével, akkor felajánlhatunk neki olyan segédlinkeket, melyek egy-egy internetes szótárhoz mint „segédkönyvhöz” vezetnek el.

Számolnunk kell a már létező „**Elektronikus szövegkiadások**”-kal is. Ezekhez a digitalizált szövegváltozatokhoz egyszerű linkeléssel elutalhatjuk a kedves érdeklődőt. A dolgok mai állása szerint három digitalizálási megoldással találkozhatunk a neten Kemény Zsigmond *Özvegy és leánya* kapcsán.

Természetesen szerepel a Magyar Elektronikus Könyvtárban a *Szépirodalom, népköltészet/Klasszikus magyar irodalom*<sup>22</sup> kategóriában 2001-től, az alapul szolgáló eredeti kiadás a 2000-es diákkönyvtári sorozat kötete (ISBN 963 07 6865 8), html-, Word-, rtf-, lit-verzióban is megtekinthető, zip-pel csomagolt verziók letöltésére, sőt felolvasó szoftver letöltésével felolvasásra is van lehetőség.

A Mercator Stúdió Elektronikus Könyvkiadó az öko-/környezettudatos gondolkodás preferálását érvelésként alkalmazza az e-bookok létjogosultságához, használatának reklámozásához. A nagyszázalékban informatikai témájú elektronikus könyveket forgalmazó vállalkozás a „klasszikus és kortárs irodalmi gyöngyszemeinek” egyelőre ingyenes letöltését kínálja fel, bár a további fejlesztéshez mecénásokat keres. Az „Éljenek a fák!” szimpatikus szlogen jegye alatt jelenleg három Kemény-e-bookot találunk a portálon (*Szerelem és hiúság*<sup>23</sup>, *Özvegy és leánya*<sup>24</sup>, *Kemény Zsigmond naplója*<sup>25</sup>).

<sup>21</sup> 1980: *Özvegy és leánya* (román) Vaduva i fiica ei : roman / Zsigmond Kemény ; [trad.] Livia Bacăru; pref. Radu Theodoru. – Bucureți : Kriterion, 1980. – 335 p. ; 20 cm. – Biblioteca Kriterion.

<sup>22</sup> <http://mek.oszk.hu/00700/00730> (2008. 10. 15.).

<sup>23</sup> „A magyar irodalom és kultúra értékeinek ápolása, illetve terjesztése érdekében az Országos Széchenyi (sic!) Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtárával együttműködve kiadja a Mercator Stúdió. Felelős kiadó a Mercator Stúdió vezetője. Műszaki szerkesztés, tipográfia: dr. Péterfy Kristóf, ISBN 963 606 463 6, Mercator Stúdió, 2006” ([http://www.akonyv.hu/klasszikus/magyar/kemeny\\_zsigmond\\_szerelem\\_es\\_hiusag.pdf](http://www.akonyv.hu/klasszikus/magyar/kemeny_zsigmond_szerelem_es_hiusag.pdf)) (2008. 10. 15.).

<sup>24</sup> „A magyar irodalom és kultúra értékeinek ápolása, illetve terjesztése érdekében az Országos Széchenyi (sic!) Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtárával együttműködve kiadja a Mercator Stúdió. Felelős kiadó a Mercator Stúdió vezetője. Műszaki szerkesztés, tipográfia: Dr. Péterfy Kristóf, ISBN 963 606 461 X, Mercator Stúdió, 2006” ([http://www.akonyv.hu/klasszikus/magyar/kemeny\\_zsigmond\\_ozvegy\\_es\\_leanya.pdf](http://www.akonyv.hu/klasszikus/magyar/kemeny_zsigmond_ozvegy_es_leanya.pdf)) (2008. 10. 15.).

<sup>25</sup> „A magyar irodalom és kultúra értékeinek ápolása, illetve terjesztése érdekében az Országos Széchenyi (sic!) Könyvtár Magyar Elektronikus Könyvtárával együttműködve kiadja a Mercator Stúdió. Felelős kiadó a Mercator Stúdió vezetője. Műszaki szerkesztés, tipográfia: dr. Péterfy Kristóf, ISBN 963 606 459 8, Mercator Stúdió, 2006” ([http://www.akonyv.hu/klasszikus/magyar/kemeny\\_zsigmond\\_naploja.pdf](http://www.akonyv.hu/klasszikus/magyar/kemeny_zsigmond_naploja.pdf)) (2008. 10. 15.).

A harmadik elektronikus változat az Èulogos S.p.A. intratextes edíciója.<sup>26</sup> „Az *IntraText* az Èulogos S.p.A. bejegyzett védjegye. Az *IntraText* egy új és eredeti módszer egyes művek vagy teljes szövegtörzsek megjelenítésére. Az *IntraText* rendszer a szöveget egy olvasásra és kutatásra egyaránt alkalmas interaktív hipertext formára alakítja. Egyaránt használható World Wide Web (Internet), CD, CDcard vagy DVD változatban, illetve megosztható egy helyi hálózaton is. Kompatibilis minden számítógéppel és operációs rendszerrel, amelyen van web-böngésző. Az *IntraText* többnyelvű rendszer, mely kezeli a lábjegyzeteket is, statisztikákat és grafikonokat készít, továbbá kinyomtatható, illetve kiexportálható (sic!) különböző platformokra. Az *IntraText* ST verziójával a teljes szöveg megjeleníthetősége nélkül is létrehozható a hipertext környezet egy adott nyomtatott kiadáshoz kapcsolva. Ez egy forradalmian új ötlet, mely egyrészt védi a kiadó és a szerző érdekeit, ugyanakkor páratlan lehetőséget nyújt az olvasónak: a nyomtatott szövegben való interaktív keresést!”<sup>27</sup> A program ugyanis képes a szavak többtípusú (betűrendes, szóvégmutatós, szóhossz vagy előfordulási gyakoriság szerinti) listázására. A vizsgált korpusz szavai kigyűjthetők toldalékolás szerinti összes előfordulásukban, a keresett szó néhány megelőző és néhány követő szó környezetében jelenik meg. Egy-egy szóra kattintva tehát egy-egy konkordancia-listához jutunk el. A szövegben csak egyetlenegyszer előforduló szó „hapax legomena” lesz. Ezek a szavak linkmentes szavak, hisz csak önön szövegtörzshöz vezetnének el. Két eljárást választhatunk, amennyiben az összes „hapax legomena”-t szeretnénk kilistázni: vagy a szójegyzékben kattintunk egy olyan szóra, melynek gyakorisága egy, vagy a gyakorisági listában választjuk ki az egyes számot. Előállíthatunk szó- és előfordulási statisztikákat.

A textus effajta megdolgozottsága valószínűleg a számítógépes szövegnyelvészet hasznára válik leginkább, de a szövegen belüli kapcsolatok villámgyors megjeleníthetősége egy (új)strukturalista olvasat létrejöttét is jelentősen megkönnyítheti. Örvendetes, hogy több magyar mű között Kemény Zsigmond e regényéből is készült intratextes változat, a címsorban két „apró” hibát találunk, 1846-ra datálja a regényt, valamint részletet ígér, holott az összes fejezetet feldolgozza.

A „**Feldolgozások**” menüpont almenüit az adaptáció típusai határoznák meg. Az *Özveg* és *leányának* is létezik rövidített szövegváltozata.<sup>28</sup> Arról persze lehet vitatkozni, hogy van-e létjogosultsága a zanzásított (vagy megfilmesített) nagyregényeknek, de abban talán nem alaptalanul reménykedhetünk, hogy sokkal nagyobb esélye van annak, hogy a rövidített változat (vagy a film) után kedvet kapjon valaki a teljes, eredeti mű olvasására is, ha az „egy kattintásnyira” van, s hogy a hirtelen felindulásból keletkező kíváncsiság tartós olvasássá váljék. Kiváltképp, ha elterjed a PDA-hoz

<sup>26</sup> <http://www.intratext.com/IXT/HUN0080/> (2008. 10. 15.) Vö.: „Az *IntraText* az ECP (Èulogos Concordance Program) alkotása, mely az Èulogos SLI rendszer egyik programja. A szöveg elemeinek címkézése az ETML (Èulogos Text Mark-up Language) jelölő nyelv szabályai szerint történik.” (<http://www.intratext.com/aiuto/HUN/default.htm>) (2008. 10. 15.)

<sup>27</sup> *Uo.*

<sup>28</sup> KISSNÉ FIGECZKY Zsuzsanna, *Híres regények dióhéjban*, Bp., Multimix, 1990, 72–78.

(Personal Digital Assistant) hasonlatos készülékek használata, mely egy kézben is elfér, függetleníthető a billentyűzettől, nagy a tárhelye, kiváló könyvimitátor (könnyen lapozható és ideális betűméretűek az oldalak).<sup>29</sup>

S noha az 1983-ban készült kiváló tévéfilm<sup>30</sup> sem tudja reprodukálni a regényvilág összetett rétegzettségét, mint önálló műalkotás érdeklődésre tehet szert, s jó lehetőséget adhat a filmnyelv és regénynyelv komparatív vizsgálatára. A film megjelenítését megoldhatjuk négy linkkel, ugyanis a négy rész megtekinthető az MTV internetes videótárában<sup>31</sup>, és/vagy – amennyiben jobb minőséget és képnagyságot szeretnénk kapni – objektum-beszúrással produkálhatunk DVD-minőséget. A tévéfilmről írt filmkritikákat még egy szinttel lejjebb, de ebben a blokkban érdemes összegyűjteni.

Elképzeltető az is, hogy valamikor hangoskönyv (itt nem a MEK-ben megvalósított olvasóprogramos felolvasásra gondolok) vagy hangjáték készül a regényből, egy multimédiás kiadásban, természetesen, annak is itt lenne helye.

A különféle újraírások, adaptációk, interpretált-dramatizált megszólaltatások együttes láttatása a Kemény Zsigmond szerzői névhez csatolt szöveggel/szövegekkel már csak azért sem érdektelen, mert elgondolkodhatunk a magas és populáris regiszter viszonyáról, a Történet mutálódásáról, a Történet hordozóinak (szöveg, beszéd, mozgás, kép stb.) értelmezést befolyásoló más milyenségéről, egyáltalán, Történet-szomjazó kultúrantropológiai sajátosságunkról.

A könnyelműsége csábító feldolgozások ellentételezéseként online kiadásunk teret engedhet olyasféle edíciónak is, mely kombinálhatja a hagyományos kritikai kiadás, a genetikus szövegkiadás és a szinoptikus szövegkiadás eljárásait, kiaknázhatja ezek eredményeit, vagy akár nyíltan felvállalhatja gyermekbetegségeit.

Igazán izgalmas genetikus kiadásról persze csak akkor lehetne szó, ha birtokunkba lenne az *Özvegy és leánya* autográf kézírata. Ám ennek híján most megelégszem azzal, hogy három tetszőlegesen, de talán nem önkényesen kiválasztott szövegkiadás párhuzamos vizsgálatával képzeletben előállítok egy újabb menüpontot a „**Kiemelt szövegváltozatok összevetése**”-t. Természetesen bármennyi kiadás összevetése lehetséges lenne, de most figyelmekkel csak hármat tüntetek ki: az első kiadást (*Özvegy és leánya* / írta Kemény Zsigmond. 1. kötet. – Pesten : Emich G., 1855. – 228 p. – [Kemény Zsigmond regényei és beszélei ; 6.] ; 2. kötet. – Pesten : Emich G., 1855. – 188

<sup>29</sup> Köszönet Hegedűs Mártonnak, a debreceni Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet rendszergazdájának, hogy betekintést nyújtott egy ilyen készülék használatába. Az pedig külön öröömre szolgált, hogy olyan regények elolvasására szánta rá magát, mint Victor Hugo *A nyomorultakja*, mióta egész könyvtárat hordozhat magánál folyamatosan. Az olvasáshoz való visszatalálásnak ez biztató jele a high-tech korában...

<sup>30</sup> *Özvegy és leánya*, rend., forgkv. HORVÁTH Z. Gergely, forgkv. GÖRGEY Gábor, operatőr CZABARKA György, zene SZUNYOGH Balázs, szereplő DOBOS Ildikó, szereplő FEHÉR Anna, szereplő ÁTS Gyula, szereplő MÁTHÉ Éva, eredeti szerző KEMÉNY Zsigmond.

<sup>31</sup> 1. *Leányrablás*: <http://www.mtv.hu/videotar/?id=14660>; 2. *Fejedelmi vadászat*: <http://www.mtv.hu/videotar/?id=14716>; 3. *Boldogtalan szerelmesek*: <http://www.mtv.hu/videotar/?id=14776>; 4. *A sors akarata*: <http://www.mtv.hu/videotar/?id=14874> (2008. 10. 15.).



p. – [Kemény Zsigmond regényei és beszélei ; 7.]; 3. kötet. – Pesten : Pfeifer F., 1857. – 287 p. – [Kemény Zsigmond regényei és beszélei ; 8.] = [Első kiadás]; Gyulai Pál közrebozsátásában a *Báró Kemény Zsigmond összes művei* hatodik kötetét (Özvegy és leánya : regény három részben / Báró Kemény Zsigmond. – Bp. : Franklin-Társulat, 1897. – 363 p. = [Gyulai Pál-féle kiadás]); és a talán legnépszerűbb modernizált kiadást (Özvegy és leánya / Kemény Zsigmond ; [szerk. és a jegyzeteket összeáll. Gerencsér Zsigmond]. Budapest : Európa Könyvkiadó, 1997. – 390 p. = [Modernizált kiadás]).

E Kemény-regény esetében azért lehet indokolt egy ilyesféle vizsgálódás, mert Gyulai Pál jelentősen átjavította az ultima manus-ként kezelhető 1855–57-es kiadást, a modernizált változat pedig a Gyulai-féle változatot módosította tovább.

A különbözőségek kiemelésére, finom differenciálására célszerű színeket használni, mivel a **félkövér**, *dőlt*, aláhúzott tipográfiai variánsokat és ezek kombinációit esetleg már másra alkalmaztuk. Az itt bemutatott részben, most mégis ez utóbbiakat vagyok kénytelen igénybe venni, lévén az előadás írott változatának könyvhordozója fekete-fehér. A helyesírási változásokat, a feltehetően nyomdahibákat dőlttel, a központosítás módosulását aláhúzással, a nyelvjárási sajátosságok, az igeidő-használat megmásítását, a szóhasználat-, szórendcserét félkövérrel emelem ki. Nemcsak a helyesírás és központosítás egy kb. 50–150 éves metszetben történő változásáról kaphatunk így képet, hanem beleshetünk az irodalmi vezér autokrata kiadói gyakorlatába, abba, hogyan veszti el egy szöveg sajátos ízét, ha a szavak hang- és alakváltozatait a korabeli írott irodalmi nyelvre szabványosítják. Mi több, akár a központosítás, akár más típusa a szövegjavításnak (szövegromlásnak?) értelmezésbeli másságokat szülhet. Nem mindegy például, hogy eklézsiáról vagy egyházzól (egyes kiadásokban keresztényről és nem keresztényről) beszélünk egy hitvitákat erősen jelölő szövegben; a textológiai „bíbelődés” tehát számtalan meglepő eredményt hozhat (a következő oldal ábrája az ún. Mutatvány).

I. [Első kiadás]	I. [Gyulai Pál-féle kiadás]	I. [Modernizált kiadás]
<p>I. [...] Ha a szentléleki várkastély vendég nélkül volt s Rebekka hogy férjét <i>mulattassa</i>, a <i>hosszu deczemberi</i> estéken még <i>hosszabb</i> egyházi vitatkozásokat olvasott föl: Sebestyén szép csendesen vállára ölté prémes bundáját, és <b>elösont</b> az udvarból, a kert hátulso ajtaján kiserült, és egész elragadtatással hallgatá a szomszéd erdőben sétáló farkasok <i>ordítását</i>. Midőn pedig a rokkapörgetés közben Rebekka valamelyik <b>baratnőjének</b>, vagy ha ilyes nem volt kéznél, vén dajkájának, az örökben tartott kis <i>apródnak</i>, a <i>bibarezfávi egyház</i> papnéjává nevelt <i>besz-leányának</i> és a fonásra beparancsolt <b>Jobbagymoknak</b> egész lelkesedéssel fejtegeté azon hitelmét, hogy <i>a k' üdvösségre</i> választott, bár memmily vétkeszek, erővel is <b>üdvözülhet</b>; de <i>a k' kárhozatra választatot</i>, <i>ha színtén</i> olyan volna mint szent Péter és szent Pál, okvetlenül <b>elkarhozni fog</b>; - ilyenkor Sebestyén többé nem tartá szükségének a kert felé kullogni, hanem a <i>tornáczra</i> lépven előkiáltá lovaszát, nyergelgetett, s vagy testvéréhez, a <i>víg Naprádínához</i> ügete, vagy ha az Gyulafehérváron vala, a szentléleki <b>plebánushoz</b>, kinél unalomtűzés végett néha filkőzni szokott.</p> <p>S <i>éppen</i> ez volt a legélesebb szeg, melyet Sebestyén felesége <i>koporsójába</i> vert.</p> <p>Rebekka telenként <i>legfőlebb</i> csak tavaszig, nyáron csak <b>őszig reméllett</b> még élni. <b>Csodálkozott</b>, hogy haja <b>nem őszül</b> még <b>idő előtt</b>, hogy szemel nem esnek be, hogy <i>orczái</i> még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a <i>hús</i>, hogy lábai <i>birniák</i> és <i>étvágya</i> nem tűnedez. Az évek egymást válták föl, s <i>íme</i>, a sok fohász tudójét még épebbé, a sok panasz hangját még csendőbbé tev. Szerencsétlensége közt még csak egy <i>szerecsnehajra</i> sem tehetett szert, s már <i>éppen negyvenkilenczedik</i> születésnapja közele, midőn meglepetve tapasztalá, miként férje a koporsózegekbeől és az életből hirtelen kifogyott.</p> <p>S Rebekka, ki férjét könnyelműnek, világi <i>gondolkodásának</i> tartotta volt, mint özvegy egészen más véleményt nyert felőle.</p> <p>„Az én Istenben boldogult kedves, drága férjem:” ez <i>lön szavajarasáva</i>, melyet a gyász viselése alatt <b>sűrű könyvek</b> és faldoklások, a félgász felöltéséről kezdve pedig égre vetett szemek s mély <i>sóhajtok</i> csatoltak azon tárgyhoz, melyről a beszélgetés folyt.</p> <p>Ó most már mindent Sebestyén emlékéért tett. [...]</p>	<p>I. [...] Ha a szentléleki várkastély vendég nélkül volt s Rebekka hogy férjét <i>mulattassa</i>, a <i>hosszu deczemberi</i> estéken még hosszabb egyházi vitatkozásokat olvasott föl: Sebestyén szép csendesen vállára ölté prémes bundáját, és <b>elösont</b> az udvarból, a kert hátulso ajtaján kiserült, és egész elragadtatással hallgatá a szomszéd erdőben sétáló farkasok <i>ordítását</i>. Midőn pedig a rokkapörgetés közben Rebekka valamelyik <b>baratnőjének</b>, vagy ha ilyesmi nem volt kéznél, vén dajkájának, az örökben tartott kis <i>apródnak</i>, a <i>bibarezfávi egyház</i> papnéjává nevelt <i>besz-leányának</i> és a fonásra beparancsolt <b>Jobbagymoknak</b> egész lelkesedéssel fejtegeté azon hitelmét, hogy <i>a k' üdvösségre</i> választott, bár memmily vétkeszek, erővel is <b>üdvözülhet</b>; de <i>a k' kárhozatra választatot</i>, <i>ha színtén</i> olyan volna mint szent Péter és szent Pál, okvetlenül <b>el fog kárhozni</b>; ilyenkor Sebestyén többé nem tartá szükségének a kert felé kullogni, hanem a <i>tornáczra</i> lépven előkiáltá lovaszát, nyergelgetett, s vagy testvéréhez, a <i>víg Naprádínához</i> ügete, vagy ha az Gyulafehérváron vala, a szentléleki <b>plebánushoz</b>, kinél unalomtűzés végett néha filkőzni szokott.</p> <p>S <i>éppen</i> ez volt a legélesebb szeg, melyet Sebestyén felesége <i>koporsójába</i> vert.</p> <p>Rebekka telenként <i>legfőlebb</i> csak tavaszig, nyáron csak <b>őszig reméllett</b> még élni. <b>Csodálkozott</b>, hogy haja <b>nem őszül</b> még <b>idő előtt</b>, hogy szemel nem esnek be, hogy <i>orczái</i> még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a <i>hús</i>, hogy lábai <i>birniák</i> és <i>étvágya</i> nem tűnedez. Az évek egymást válták föl, s <i>íme</i>, a sok fohász tudójét még épebbé, a sok panasz hangját még csendőbbé tev. Szerencsétlensége közt még csak egy <i>szerecsnehajra</i> sem tehetett szert, s már <i>éppen negyvenkilenczedik</i> születésnapja közele, midőn meglepetve tapasztalá, miként férje a koporsózegekbeől és az életből hirtelen kifogyott.</p> <p>S Rebekka, ki férjét könnyelműnek, világi <i>gondolkodásának</i> tartotta volt, mint özvegy egészen más véleményt nyert felőle.</p> <p>— Az én Istenben boldogult kedves, drága férjem:” ez <i>lön szavajarasáva</i>, melyet a gyász viselése alatt <b>sűrű könyvek</b> és faldoklások, a félgász felöltéséről kezdve pedig égre vetett szemek s mély <i>sóhajtok</i> csatoltak azon tárgyhoz, melyről a beszélgetés folyt.</p> <p>Ó most már mindent Sebestyén emlékéért tett. [...]</p>	<p>I. [...] Ha a szentléleki várkastély vendég nélkül volt s Rebekka, hogy férjét <i>mulattassa</i>, a <i>hosszu deczemberi</i> estéken még hosszabb egyházi vitatkozásokat olvasott föl: Sebestyén szép csendesen vállára ölté prémes bundáját, és <b>elösont</b> az udvarból, a kert hátulso ajtaján kiserült, és egész elragadtatással hallgatá a szomszéd erdőben sétáló farkasok <i>ordítását</i>. Midőn pedig a rokkapörgetés közben Rebekka valamelyik <b>baratnőjének</b>, vagy ha ilyesmi nem volt kéznél, vén dajkájának, az örökben tartott kis <i>apródnak</i>, a <i>bibarezfávi egyház</i> papnéjává nevelt <i>besz-leányának</i> és a fonásra beparancsolt <b>Jobbagymoknak</b> egész lelkesedéssel fejtegeté azon hitelmét, hogy <i>aki üdvösségre</i> választott, bár memmily vétkeszek, erővel is <b>üdvözülhet</b>; de <i>aki kárhozatra választatot</i>, <i>ha színtén</i> olyan volna, mint szent Dávid, Szent Péter és Szent Pál, okvetlenül <b>el fog kárhozni</b>; ilyenkor Sebestyén többé nem tartá szükségének a kert felé kullogni, hanem a <i>tornáczra</i> lépven előkiáltá lovaszát, nyergelgetett, s vagy testvéréhez, a <i>víg Naprádínához</i> ügete, vagy ha az Gyulafehérváron vala, a szentléleki <b>plebánushoz</b>, kinél unalomtűzés végett néha filkőzni szokott.</p> <p>S <i>éppen</i> ez volt a legélesebb szeg, melyet Sebestyén felesége <i>koporsójába</i> vert.</p> <p>Rebekka telenként <i>legfőlebb</i> csak tavaszig, nyáron csak <b>őszig reméllett</b> még élni. <b>Csodálkozott</b>, hogy haja <b>nem őszül</b> még <b>idő előtt</b>, hogy szemel nem esnek be, hogy <i>orczái</i> még mindig pirosak, hogy termete nem fogy, hogy köntösei nem bővülnek, hogy keze gömbölyű, hogy telt karjáról nem hull le a <i>hús</i>, hogy lábai <i>birniák</i>, és <i>étvágya</i> nem tűnedez. Az évek egymást válták föl, s <i>íme</i>, a sok fohász tudójét még épebbé, a sok panasz hangját még csendőbbé tev. Szerencsétlensége közt még csak egy <i>szerecsnehajra</i> sem tehetett szert, s már <i>éppen negyvenkilenczedik</i> születésnapja közele, midőn meglepetve tapasztalá, miként férje a koporsózegekbeől és az életből hirtelen kifogyott.</p> <p>S Rebekka, ki férjét könnyelműnek, világi <i>gondolkodásának</i> tartotta volt, mint özvegy egészen más véleményt nyert felőle.</p> <p>„Az én Istenben boldogult, kedves, drága férjem” — ez <i>lön szavajarasáva</i>, melyet a gyász viselése alatt <b>sűrű könyvek</b> és faldoklások, a félgász felöltéséről kezdve pedig égre vetett szemek s mély <i>sóhajtok</i> csatoltak azon tárgyhoz, melyről a beszélgetés folyt.</p> <p>Ó most már mindent Sebestyén emlékéért tett. [...]</p>

A regény befogadástörténete a „**Szakirodalom**” menüpont alatt kaphatna teret, természetesen folyamatosan bővíthető lenne. A könnyebb tájékozódáshoz tanácsos további almenüpontokat beiktatni: a „**Tanulmányok, cikkek, kritikák**” alkothatna egy tömböt, s a „**Népszerűsítő irodalom, tankönyvfejezetek**” egy másikat. Ezen belül célszerű lehet ismételten a kronológiát követni, az évszámon belül szerzői alfabetikus sorrendet:

–  **SZAKIRODALOM**

–  **Tanulmányok, cikkek, kritikák**

–  1855

+  Pesti Napló [1855. jún. 15.]

–  1857

+  Budapesti Hírlap [84. sz., 1857. ápr. 12.]

+  A. D. [Dux Adolf] [PesterLloyd, 1857. márc. 20.]

+  Danielik János [Pesti Napló, 1857. júl. 3., 4., 11., 14., 16.]

+  Greguss Ágost, *Kemény legujabb regénye* [Pesti Napló, 1857. ápr. 12.]

+  Székely József [Hölgyfutár, 1857. máj. 19–26.]

...

–  1905

+  Loósz István, *K. Zs. „Özvegy és leánya” című regényének forrásához* [Egyetemes Filológiai Közöny, 1905, 212–226.]

...

–  1922

+  Papp Ferencz, *Özvegy és leánya* [Báró Kemény Zsigmond, I–II., Bp., a Magyar Tudományos Akadémiai kiadása, 1923., II., 256–283.]

...

–  1970

+  Keresztury Dezső, *Az Özvegy és leánya – A regényíró Kemény Zsigmondról* [Keresztury Dezső, Örökség, Bp., 1970, 218–219.]

...

–  1978

+  Szegedy-Maszák Mihály, *Az elbeszélő és a szereplő viszonya Kemény Zsigmond regényeiben* [Literatura, 1978/1–2., 3–25.]

...

–  2007

+  Bényei Péter: *„Anyai szeretet ez, a bánatot elringatja”: Kemény Zsigmond regényeinek tragikumáról* [Alföld, 58. évf. 8. sz. (2007), 67–86.]

–  **Népszerűsítő irodalom, tankönyvfejezetek**

–  1991

+  66 híres magyar regény [(a regényismertetéseket írta Balassa Anna et al.). – Budapest : Móra, 1991.]

...

–  2006

+  Kötelező olvasmányok lexikona, [(Szerk. Oroszlán Éva) ; (az elemzéseket írta Ádám Zsuzsa et al.). – Bp. : DFT–Hungária Könyvkiadó, 2006, 104–105.] stb.

Az adott könyvrészlet, tanulmány, kritika, ismeretterjesztő cikk megjelenítésekor szintén jó döntés, ha több módozatot párhuzamosan alkalmazunk: képfüle-beillesztés, egyszerű linkelés, szövegfeldolgozás, hisz mindegyik formátumnak megvan az előnye és hátránya.

Míg a fentebb jelzett első blokk inkább a filoszok érdeklődésére tarthat igényt, a második az oktatásban tölthet be nagyobb szerepet. Ez utóbbi kapcsán eszünkbe juthat az is, hogy egy újabb főbb menüponthoz tartozhatnának **„Oktatási segédanyagok”**. Gondolok itt irányított szövegértési feladatokra, fogalomtárra, memória-gyakorlatokra, Kemény-életrajzra, korrajzokra, fotókra, akár szövegfeldolgozó keresztretjvtvényre is (ezeknek csak a fantázia szab határt).

A hálózati szövegkiadás legnehezebb, de legizgalmasabb része a vendégszövegek kezelése lenne. A szövegek köziség legalább háromszereplős játék, s egyik játékos teljes szövegüniverzuma sem fejthető meg, sem a szerző, sem a befogadó reflektált szövegismerete, sem a reflektálatlan tudáson átszűrődő textusok öngeneratív szövegahagyományá. A regény köré szerveződő szövegaháló felépítése igényelné leginkább azt, hogy ez az edíció interaktív legyen, hisz lehet bármilyen jó filológus, textológus a kiadás főszerkesztője, szövegismerete határos – már régóta tudjuk, hogy az intertextus felfedezéséhez nyomolvasó kell, egyébként eltűnhet hirtelen, mint erdőben a vadnyom.

A vendégszövegek megjelenítéséhez érdemes két módszert, két bejárású útvonalat is felajánlanunk. Egyfelől a **„Vendégszövegek”** főmenüt alányithatjuk további menüpontokra, meghatározva-megnevezve a szövegkapcsolódás típusát. A kategorizálás igen nehéz feladat, talán legjobb lenne, ha egyszerre tudnánk dolgozni az antik retorikai alakzatokkal (allúzió, reminiscencia, parafrázis, evokáció stb.), a genette-i transztextualitás típusaival (intertextus, architextus, paratextus, metatextus, hypertextus) és további intertextuális kategóriákkal (extratextus, autotextus, mise en abyme stb.). Ezen almenüpontok alatt összegyűjthetünk bármennyi kapcsolódó szöveget felvállalva a csoportosítás – interpretációt is magában foglaló – önkényességét. Előnye, hogy a programon belül, egy zártabb szövegtérben használhatjuk az irányított ugrás opciót (jump destination) akár csak oda vagy oda-vissza. Azaz, például mikor az *Özvegy és leánya* szövegében olyan elemhez érek, amely, mondjuk, az *Egy széphistória az vitéz Franciscóruól és az ő feleségéről* széphistóriára utal, megtehetem, hogy „elugrok” a széphistória teljes szövegéhez, de az is lehetséges, hogy csak ahhoz a szövegrészhez, szövegahalmazhoz, amelyre a szorosabb jelölés, utalás történik. Az így szerepeltetett szövegek további előnye, hogy a program keresési funkciói képesek számolni ezekkel, s garancia vállalható a folytonos tárolásukra (a saját szolgáltatásunkon kívüli szövegbankok bármikor bezárhatnak). A programon belül „tárolt” vendégszövegek hátránya, hogy választás eredményei, textológusi döntés egy-egy szövegváltozat mellett.

A másik út, hogy kilépünk a magunk építette szövegbolygóról az internet szövegüniverzumába. Kézenfekvő, hogy az *Özvegy és leánya* szöveghalmazának sejtjeit, szövegeit elláthatjuk hiperhivatkozásokkal, amely programunktól teljesen független dokumentumokhoz visznek majd el. Előnye, hogy végteleníthető az árva *Özvegy* hálószerzése és szövegbekebelezése, s itt tehető igazán interaktívva az edíció, hisz a felhasználóknak más és más fel- és ráismerései lehetnek. Hátránya, hogy könnyen parttalanra, improvizatívva válhat, ha semmilyen autokratikus kontrollt nem építünk be.

Végezetül nézzünk néhány példát arra, hogy Kemény Zsigmond *Özvegy és leánya* című regényének mely pontjairól, milyen más szövegekhez navigálhatunk el. Maga a cím elvihet minket Tarnócziné és lánya történetének – időben oly nagyon közel eső – korábbi feldolgozásaihoz (Pálffy Albert: *A szebeni házban*, 1853, Halmágyi Sándor, *Szívek harca*, 1855), vagy a forrásul szolgáló Szalárdi János *Siralmas magyar krónikájának*, Kemény János *Önéletírásának* megfelelő részeihez, vagy Lakatos István – első olvasásra a Kemény-szöveggel semmilyen kapcsolatot nem mutató – azonos című elbeszéléséhez<sup>32</sup>.

Hasznos kontextualizálni is a regényt, Kemény „rokon” műveivel összevetve az *Özvegy és leánya* alkotáslélektani, poétikai eljárásbeli sajátosságokat is megvilágít. Az *Élet és irodalom* című értekezésfüzérében elméleti fogalomként használt terminus technicus, a „drámai szerkezetű regény” tökéletes gyakorlati megvalósítása – a *Gyulai Pál*-beli gyengébb próbálkozás után – épp az *Özvegy és leánya*.<sup>33</sup> Egy másik példa: a *Biblia* meghatározta pozicionáltság, (ön)narratívaképzés, szereplői szubjektivitás, tragikum nagyon hasonló mintázatokot mutat *A rajongókban* is (érdekesség pl., hogy Tarnóczi Sára és Pécsi Deborah a *Sáronnak rózsája* marker azonosságával kerülhetnek párbeszédbe).

Rengeteg különféle utalást találunk bibliai passzusokra. Noha azt nem tudjuk, Kemény pontosan milyen kiadású *Bibliát* használt, feltehető, hogy a *Vizsolyi Biblia* valamelyik változatát. Legszerencsésebb lenne persze a programot összekötni pl. az Arcanum digitális *Bibliájával*<sup>34</sup> és a frissen megjelent *Vizsolyi Biblia* hasonmáskiadáshoz járó DVD-ROM-mal, de programon belül egymás mellett, akár egy egyszerű táblázatban is összevethetjük az idézett bibliai részeket:

Az <i>Özvegy és leánya</i> első kiadásában szereplő bibliai idézet:	„Kiontom te reád az én haragomat, az én búsulásomnak tüzét felfútatom tereád, és adlak tégedet goromba férfiaknak kezekbe, kik fő mesterek lesznek a pusztításra.” (2. köt., 37.)
A <i>Vizsolyi Biblia</i> megfelelő passzusa:	„Es ki ontom te reád az én haragomat, az én búsulásomnac tüzét fel fútatom te reád: és adlac tégedet goromba férfiaknac kezekben, kic fő mefterec léfíneac az pufítitáfra. (Ezékiel, 21:31)
Református <i>Biblia</i> (Magyar Bibliatársulat – revideált):	„Kíarasztom rád bosszús haragomat, viharként török rád haragom tüzével; vad indulatú emberek kezébe adlak, akik mesterei a pusztításnak.” (Ezékiel, 21:36)

<sup>32</sup> LAKATOS István, *Özvegy és leánya. Fejezetek egy önéletrajzból*, Jelenkor, 1984/2, 129–139.

<sup>33</sup> Kemény „drámai szerkezetű regény” fogalmának és applikálásának részletes kifejtését l. BÉNYEI, *A történelem és a tragikum vonzásában*, i. m.

<sup>34</sup> *Biblia Téka*, CD-ROM, a bibliatudomány elektronikus könyvtára, Arcanum, 1999, ISBN 963 85923 7 0.

Katolikus Biblia (Szent István Társulat):	„Rád zúdítom haragomat, felszítom ellened indulatomat, vad emberek kezébe adlak, akik mesterei a pusztításnak.” (Ezékiel, 21:36)
Hebraica:	וּשְׁפַכְתִּי עָלֶיךָ זַעַמִּי בְּאֵשׁ עֲבַרְתִּי אֶפְיִי עָלֶיךָ וְנִתְתִּיךָ בְּיַד אֲנָשִׁים בְּעָרִים חֲרָשֵׁי מִשְׁחִיתִי: (Ezékiel, 21:36)
Graeca:	καὶ ἐκχεῶ ἐπὶ σὲ ὀργήν μου, ἐν πυρὶ ὀργῆς μου ἐμφυσήσω ἐπὶ σὲ καὶ παραδώσω σε εἰς χεῖρας ἀνδρῶν βαρβάρων τεκταινόντων διαφθοράν. (Ezékiel, 21:36)
Latina (Vulgata editionis):	et effundam super te indignationem meam in igne furoris mei sufflabo in te daboque te in manus hominum insipientium et fabricantium interitum (Ezékiel, 21:31)

A szöveg néhol nyíltan szöveghűen idéz, például a *IX. zsoltár* három versszakát Szenczi Molnár Albert fordításában, máshol gyakran hiányosan („Körülvettének engemet [sok bikák, és a] Bazannak erős bikái: [megkörnyekeztének engemet] olvasá hévvel. Föltátozták ellenem az ő szájakat, mint a ragadozó és ordító oroslán. [Mint az víz ugyan ki önttettem, és minden én csontjaim eloszlattatnak, az én szívem mint az vigasz elaludott az én belső tagjaim között.] Megszáradott mind [az cserép] az én erőm, [az én] nyelvem is inyemhez ragadott, és a halálnak porába vetettél engemet. [Mert környül vettének engemet az ebek, és az gonosznak serege meg környekezték engemet által lyukasztották] *Átallikasztották* kezeimet, lábaimat, [Megszámlálhatom minden én csontjaimat, ők pedig csak reám néznek és tekintenek vala.] és az én ruháimat [maguknak elosztották, és az én köntösömre sorsot vetettek.] *elszaggatták*. De te istenem, ne légy meszsze tőlem, én erősségem, az én segítségemre siess. [Ments meg az én lelkemet az fegyvertől, és az én egyetlenemet az ebeknek kezéből.] Szabadíts meg az oroslánoknak szájából, és az unikornisoknak szarvai ellen halgass meg engemet!”<sup>35</sup>) Az elliptikus szövegidézésnek persze mindig jelentése van, akár bibliai passzusról, akár világi költészetről legyen szó.

Az utalásnak számtalan fájával találkozunk, pl. szerzővel és/vagy címmel: *Ráskai Gáspár: Vitéz Francisco, Énekek éneke*; mitológiai-bibliai névvel: *Ararát, Saturnus, Bolina*; a hős megnevezésével: *Griseldis, Volter*; a témával: *Balassa Menyhért árultatásáról*; szövegből vett szó szerkezettel, szóképpel, szimbólummal mint „insert”-ekkel: *világ vége, egyiptomi kövér esztendő, a babona hétfejű sárkánya, lator* stb.

<sup>35</sup> *Uo.*, 2. köt., 52–53. (A bibliai idézet: *Ótestamentum, Zsoltárok könyve, XXII. zsoltár, 13–22.*) Kapcsos zárójellel és vastag betűkkel jeleztem az *Özvegy és leánya* idézeteiből „kimaradt” részeket. A regény szövegében igen, de a Vizsolyi Bibliában nem szereplő részeket pedig kurziváltam.

Az intertextuális kapcsolatok megjelenítésénél – mint korábban jeleztem – már eleve problémát jelent, hogy a regényszöveg mely egysége definiálódjék intertextes nyomként, kapjon linket. Az input meghatározásánál az output talán még több fejfájást okoz, mert hova vezessen el az *egyiptomi kövér esztendő*? S hová vigyenek azok az átrretorizált monológok, melyeknek olvasása közben *déjà vu*-érzetünk támad („[...] leányom! leányom!, te naponként egyegy szeget versz koporsómba; mert semmiben sem hasonlítasz atyádnak. Menybeli Jézusom!, miért ütött ő el atyjától? Szent isten!, mivel érdemeltem, hogy meglátogass? Oh, Sára, Sára!, te engemet sirba taszítasz! Kezed ősz fürteimnél fogva vonszol a halál elébe. Én kedves Krisztusom, keresztfán szenvedő Jézusom!, önts giliadi balzsomot szívembe; mert Sára hegyes tőrrel szurdálja, s igen vérzik. Pedig emlőmön tápláltam őt...”<sup>36</sup>)?

Ráadásul nemcsak írott kulturális utalásokkal telített a regény, vagyis a hiperhivatkozás gyakran nem szöveg-szöveg közötti relációt fog mindig eredményezni.

Amennyiben ez a szétszalazódó kiadáskonceptió mégiscsak realizálódna, fel kell készülnünk arra, hogy nem csak a múltnak kútja mélységes mély, nem csak Pongrácz gróf családi történelme mélységes tó, melybe „[a]ki belenéz, aki belemereng, ha nincs erős feje, megszedül”<sup>37</sup>, s nem csak Tarnócziné kedélye<sup>38</sup> és a *Fekete gyémántok* földrétegei, a testre írt szerelem hasonlatosak a palimpsesthez.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> KEMÉNY Zsigmond, *Özvegy...* 1855–57, 1. köt., 9.

<sup>37</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *Beszterce ostroma*, Bp., Akadémiai, 1957, 8.

<sup>38</sup> „Tarnócziné kedélye azon romok közül kiásott pergamen-tekercshez hasonlít, melyről ha egy írást lehántanak, alatta más fedeznek föl, különböző jegyekkel, nyelvvel és tartalommal.” (KEMÉNY, *i. m.*, 3. köt., 226.)

<sup>39</sup> „Van egy nagy könyvünk: a föld kérge. Annak valóságos lapjai vannak, mint a könyvnek levelei, egyik a másikra fektetve; minden lap tízezer, százezer (ki tudja mennyi?) évet képvisel. A vakmerő emberi tudásszomj keresztülfúrta a lapokat ásóval, kalapáccsal, vésővel, fúróval. Minden lap tele van írva betűkkel, tudósításokkal, miket egyik százazred év a másiknak hagyott hátra: örök halott és örök beszélő tanújelekkel. Az emberi szellem megtanult azokból olvasni.” (JÓKAI Mór, *Fekete gyémántok*, Bp., Szépirodalmi, 1959, 7.) „Néha aztán úgy jön, hogy az örökre odaírt nevet jólesnék letörölni az albumról. Az is egyszerű dolog; hólyaghúzó flastromot ragasztanak az egész névre, s az aztán leveszi az írást, a pergamennel együtt. Nő helyébe új bőr, s új nevet lehet rátetovírozni. Valóságos palimpsest.” (Uo., 71.)

## SZAVAK A HÁLÓBAN – A KORTÁRS MAGYAR LÍRA ÉS AZ INTERNET

Tanakodtam magamban, hogy miről is volna érdemes elgondolkodni egy előadás keretei között az irodalomtudomány mai kihívásaival szembesítő doktori konferencián, és viszonylag hamar eszembe ötlött az a már-már túlságosan is evidens távlat, mely új mediális kihívásként a világháló hatását jelöli meg. Leszűkített vizsgálódási terepként kínálkozott az a sajátos viszony, mely a kortárs magyar költészet és az internet jelensége között fönnáll.

Azonban már korántsem adódik ugyanolyan evidens módon az, mi is jelenhet meg problémaként számomra, illetve az irodalomtudomány számára ebben a viszonyrendszerben. Melyek azok a kérdések, melyekre a líra és világháló kapcsolatrendszere kínál valamiféle választ? A problémát általánosan úgy lehetne megfogalmazni, hogy mi történik abban a találkozásban, mely létrejön egy – talán fogalmazhatunk így – jelentősnek mondható hagyományokkal bíró irodalmi formáció, a líra, és egy relatíve újszerű mediális közeg, az internet, pontosabban a fokozottabb felhasználói kontrollt és lehetőségeket engedélyező *web 2.0* között.<sup>1</sup> E találkozás következményei több területen (és több diszciplína perspektívájából) is észlelhetők – lehetnek poétikai, szociológiai, kommunikációs, jogi stb. természetűek. A web fejlődése – értsünk ezalatt technológiai összetettséget, a felhasználói lehetőségek sokszorozódását, a felhasználói kör folyamatos bővülését, illetve az internet egyre fokozódó szerepét a mindennapi életvalóságban – egyfelől szükségképp hatással van a „költészet”-re, éppenséggel azért, mert a költészet is része az életvalóságnak. Másfelől ennek az ellenkezőjét is mondhatjuk: a világháló nem föltétlenül van lényegi

<sup>1</sup> „A web 2.0 kifejezés az utóbbi pár év egyik kulcsszava volt az internet kapcsán. A fogalom jobbra a hálózat professzionális felhasználói között terjedt el és gerjesztett vitákat, melyek mind a mai napig tartanak. [...] A web 2.0 – nevével ellentétben – semmiféle technikai újítást nem hozott magával. [...] Mit is jelöl akkor a web 2.0? Egyrészt azt a folyamatot, mely során az internet megjelenítő eszközökből felhasználói és fejlesztő platformmá válik, másrészt az ezzel együtt járó szolgáltatói és felhasználói attitűd megváltozását. A világhálót korábban uraló statikus, zömében textuális tartalmak helyett (melyeket elsősorban a politika, a gazdaság és a média professzionális személyzete hozott létre) a felhasználók által létrehozott tartalmak súlynövekedése tapasztalható. Sok esetben nem maga a számítógép válik az alkotás eszközüvé, hanem a világháló szolgáltatásai, az egyén pedig már nemcsak befogadóként foglal helyet a monitor előtt, hanem aktív résztvevője a hálózat gyarapításának.” (MÁTYUS Imre, *Mindenki médiája – Felhasználók által létrehozott tartalmak a világhálón*, Debreceni Disputa, 2007/10, 4–8, itt 6.)



hatással a költészetre, hiszen az korántsem fontos része az életvalóságnak, és azt a viszonylag szűk terrénumot, melyet a líra hasít ki a világból, nem szükségképp befolyásolja radikálisan a web. Ám lényegi és felszíni hatások megkülönböztetése valószínűleg nem bizonyul különösebben termékenynek – a közvetítő közegek másszerűségéről, a közvetítettség eltérő módozatairól ugyanakkor sosem lehet megfeledezni. Ha új kihívásokról beszélünk, mindenekelőtt meg kellene határoznunk, miben állhat a *web 2.0* olyan hatása, mely hatás problémafelületet jelenthet az irodalomtudomány valamely diskurzusa számára.

A szabad felhasználói felületek, a hozzáférhetőség és az idézés kérdései fontos gyakorlati és elméleti problémát jelentenek, vitákat generálnak – ám ezek a főként jogi, illetve joghermeneutikai kérdések nem a költészet és a web találkozásának közvetlen kérdései. Sokkal inkább nevezhetőek a költészet saját ügyeinek a világhálózathoz kapcsolható befogadói közegben észlelhető különféle elmozdulások, változások. E ponton egyfelől a befogadók összetételére és attitűdjére, másfelől a befogadás módozataira gondolhatunk. A *web 2.0* egyik fontos fejleménye, hogy az alkotó és az alkotást befogadó dichotómiája sokkal kevésbé domináns, és ez alatt nemcsak azt értem, hogy valaki egyszer olvasói, másszor szerzői szerepben tűnik föl, hanem azt is, hogy bizonyos projektumok, műhelymunkák, dialógusok során nem is tételeződnek e szerepek. Erre talán legjobb példa a Varró Dániel által indított indexes fórum, az interaktív répaköltészet,<sup>2</sup> mely oldal(ak)on a répához kapcsolódó, illetve a répa szót tartalmazó versek, rigmusok találhatóak. Ám nemcsak ezek – a fórumon keverednek a verses szövegek a kommentekkel, hozzászólásokkal, a répaköltészet kvázi-teoretikus, önironikus reflexióival. Mindezzel persze nem állítom azt, hogy ez lenne az első esete az interaktív, avagy aktív közösségi részvételnek valamely költészeti jellegű tevékenységben, sőt. Azt azonban állítom, hogy a modernségben megerősödő, és a 20. század folyamán továbbra is fennálló szerzői kikülönülés ezekben a gesztusokban termékenyen látszik megbomlani, és eredményesen kapcsolódik vissza a költészet versificációs, barkácsolós, versengős, nyelvközpontú (és egyéb) tradícióihoz. (Hozzá kell tenni, hogy Varró Dániel színrelépésében és különféle internetes projektumok létrejöttében a szabadabb és széleskörűen elérhető felületek, fórumok kihasználhatósága mellett, illetve előtt nagy szerepe volt többek között a költői szerepet látványosan destabilizáló Petri-lírának, vagy akár a legjobb Weöres Sándor-i hagyományokból is táplálkozó, a versnyelvben és az irodalmi hagyományban rejlő kreatív lehetőségeket magas színvonalon a végsőkig tágító Kovács András Ferenc-szövegvilágnak.)

\*

Kortárs költészet és internet viszonyát alapvetően két irányból tudnám megközelíteni. Az egyik, melyet előadásom eredetileg megadott címe – *Kortárs magyar költészet a világhálón* – is fémjelez, azt a problémát járhatja körül, mely szerint az „internet” jelentette tágan értelmezett mediális közeg milyen hatásokat gyakorol a „költészet”-

<sup>2</sup> <http://forum.index.hu/Article/showArticle?t=9015877> (2008. 10. 30.).

re. Itt azonnal jelezni kell, hogy utóbbi mondatban mind az „internet”, mind a „költészet” leginkább metaforikus, pontosabban katakretikus értelemben használt szavak. Internet és költészet kapcsolatában, egymásra gyakorolt hatásában ugyanis több, különböző, ám egymástól nem független viszonyosság rejlik – másról van szó, ha azt vizsgáljuk, milyen különbözőséget jelent valaminek papíralapú vagy elektronikus megjelenése a líraolvasás folyamatában, másról, ha az internetes versműhelyek működését, ha az olvasói szokásrendek alakulását, ha a percepciók módszerét és műveletek változását, ha az irodalom intézményrendszerét, a pénzügyi összetevőket vizsgáljuk. Biztosak lehetünk benne, hogy ezek mindegyike összefüggésben van, bár természetesen nem ugyanolyan mértékben, poétikai, retorikai, stilisztikai szempontokkal is. A téma megközelítésének ezen iránya tehát (melyre dolgozatom végén térek még röviden vissza egy példa erejéig) a kortárs líra internetes jelenlétéből indul ki. A web-médium és a vers kapcsolatának másik megközelítése lehet, ha azt vizsgáljuk, hogyan reflektálnak az új médiumok – jelesül az internet – a lírai szövegekben: tekintetbe vehetjük e médiumok költemények általi értelmezhetőségét, műfaji, tematikus, illetve (ön)reflexív vetületekben egyaránt.

A műfaji szempontú megközelítésre lehet példa az episztola-hagyomány villanypostai újraértése: az e-mail költészet. Ennek konkrét eseteként a Vass Tibor által szerkesztett *Légyott*-antológiákat említhetem, mely gyűjtemény rendre a Miskolci Operafesztivál kísérőrendezvényeként jelenik meg – a szervezők általában Bartók vagy valamely hősnének nevében várnak elektronikus leveleket a fesztivál aktuális évi témájához kötve. Ezek a levelek aztán 100 számozott példányban, keménykötésben látnak napvilágot, a *Spanyolnátha* honlapja gyakorta csak válogatást közöl belőlük, ráadásul a honlapra már csak a szövegek kerülnek föl, míg a kötetben az e-mail formátum elemei – feladó, címzett, téma, lapalji reklámok, bannerek stb. – nyomtatva láthatók. E szövegek jelentős szóródást mutatnak a tekintetben, hogy nyernek-e valamilyen másszerűséget az e-mail kontextusától, avagy az adott prózai, költészeti vagy vizuális művészeti alkotás jelentésszerkezetét érdemben nem befolyásolja a keretként (fejlécként) funkcionáló, az elektronikus levélre utaló jelszó.

Bár csak érintőlegesen kapcsolódik az internethez, e ponton lehetne utalni az ún. SMS-költészetre is, melyben nemcsak a rövid, maximum 160 karakteres terjedelem jelenti a komoly formai megkötést, hanem az SMS-ek rövidítései, jelei, szlenkifejezései<sup>3</sup> is megjelennek benne. Varró Dániel munkáit vagy Turczi István verseskötetét (*Sms 66 kortárs költőnek*) sorolhatjuk ide, utóbbi ráadásul az említett episztola-tradícióhoz is csatlakozik, SMS-ben szólítva meg a költőtársakat. Bedecs László egy előadásában Turczi kísérletei alapján fogalmazza meg az alábbiakat: „[E]bben a gesztusban a kor adekvát kommunikációs csatornájára tett javaslat fogalmazódik meg, némi keserűséggel persze. A hajdani episztolák, az »olvastam költőtárs«-féle versek helyét eszerint azért veszi át az sms-vers, mert az élettempó nem teszi illővé, hogy ennél hosszabban tartsuk fel az üzenet címzettjét. Így a versforma választásával

<sup>3</sup> Erre lássunk példaként egy, a *Szívdezzert* kötetben megjelent Varró Dániel-szöveget: „azt írom + most 1 smsbe / hogy beléd vagyok kedvesem esve / vágyak dobálnak partra kivetnek / billentyűzárát oldd ki szivednek” (sms = VARRÓ Dániel, *Szívdezzert*, Bp., Magvető, 2007, 18.)

– figyelem! – a szerző olyan tradicionális problémákról is gondolkodik, mint a barátságok tartalma és mélysége.<sup>4</sup> Varró Dániel egy-egy szövegéből is az SMS efemer természete, vagy korlátozott kommunikációs potenciálja tűnik ki, lássuk például az *sms #6 (a bepötyöghető karakterek korlátozott száma miatt panaszkodós)* címűt: „hogymondjam el milyen nagyon szeretlek én ha bakker / nem áll rendelkezésemre csak 160 karakter”<sup>5</sup>. Varró kísérletei vélhetően a legjobb példák arra, hogy ez a szigorúan zárt rövidforma (és a szerző humorérzéke) mennyire nem alkalmas médiuma – többek között – a költészeti hagyomány produktív újrahasznosításának. Más szóval, ezek a szövegek maguk is múlandóságukkal tüntetnek, az imitált médiumhoz hasonló efemer létmóddal bírnak – a poénjellegén, könnyed felvillanáson nem akarnak, és nem is igen tudnak túlmozdulni. Ezért kevésbé tudok egyetérteni Bedecs László alábbi megállapításával: „[A] Varró-féle költészet sikere annak köszönhető, hogy a digitális kor másféle olvasókat nevel, másféle igényekkel – és ez a költészet ezeket az igényeket ki tudja szolgálni. Ebből itt az állítás második fele az izgalmasabb. Az, hogy a médiák átalakulása közvetlen hatással lehet a költészet nyelvére és formájára. Hiszen az már csak a megerősítő visszacsatolás, hogy a megszülető új költészet új olvasókat talál, alkalmasint olyanokat, akik a klasszikus, tragizáló irodalomtól elfordultak.”<sup>6</sup> Most nem térek ki arra, hogy mit is sugall, és milyen sztereotípiákat erősít meg egy olyan felfogás, mely az említett varrói könnyedség és a „klasszikus, tragizáló” jelzők által jelölt kategóriák szembenállásában véli jellemezhetőnek a szépirodalmat. Csupán abbéli szkepticizmusnak adok hangot, hogy az SMS-líra képes lehet bárkit is hosszabb távon a költészet valamely formációja (stílusa stb.) mellett elkötelezetté tenni. Inkább az valószínűsíthető, hogy a reklámszlogenek kétségtelen poeticitásával bíró, ám a líra sűrítettségét, képi összetettségét, rétegzettségét, új és új megértési teljesítményre kényszerítő jellegét elérni képtelen instant formakultúra aligha termékeny a nyelv művészet számára. Weöres Sándor etűdjeitől széles az út Kovács András Ferencig, József Attiláig, Kukorelly Endréig, Csokonai Vitéz Mihályig, Térey Jánosig, Arany Jánosig (vajon melyikük is sorolható egyértelműen a tragizáló irodalomhoz?), de Varró Dániel említett szövegszerveződésétől legföljebb egy rejtett, jelzőtáblák hiányában aligha észrevehető ösvény indul irányukba.<sup>7</sup> Hogy Bedecs miért gondolja termékenynek ezt a líraformát, arra esszéjének alábbi passzusa világít rá: „A kor felgyorsult információcseréjéhez szokott fogyasztók igényének a vers éppenséggel meg is felelhetne, hiszen rövid, klipszerű, egy-két üzenetre épül, rendszerint van benne valami újdonság, de mégis szabályozott keretek között formálódik.”<sup>8</sup> Ha ekként gondoljuk el a lírát, akkor valóban az SMS-

<sup>4</sup> BEDECS László, „*Bélyeg helyett kukac van*” – *Költészet a digitális korszakban*, Palócföld, 2008/2, 33–38, itt 34.

<sup>5</sup> VARRÓ, *i. m.*, 78.

<sup>6</sup> BEDECS, *i. m.*, 35.

<sup>7</sup> Természetesen ez nem a teljes Varró-oeuvre-re érvényes, mindössze szóban forgó alkotásaira.

<sup>8</sup> BEDECS, *i. m.*, 33.

vers tűnhet az új költészet prototípusának – azonban ha költészet alatt inkább a *Hajnali részegség*, az *Apokrif*, a *Lóci óriás lesz*, a *Tiszta szívvel* vagy a *Tengeri-hántás* bukkan föl emlékezetünkben, már több kételyünk adódik a kapcsolódási pontokat illetően. Még akkor is, ha Varró Dániel gyakorta dolgozik a klasszikus irodalmi utalásrendszerrel, mint például az alábbi, első olvasásra valóban ötletes és szellemes, *sms #5 (gombolós)* című művében: „1 gondolat bánt engemet / kigomboljam az ingemet? / csupán ha gomb lesz 2 szemed / az én szemem pedig mit lát a luk / s magamra gombolhatlak általuk”<sup>9</sup>. Jelen szövegben nem cél a Petőfi-verssel való dialógus kezdeményezése, a klasszikus szöveg újraért(et)ése, rekontextualizálása, „leporolása” – a szövegközi utalás panelszerűségében mutatkozik meg, értelmetlen idézetként bukkan fel újra, melynek többféle funkciója is lehet, de a klasszikus költészethez való kapcsolódás teremtése nem tartozik közéjük.

\*

A világháló és a komputeres világának egyik legemlékezetesebb kortárs költészeti reflexióját mindazonáltal Térey János *Paulus* című verses regénye jelenti. (*A Nibelunglakópark* című drámai költemény pedig a high-tech kultúra más aspektusaival számol.) A *Paulus* negyedik, *Rontás* című fejezete tartalmazza Ludovika Paulusnak írott levelét, melynek egyik pretextusa a puskinsi Tatjana-levél. Ez a rész egyébként éppenséggel nem a mediális különbözőségek fontossága mellett látszik érvelni. Ludovika vírust tartalmazó e-mailje, mely vélhetően megfertőzi Pál gépét, a különböző kommunikációs formák mögötti azonos tapasztalást, érzelmi kondíciót (a szerelem agóniáját) hangsúlyozza: „Átütne merített papíron / Nyomorúságom vízjele, / Gyorshívás nem segítene, / Drótposta sem csitítja kínom...” (133.).<sup>10</sup> Az elválasztottság tapasztalatáról van szó, arról, hogy a közelséget, a jelenlétet a személyes testi találkozáson kívül semmilyen technikai eszköz nem képes létrehozni, legföljebb valamiképp illuzionálni, ám ez csak átmenetileg csitíthatja a kínokat. Ám a levélíró nagyon is testként működik, a levél írása maga performatív aktus. Roland Barthes írja a *Beszédtüredékek a szerelemről* című könyvében: „A távollét kifejezését egy olyan szó jelöli, amely a testből eredeztethető: »sóhajtozni«: »sóhajtozni a testi jelenlét után«: az androgün két fele egymás után sóhajtozik, mintha csak minden lehet, tökéletlen lévén, a Másikkal akarna elvegyülni”.<sup>11</sup> Tatjana levelének megírását is a testi találkozás hiányából fakadó fájdalom kényszeríti ki: „Hallgattam eddig, szólni félttem, / És higgye el, hogy szégyenem / Nem tudta volna meg sosem, / Amíg titokban azt reméltem, / Hogy lesz falunkban alkalom, / S hetenként egyszer láthatom; / Csak hogy halljam szavát, bevallom, / Szóljak magához, s azután / Mind egyre gondoljak

<sup>9</sup> VARRÓ, *i. m.*, 73.

<sup>10</sup> A verses regényt az alábbi kiadás alapján idézem: TÉREY János, *Paulus*, Bp., Palatinus, 2003.

<sup>11</sup> Roland BARTHES, *Beszédtüredékek a szerelemről*, ford. ALBERT Sándor, Bp., Atlantisz, 1997, 31.

csupán, / Éjjel-nappal, míg újra hallom.”<sup>12</sup> A tatjánai paradigmában talán azért tűnhet mégis természetesebb helyettesnek a levél, mint Ludovikánál, mert – hallottuk – a személyes találkozás korábban is elsősorban beszédaktusok által szerveződött. (Erre a beszédaktus-központúságra is utal a levél felütése: „Én írok levelet magának – / Kell több? Nem mond ez eleget?”)

Ludovika e-mailje inkább ösztönöz a testi cselekvésre, s az érzéki jelenléttől dúsak *szavai*: „Végzem! Viselkedj csődörül, / Egészben tart a töredék hit, / Birtokolj mértéken fölül, / Ízem és valóm gyökeréig.” A távollét kínját azonban nagyrészt éppenséggel az imaginált jelenlét generálja – a megszólítás aktusában a nyelv rendre megképzí a másikat ittlévőként, miközben legfőképpen *itt* nincs – ez a szerelmi agónia kiindulópontja. És a gyász kiindulópontja is. A nyelv aposztrofikus szerkezetének eme allegóriája, a Térey-mű antropológiája szerint, fölülírja a különböző technikai médiumok lehetőségrendszerét. A levél, a telefon és az e-mail kínálta jelenlétkondíciók közötti különbségek elenyésznek a hiány rendíthetetlen azonossága mellett.<sup>13</sup> Térey szövege közvetlenül a Ludovika-levél előtti és utáni szakaszban is a különbségek eltörlése mellett látszik érvelni, hiszen az elbeszélő, miközben saját „gyöngécske gépén” futtatja le a levelet (s ő osztja meg azt az olvasókkal), ekképp jellemzi Ludovika írását: „És semmi p.modern ravaszság, / Eszázadi altájakat / Csupán a szókészlet mutat” (132).<sup>14</sup> Az önmagát törlő elektronikus levelet Pál úgy örökíti meg, hogy gyorsan kinyomtatja, s ezáltal legyőzi a nőt a szerelmi versengésben: „Printet parancsol régi virtus”, olvassuk, majd: „»Elismerésem! Csupa báj / A módszer. Tényleg nagy tanár, / Beszélő virtus föladója.« / Ami a többit illeti, / Pál macsó- elvét hirdeti” (136.). (Azaz: a levél kinyomtatása volna macsó tett.) Még az kívánczik ide, hogy Ludovika e-mailjének a perlokúciós jellegesen túl közvetlenebb performatív ereje is van, mégpedig a vírus általi rombolás. S azt is érdemes megemlíteni, hogy Pál a válaszát, hisz „Gépben nincs bizodalma” („hacker” foglalkozása ellenére, vagy épp amiatt), végül postán küldi el. Végso következtetésünk tehát az, hogy a páli retorika szerint a hagyományos papíralapú levél, a nyomtatott kultúra változatlanul macsó dolog – de mindenképp győzedelmeskedni látszik az elektronikus machinációk fölött.

\*

Végül, az előadás elején fölített egyik kérdéshez, a kortárs líra világhálós jelenlétéhez visszatérve, szólok röviden egy internetes alkotói műhelyről, pontosabban annak versblogjáról, a *Telepről*. A *Telep* jelen esetben annyiban érdekes számunkra, amennyiben webes felülethez köthető költészeti blogként indult – hogy mi lett belőle, tag-

<sup>12</sup> Alekszandr Szergejevics PUSKIN, *Jevgenyij Anyegin*, ford. ÁPRILY Lajos, Bp., Európa, 1972, 63.

<sup>13</sup> Miközben tudnánk érvelni amellel, hogy ezek a különbségek bizony nem mindig lényegtelenek – saját életünk példáin keresztül, vagy akár említhetjük Proust regényének telefon-jelenetét is.

<sup>14</sup> Érdemes lenne megvizsgálni azt, hogy az elbeszélői önértelmezést mennyiben legitimálja a mű poétikai szempontból.

jai milyen helyet foglalnak el a mai fiatal kortárs irodalmi életben, mennyire jó költők, kritikusok vagy szerkesztők, ezúttal nem releváns (bár azt meg kell jegyezni, hogy az irodalom intézményrendszerében elfoglalt jelenlegi helyük nagyban köszönhető a *Telep* elindulásának, sikerének is). A honlap felépítése a funkcióknak megfelelően nem túlbonyolított – a versek szövege rendre egy képpel (jobbára fotóval) együtt jelenik meg az oldalon, és minden írást bárki kommentálhat.<sup>15</sup> Ahogy Drótos Richárd egyik cikkéből megtudhatjuk, a blog dizájnja egy Text nevű blogger munkája, aki „elgondolkodtató szövegeivel és az ezekhez kapcsolódó szokatlan, érdekesen bonyolult vagy éppen érdekesen egyszerű sablonjaival vívott ki elismerést magának. Munkáinak ismérve a mértani síkalakzatok, nyilak és más efféle jelzések felhasználása a webtervezései során. A *Telep* esetében nem alkotott túlzottan szövevényes megjelenést, a sablon egyszerű, letisztult, tetején Monika Roemer német fotográfus hölgy képe, két erősen idealizált germán hölgyemény szoboralakja. Egyikük olvas. Vagy ír. Olvasva ír.”<sup>16</sup> Ez az olvasva ír, írva olvas kifejezés egyfelől vonatkozhat arra a jelenségre, melyet korábban fejtegettem az internetes felhasználói interakció, szerep-összemosódás kapcsán. Másfelől természetesen nem új dologról van szó. A legtöbb alkotókori tevékenységnek része ez – olvassuk és írjuk egymás szövegeit. A nyilvánossá tett azonnali értelmezés-kísérletekkel egyfelől, a szövegre vonatkozó, helyenként javító szándékú észrevételekkel másfelől. A blog e műhelymunkát virtualizálja – nincs szó itt sem radikális különbségről, hiszen a hagyományos műhelymunka sem korlátozódik sosem a személyes találkozásra, illetve a *Telep* tagjai is nyilván testi valójukban is kapcsolatot tartanak egymással. Ugyanakkor a *színre vitt műhely* mégiscsak a blog. Dunajcsik Mátyás, a csoport tagja egy helyen ekképp fogalmaz: „Az arctalan kommentálási lehetőség egyébként olyan, mintha lebontana egy falat az olvasók és a költők között. Így mernek véleményt mondani, nem úgy, mint a hagyományos felolvasóesteken, amelyeken általában a megszeppent felolvasó, a zavarban lévő moderátor és a zavarban lévő közönség vesz részt.”<sup>17</sup>

Érdekes szempontot vet fel Dunajcsik azzal, hogy azt írja, a jelenléttől való elszakadás – ugyebár szövegekre adott arctalan kommentálásról van szó – bontaná le a falat szerző és olvasó között. A felolvasóesteken, a személyes találkozásokkor nem mondható el minden, és nem mondható bárhogyan, hiszen sokkalta erősebb a közeg szerepkényszere, a társasági esemény szimulációs jellege annál, mint amikor csak a monitor és a látott szöveg áll velünk szemben. Bármennyiszer újraolvashatjuk a szöveget véleményformálás előtt, míg a hallás utáni megértés sokkal inkább kötött temporálisan. Úgy tűnhet, hogy míg az esteken odatapad a felolvasott szöveg a költőhöz, a testi jelenlét hiányában, a szerző távollétében a szöveg befogadásának szabadságfaktorai megsokszorozódnak. Persze, felolvasóestekre épp a testi jelenlét és a

<sup>15</sup> A honlap dizájnja az előadást követő hónapban (2008. szeptember) jelentősen átalakult – ehelyütt még a korábbi változat alapján történik a leírás.

<sup>16</sup> DRÓTOS Richárd, *Részleges (és felületes) helyzetjelentés a honi litblog frontról*, A Vörös Postakocsi, 2008/tavaszi, 78–82, itt 80.

<sup>17</sup> KOVÁCS Bálint, *A Telep csoport: Hálós műhely*, <http://www.manca.hu/index.php?gcPage=/public/hirek/hir.php&id=15289> (2008. 10. 30.).

„tapadtság” miatt járunk, az egyébként metaforikus hang rezonális megtapasztalása okán. Ezzel szemben a blogon az átgondolt véleményformálás, avagy pusztán a szöveg vizualitásához történő visszatérés lehetőségét élvezhetjük. Az anonim véleményformálás szabadosságára a Telep-blogon viszonylag kevés példa akad, a megjegyzések nagy része pedig itt sem arctalan – a hozzászólók maszkjai szemünk láttára alakulnak leírt mondataikkal és egyéb elektronikus jelekkel. A legnagyobb különbség egy élő műhely és a globális falu eme önképzőköre között mégis a hangzóság és a fizikalitás, a közvetlen érzékiség hiánya – nem a személyesség vonódik ki belőle, pusztán a testi jelenlét, az összejövetelek fáradtsága, a remegő hangú megszólalások bája, a megbicsakló ütemek, a nem tiszta sz-ek és r-ek, az újrakezdett szavak, a gondterhelt vagy áhítatos, de tapintható csöndek, a félresiklott gondolatok, a rossz helyen elszórt nevetések, a visszatartott és szabadjára engedett köhögés, a csörömpölések, a sustorgás, a tüdőből tüdőbe vándorló molekulahad. Talán a gép előtt ülve, amikor rendelkezésünkre áll a reggeli kávé közben elolvasott aznapi új vers, megadódik a meditativitás nagyobb esélye és a reakciók végiggondolhatósága (mely gyakran nem társul végiggondoltsággal). Ám a másodlagos szóbeliség világában a billentyűkön gyorsan járó ujjak rögzítik az elsietett szavakat. A különbség vélhetően nem is szánk és kezünk közvetítő munkájában mutatkozik, hanem abban, hogy a vers a szemünk vagy a fülünk előtt válik jelenvalóvá.

## „VESZEM A SZÓT...”

### Anagrammatikus és paronomasztikus jelenségek József Attila két versében

Amikor Ferdinand de Saussure századelőn végzett anagramma-kutatásainak egy része, mintegy hat évtizeddel keletkezése után, Jean Starobinski jóvoltából napvilágot látott,<sup>1</sup> Roman Jakobson egy második saussure-i fordulatról beszélt, amely „beláthatatlan távlatokat nyit majd a poetológia előtt [...], s feltárja a költői nyelvnek – a hétköznapival szembeni – polifonikus és poliszemantikus természetét.”<sup>2</sup> A hosszú ideig titokban tartott és publikálatlanul maradt felfedezések nyilvánosságra kerülésükkor a szakmai közvélemény számára különösen izgalmasak voltak, hiszen e „második” Saussure elméletileg és módszertanilag is szembehelyezkedett a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* közismert tételeivel.<sup>3</sup> Jakobson jóslatának megfelelően a hetvenes évek elejétől nyelv- és irodalomtudományi körökben egyaránt nagy visszhangra találtak a genfi nyelvész professzor egykori kutatási eredményei,<sup>4</sup> melyeket 1906 és 1909 között, az általános nyelvészetről tartott előadás-sorozatával részben egyidejűleg, részben azt megelőzően jegyzett le. A különböző görög, latin és ógermán költői szövegeken végzett vizsgálatai során Saussure egy olyan anagrammatikus jelenségre

<sup>1</sup> Saussure anagramma-jegyzeteinek egy részletét Starobinski már 1964-ben nyilvánosságra hozta (Jean STAROBINSKI, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Textes inédits*, Mercure de France, 350, 243–262.), a teljesebb kiadás hét évvel később jelent meg (Jean STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, Essai*, Párizs, Gallimard, 1971.) Saussure és Antoine Meillet levelezése Émile Benveniste közzétételében és előszavával ugyancsak 1964-ben jelent meg a svájci Saussure Kör folyóiratában (Émile BENVENISTE, »*Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet*«, CFS [Cahiers Ferdinand de Saussure], 1964/21, 89–130.).

<sup>2</sup> Roman JAKOBSON, *La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes*, L’Homme (Revue française d’anthropologie), 1971, 11/2, 23–24.

<sup>3</sup> Megjegyzendő, hogy az a leegyszerűsített „strukturalista” nyelvképzet, amelyet a *Bevezetés* alapján Saussure-nek tulajdonítottak, s amely összeegyeztethetetlennek tűnik az anagrammakutatás jegyzeteivel, illetve az 1897–1900 között írott *Item*-aforizmak tartalmával, nem közvetlenül Saussure-től származik, hanem egy Charles Bally és Albert Sechehaye által kompilált/konstruált szöveg produktuma. Az újabb, kommentárral ellátott kritikai kiadások már egy differenciáltabb nyelvszemlélettel rendelkező, a posztstrukturalista nyelv- és irodalomtudomány számára is elfogadhatóbb Saussure-t sejtetnek a *Bevezetés* „mögött”. (Ehhez bővebben l. HERMANN Zoltán, *Szövegterek. Az anagrammák elméletéhez*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.)

<sup>4</sup> A hatástörténetből most csak Roman Jakobson, Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jonathan Culler, Michael Riffaterre és Paul de Man nevét emeljük ki.



figyelt fel, amely eltérően a klasszikus retorikák anagramma-definíciójától, nem elszigetelt betűk átcsoportosításából, hanem az egy fonémánál, illetve grafémánál nagyobb terjedelmű jeltörödékek (*difónok, trifónok, illetve polifónok*) viszonylag szűk terjedelmi határok közé összpontosult ismétlődéseiből vezethető le. A legjelentősebbnek tartott, *hipogramma*nak nevezett figura lényege, hogy egy, a költői szöveg megértése szempontjából fontos ún. *szótémát (mot-thème)*, illetve tulajdonnevet az alkotóelemeit képező, difonikus vagy polifonikus szekvenciakapcsolatoknak a „poétikus beszéd” folyamába való többszöri beépülése révén, mintegy a „szavak alatt” történő megismétlése által hangsúlyoz. Másként fogalmazva a költemény kulcsszava difónjaira, illetve polifónjaira „hullva” többszörösen beíródik a szövegkontinuumba, újratagolva ezáltal a költői beszédet.

Az anagrammák elmélete részben ellentmond a nyelvi jel *Bevezetés*ből ismert önkényes és lineáris természetéről szóló tanoknak. Egyfelől, mert itt a költői szöveg jelöltjei a szövegen belüli jelölők között is elhelyezkedhetnek, s kapcsolatuk ezáltal önkényesből motiválttá válhat, másfelől, mert a jelölők időben létező, vonalszerű kiterjedését a hipogrammák esetében az egymás elemeiből építkező jelölőhálózatok térbeli modellje váltja fel.

A többéves kutatás és szisztematikus szövegelemzés ellenére Saussure-nek azzal a felismeréssel kellett szembesülnie, hogy bár rengeteg „bizonyítékot” talált az anagrammák létezésére, alapvető elméleti kérdései megválaszolatlanok maradtak, vagy kidolgozásuk közben apóriába torkollt. Lényegében eldöntetlen maradt például, hogy betű- vagy hangkapcsolatnak tekintendők-e a hipogramma elemei, s hogy ezzel összefüggésben miféle viszonyban vannak egymással a hipogramma és a paronomázia jelenségei.<sup>5</sup> Arra sem talált megnyugtató választ, hogy inkább a külső, szerzői intenció vagy a gyakorlott olvasó tekinthető-e az anagrammák eredetének, illetve hogy a szemiózis törvényszerűségei vagy a nyelv elemkészletének korlátozottságából következő véletlenszerű játék áll-e az anagrammatikus jelenségek hátterében.<sup>6</sup> S bár kétségei végül oda vezettek, hogy felhagyott a vizsgálódásokkal, Saussure az általa leírt jelenségben nem pusztá retorikai figurát, hanem az indoeurópai költészet alapelvét vélte felfedezni, így megállapításai általában a költői nyelv működésmódját érintették.

Ugyancsak e működésmód meghatározása volt a célja mintegy 50 évvel később Jakobson *Nyelvészet és poétika* című, nagy hatású tanulmányának, melyben egy má-

<sup>5</sup> Ezzel kapcsolatban Starobinski egy befejezetlen saussure-i mondatra hívja fel a figyelmet: „A paronomázia alapelve szerint nagyon közelít – a hangzás általi parafrázis – fonikus” (Jean STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, ford. H. BEESE, Frankfurt–Berlin–Wien, Ullstein, 1980, 24. [A dolgozat további részében erre a kiadásra hivatkozom.]

<sup>6</sup> 1909 márciusában Saussure levélben osztotta meg dilemmáit Giovanni Pascolival, akitől a latin költészet anagrammatikus olvasatával kapcsolatban érdemi választ remélt. Pascoli klasszika-filológusként és a Bolognai Egyetem irodalom tanszékének vezetőjeként, valamint olaszul és latinul verselő költőként a téma avatott szakértőjének tűnhetett, s bár első válaszlevelének tartalmát nem ismerjük, tudjuk, hogy Saussure második, részletkérdésekre is kitérő levelére már nem reagált.

sik alakzat, a paronomázia vált a költőiségként (is)<sup>7</sup> értett poétikai funkció kiemelt interpretánsává. „Egy szekvenciában – írja Jakobson –, amelyben a hasonlóság az érintkezés fölé van rendelve, két egymáshoz közeli hasonló fonémásor paronomáziás funkciót tölthet be. A hangzásban hasonló szavak a jelentésben is közelednek egymáshoz.”<sup>8</sup> Az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombinációéra vetítő poétikai funkció definíciója, amelynek egyik változata a paronomáziás funkció leírása, látszólagos ellentmondásban van a tanulmány elején szereplő meghatározással,<sup>9</sup> mely szerint „A közleményre mint olyanra való »beállítás«, a koncentráció a közleményre magáért a közleményért, a nyelv *poétikai* funkciója.”<sup>10</sup> Ha ugyanis az egyenértékűség mint a költészet egyik szervezőelve az üzenet sajátos kódolására irányul, akkor a többértelműség minden irodalmi szöveg elidegeníthetetlen tulajdonságává válik, ami egyúttal a totális önreferencia lehetetlenségét is jelentené.

Mivel az alaki ekvivalenciák révén egymás referenciájává váló önreferens nyelvi jelek irodalmi elmélete a kommunikáció matematikai modelljének átírásából született, ellentmondásaira is a Shannon–Weaver-féle modell felől lehet leginkább rákérdezni. Ismeretes, hogy Jakobson a *címzettnek* nevezett tényező rendszerbe iktatásával eltörölte az eredeti sémában szereplő *dekódoló* és *rendelhetési hely* különbségét, vagyis az információközlésnek azt a fontos aspektusát, miszerint a beérkező jel még üzenetté alakításra vár, s csak üzenetként, a dekódolás eseményében mutatkozhat önreferensnek.<sup>11</sup> E különbség felszámolásával Jakobson a költői nyelvben is szükségszerűen jelenlévő ambiguitást kendőzte el, amely könnyen azonosítható a hetedik, a jakobsoni modellből „kifelejtett” kommunikációs tényezővel: a *zajjal*.

A zaj mint a kommunikáció anyagi hordozója, az információ megszüntethetetlen materiális háttere, az irodalmi kommunikációnak is szerves része. Információelméleti szerepe szerint az entrópia és a dezorganizáció információs rendszerbe való betörését jelenti, amely az információ módosításával, végső soron kioltásával, elnyelésével jár együtt. Ha a zaj és az információ azonos erősségű, a közlés a nullával lesz azonos. A zaj és a művészi üzenet viszonyáról szólva Lotman úgy vélekedik, hogy az entrópiának ezt a semmítő hatását mindenhol tapasztaljuk a kultúra kivételével,

<sup>7</sup> „Minden kísérlet, amely a poétikai funkció szféráját a költészetre akarja korlátozni, vagy a költészetet a poétikai funkcióéra, megtévesztő egyszerűsítés volna.” (Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* = R. J., *Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre et al., Bp., Gondolat, 1972, 239.)

<sup>8</sup> *Uo.*, 263.

<sup>9</sup> Az ellentmondásra és annak vélhető okaira, illetve elméleti következményeire világít rá Erhard Schüttpelz tanulmánya: Erhard SCHÜTTPELZ, *Quelle, Rauschen und Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der shannonschen Kommunikation = Medien und kulturelle Kommunikation*, szerk. Georg STANITZEK, Wilhelm VOSSKAMP, Köln, DuMont, 2001, 187–206.

<sup>10</sup> JAKOBSON, *i. m.*, 239.

<sup>11</sup> „[...] bei Weaver im »Scientific American« von 1949 hat das Wort »message« einen ganz bestimmten Ort bekommen: es befindet sich zwischen »receiver« und »destination« [...] Das heisst vereinfacht gesprochen: das Signal ist schon empfangen und im Falle der Sprache schon »gehört«, ist schon »message« geworden, wird aber noch decodiert oder schon recodiert.” (SCHÜTTPELZ, *i. m.*, 190.)

melynek egyik alapfunkciója, hogy ellenáll az entrópia előretörésének. Ebben az el-  
lentés folyamatban a művészet meghatározó szerephez jut, amennyiben képes saját  
szerkezetét a nagyobb komplexitás céljából átalakítani, s rendszeren kívüli tényező-  
ket úgy magába fogadni, hogy azok a befogadó oldalán ne zajként, hanem művészi  
üzenetként tételeződjenek.<sup>12</sup>

Tehát míg az élet más területein a dekódolás bizonytalanságát vagy többértelmű-  
ségét eredményező zaj destruktív természetű, addig az autonóm rendszerekben,  
amilyen az irodalom is, információöbbltetet jelent, vagyis pozitív tényezővé, produk-  
tív ambiguitássá válik. Sőt, az irodalmi kommunikáció – ahogy azt William R.  
Paulson *The Noise of Culture* című munkájában állítja – ahelyett, hogy minimálisra  
csökkentené, saját konstitutív tényezőjeként fogadja el a zajt.<sup>13</sup> Nehézséget az okoz,  
hogy zaj és üzenet *a priori* nem, csak effektusaik által különíthetők ki egymásból.  
Ennek feltétele az olvasó jelenléte, aki ha a jelölés első, grammatikai szintjén, a hét-  
köznapi kommunikáció kódjai alapján integrálhatatlan, csak zajként érzékelhető  
szövegelemekkel szembeül, kénytelen lesz új (referenciális vagy intertextuális) kon-  
textusok kiépítésével, vagy másodlagos jelölőrendszerek (a szóképek, a ritmus, az  
asszonánc stb.) felismerésével kísérletezni. A textuális zaj redukálhatatlan maradé-  
kait, a „destruktív ambiguitást” Paulson a dekonstrukció retorikai olvasásmódjának  
kompetenciájába utalja.<sup>14</sup>

Ezen a ponton érdemes visszanyarodnunk Saussure és Jakobson előzőekben  
tárgyalt szövegeinek mestertrópusaihoz, az ana- vagy hipogramma, illetve a parono-  
mázia jelenségeihez, melyek sok szempontból a szövegbelső irodalmi zaj fogalmával  
hozhatók összefüggésbe. Az anagramma esetében ez abból adódik, hogy – akárcsak  
üzenet és zaj viszonyában – lehetetlen a kódolt és véletlen elemek közötti különbség-  
tétel megalapozása. A *Hypogramma és inskripció*ban Paul de Man rámutat, hogy  
fenomenalitás és materialitás csak utólagosan, az olvasás/félreolvasás arcot adó  
gesztusa révén választható szét, s hogy a hypogramma fogalma kezdettől fogva ösz-  
szefonódott a prosopopeia általi katakrézis speciálisan tropologikus funkciójával.<sup>15</sup>  
Saussure ugyanis a figura meghatározásánál a *hypographein* szó eredeti, görög jelen-  
téseire utal, melyek közül „a vonások arcfesték általi kihangsúlyozását” tartja saját  
fogalomhasználatához legközelebb állónak. Ez utóbbival kapcsolatban jegyzi meg,  
hogy a hipogramma (mint alakzat) esetében is egy név, illetve egy szó (szótéma) –

<sup>12</sup> Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, ford. Rolf-Dietrich KEIL, München, Fink, 1993, 118.

<sup>13</sup> William R. PAULSON, *The Noise of Culture*, New York, Cornell University Press, Ithaca–London, 1988, 83. (Paulson elméletének ismertetését és értelmezését l. HALÁSZ Hajnal-  
ka, *Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusaiban*, It, 2007/4, 564–587.)

<sup>14</sup> PAULSON, *i. m.*, 89–95.

<sup>15</sup> Paul DE MAN, *Hypogramma és inskripció*, ford. NEMES Péter = P. D., *Olvasás és történe-  
lem. Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2002, 422. (De Man ugyanitt egy lábjegyzetben azt is  
megjegyzi, hogy ez az összefonódás tükröződik abban a bizonytalanságban, ami Saussure-  
nél a hipogramma alakzatának és a paronomázia trópusának összehasonlításakor megmu-  
tatkozik.)

szótagjainak megisméltése általi – kihangsúlyozásáról beszélhetünk, miáltal e szó egy második, műv(ész)i létmódhoz jut.<sup>16</sup>

De Man az arcadás önkényes gesztusában, melyet az olvasó és az olvasás alakzataival azonosít, a katakrézis trópusát látja működésbe lépni, melynek lényege, hogy egy megnevezhetetlen entitásnak nevet ad, s ezáltal létezőként tételez valamit, ami nem biztos, hogy létezik. „Az anagramma – olvassuk a De Man értelmező Cynthia Chase-nél – [...] akár fikció is lehetne: szótagok véletlen előfordulása, amit kulcsszóként vagy tulajdonnévként olvasnak (félre). [...] Térben elhelyezett betűket névként olvasni annyi, mint alakot vagy arcot adni nekik.”<sup>17</sup>

Az ana-, illetve hipogrammatikus olvasás arbitrális jellegéhez tartozik továbbá, hogy működtetésével – De Man szavával – „a betű ellenőrizhetetlen hatalma” veszi át a költői beszéd hallható, érzéki és érzékelhető alapjainak helyét.<sup>18</sup> Ugyan jegyzeteiben Saussure leszögezi, hogy az elnevezésekben szereplő *-gramma* utótag nem jelenti azt, hogy a költészet ezen alakzatait az írott jelek irányítanák, a végződéseket pedig azért nem cseréli le *-phon*-ra, nehogy bárki azt gondolhassa, hogy egy teljesen új jelenségről van szó.<sup>19</sup> Terminushasználata azonban meglehetősen ellentmondásos, hiszen míg a legtöbb megnevezésben a *-gramma* utótag áll a *-phon* helyett, mikor mégis a *-phon* végződést használja (pl. *diphon*), grafémát jelöl vele.<sup>20</sup> „Azáltal – véli De Man –, hogy a hipogramma szót választja, miközben az működése szerint mintha egy hallható név volna, nem pedig inskripció, Saussure megvédi a nyelvet a kognitív széttagolódástól”<sup>21</sup>, a nyelvi fenomenalitás megbomlásától. Mivel, ha elismerné, hogy a szótéma elemei valójában nem fonikusan, hanem materiális beíródásként „vannak jelen” a szövegben, azzal a nyelvi struktúrák hangzáson alapuló érzékelhetőségét és érthetőségét, végső soron bármiféle jelentés lehetőségét vonná kétségbe.<sup>22</sup> „A prob-

<sup>16</sup> „Selbst wenn man es in der verbreiteten, obwohl speziellen Bedeutung der Unterstreichung von Gesichtszügen mittels Schminke nimmt, gibt es keinen Konflikt zwischen dem griechischen Wort und unserer Art und Weise, es anzuwenden; denn es handelt sich auch noch im »Hypogramm« sehr wohl darum, einen Namen, ein Wort zu unterstreichen, indem alle Kräfte aufgeboden werden, um seine Silben zu wiederholen, indem ihm solcherart eine zweite Seinsweise gegeben wird, eine künstliche, eine gleichsam dem Original des Wortes hinzugefügte.” (STAROBINSKI, *i. m.*, 23–24.)

<sup>17</sup> Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán, Pompeji 1997/2–3, 131–132.

<sup>18</sup> DE MAN, *i. m.*, 410.

<sup>19</sup> „Weder Anagramm noch Paragramm wollen sagen, daß ich die Poesie um dieser Figuren willen nach den geschriebenen Zeichen richtet; aber *-gramm* durch *-phon* zu erzetzen, würde bei dem einen wie dem anderen Wort den Glauben erwecken, daß es sich um eine ganz neue Gattung von Erscheinungen handelt.” (STAROBINSKI, *i. m.*, 24.)

<sup>20</sup> Vö. Sylvere LOTRINGER, *The Game of the Name*, Diacritics, 1973/nyár, 3.

<sup>21</sup> DE MAN, *i. m.*, 410.

<sup>22</sup> „Az érthetőség elve a lírai költészetben a költői hang fenomenalizációján alapul.” (Paul DE MAN, *Lyrical Voice in Contemporary Theory = Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, szerk. P. PARKER, C. HOSEK, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 55. Idézi: Jonathan CULLER, *Líraolvasás*, ford. FÜZI Izabella = *Figurák*, szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004 [Retorikai Füzetek, I.], 127.)

lémában az a megtévesztő – írja Giovanni Pascolinak címzett levelében Saussure –, hogy a példák mennyisége nem segít bizonyítani az intencionáltságot, amely ezt az egész dolgot irányíthatná. Éppen ellenkezőleg, minél nagyobb számú példát találunk, annál inkább kell arra gondolnunk, hogy ez az ábécé 24 betűjével való természetes esélyjáték.”<sup>23</sup> Így a szavak alatti szavakat kereső olvasó a kulcsszó (vagy bármilyen egyéb szó) ismétlődéseinek olyan bőségével, potenciális végtelenségével szembesülhet, amely a szöveg értelmezhetőségének eltörlésével fenyeget, mivel ez esetben a textuális zaj elnyelné, elnyomná az üzenetet.

Mindezekből következik, hogy az önkényesség és túlinterpretálás gyanújának minden anagrammatikus olvasattal kapcsolatban szükségképpen fel kell merülnie. Ennek elsődleges oka az irodalom írott volta, a szövegek materialitása, amely a betűírás elemkészetének végessége miatt olyan létező nyomokat vagy véseteket<sup>24</sup> ismét, melyek jelölő voltát nem lehet meghatározni. A véletlenszerű ismétlések jelölő struktúráként való értelmezése mindig valamilyen erőszakos lehatároló gesztus, prosopopeia eredménye. Ezzel összefüggésben a szavak alatti szavak olvasásában rejlő másik veszélyt a félreolvasás és túlinterpretáció jelenti, amely ott is mintázatot lát, ahol ez nem lenne indokolt, s ily módon az értelmezés hiteltelenné válhat. Megnyugtató válasz, persze, egyik kételyre sincsen, egy rövid kitérőt azonban mindkét kérdés megér.

Az írás, illetve a betű hatalmával kapcsolatosan Derrida *Grammatológiája* nyitott új ablakot a nyugati, logo- és fonocentrikus nyelvfilozófiai hagyományra, melyet Platon óta a fonikus szubsztancia segítségével létrejövő „magát-hallva/megértve beszélés” rendszere uralt. Ez az eszme az írást másodlagos és instrumentális funkcióra korlátozta, és a jelen lévő beszéd tolmácsolójává, ábrázolójává, vagyis a jelölő jelölőjévé degradálta. Derrida ezzel szemben úgy látja, hogy a jelölő jelölője inkább a nyelv mozgását írja le, amely „elrejt és eltörli magát, miközben létrejön.”<sup>25</sup> „Itt a jelölő mindig már jelöltként működik. A másodlagosság, amiről azt hittük, kizárólag az írásnak tulajdonítható, általában is kiterjed minden jelöltre, mindig már kiterjed rá-

<sup>23</sup> „Es gibt etwas Trügerisches in dem Problem, das sie stellen, denn die Anzahl der Beispiele kann nicht zur Verifizierung der Absicht dienen, welche die Angelegenheit beherrscht haben mag. Im Gegenteil, je beträchtlicher Die Anzahl der Beispiele wird, desto mehr gibt es Grund für die Vorstellung, daß es ein natürliches Spiel der Chancen mit den 24 Buchstaben des Alphabets ist [...]” (STAROBINSKI, *i. m.*, 124.)

<sup>24</sup> „A véset materialitását meg kell különböztetni az egyes írások fenomenális, érzékelhető lététől. Véset alatt olyan jelzések és nyomok értendők, melyek ténylegesen léteznek és előfordulnak, nem egy érzékelhető térben, hanem az érzékelő számára az olvasás, a szétszórt jelzések vagy nyomok értelmessé rendezésének folyamatában. E jelzésekről nem mondható el, hogy jelölnek, és nem állíthatjuk, hogy felfogtuk őket, mivel formájuk, alakjuk, fenomenális jellegük olyan intencionalitás vagy szemiotikai státus függvénye, amit számukra csak posztulálni lehet, nem pedig érzékelni, leírni vagy tudni. A véset nem más, mint a saját jelentésétől elszakított jel, a nyom, ami bebizonyíthatatlan módon jel.” (CHASE, *i. m.*, 135.)

<sup>25</sup> Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Bp., Életünk–Magyar Műhely, 1991, 26.

juk, mihelyt *belépnek a játékba*.<sup>26</sup> Jelentés és hang elsődlegesnek, természetesnek tételezett viszonya megkérdőjeleződik, s ahogy Derrida megjegyzi, Saussure is képtelen volt bizonyítani az *Anagrammákban* „egy minden írást megelőző fonéma” létezését.<sup>27</sup>

A félreolvasás kérdésével kapcsolatban Umberto Eco elméleti írásaihoz fordulhatunk, melyekben a túlinterpertáció mintapéldáit, illetve a hiteles értelmezés határeseteit egyaránt az anagrammatikus olvasatok szolgáltatják. Az egyértelmű túlinterpertálás példái komikusak, „paranoid” olvasót sejtetnek, feltételezéseik nem ökonomikusak. A határeseteket és a meggyőző olvasatokat ezzel szemben az jellemzi, hogy felismeri, és nem téveszti szem elől a vizsgált szöveg „valamiről szólását”, „róltságát” („aboutness”), vagyis törekszik a mű intenciója és az olvasó intenciója közötti dialektikus kapcsolat fenntartására.<sup>28</sup> A szöveg intenciójának felismerése szemiotikai stratégia felismerése. Az erre vonatkozó feltételezés csakis úgy bizonyítható, ha azt a szövegen mint koherens egészen ellenőrizzük: „bármely, a szöveg konkrét részletéből adódó interpretáció elfogadható lehet, ha a szöveg többi része megerősíti, és el kell utasítani, ha a szöveg más részei kétségbe vonják. Ebben az értelemben a szöveg belső koherenciája kontrollálja az olvasó másképp kontrollálhatatlan *drive*-jait.”<sup>29</sup> Vagy ahogy egy másik előadásában mondja: „A szerző elérhetetlen szándéka és az olvasó vitatható szándéka között ott áll a szöveg világos szándéka, mely cáfol egy tarthatatlan interpretációt.”<sup>30</sup>

\*

A soron következő József Attila-olvasatok teoretikus háttérének tisztázása után szükséges kitérnünk a dolgozat címében töredékesen szereplő idézetre, annál is inkább, mert a költő gondolata több ponton is érintkezésbe hozható a fenti elméleti bevezetővel. József Attila szavait egykori analitikusa, Gyömrői Edit idézte fel egy interjúban: „Azt nem lehet elmondani, hogyan közölt dolgokat. Mindent vissza kellett fordítani. De néha hallatlanul érdekeseket mondott. [...] ha az ember dolgozott skizofrénekkkel, akkor nem lehet nem észrevenni, hogy a nyelvnek, a szónak, a beszédnek milyen más kvalitása van náluk, mint a mi számunkra. Attilánál is észrevettem, hogy szinte köpi a szót, eszi a szót. *A szó az egy materiális dolog*, egészen másképp viszonylik hozzá, mint a normális ember, aki beszél. Valahogy köze van hozzá, úgy *használja a szót, mint egy anyagot*. Egyszer mondott egy gyönyörűt. Azt mondta: »*Veszem a szót, földobom a levegőbe, ott szétesik és újra megfogom, és akkor valami más.*«”<sup>31</sup>

<sup>26</sup> *Ua.*

<sup>27</sup> *Uo.*, 67.

<sup>28</sup> Umberto ECO, *Szövegek túlinterpertálása*, ford. VANKÓ Annamária, KEMÉNY Ágnes, Helikon, 2001/4, 516.

<sup>29</sup> *Uo.*, 517.

<sup>30</sup> Umberto ECO, *Szöveg és szerző között*, ford. SCHULLER Gabriella, Helikon, 2001/4, 516.

<sup>31</sup> VEZÉR Erzsébet, *Megőrzött öreg hangok. Válogatott interjúk*, vál., szerk. EÖRSI István, MARÓTI István, Bp., PIM, 2004, 183. (kiemelés tőlem – O. S.)

József Attila kijelentése, amellyel Gyömrői Edit páciensének nyelvhez, illetve szavakhoz való viszonyát illusztrálta, a költői nyelvszemlélet és alkotásmód allegóriájaként is értelmezhető. Érzékletesen mutatja be a referenciájától elszakadt és újabb jelentő-jelentett kapcsolatok kialakítására alkalmassá vált szó-jel sajátosságait. Felveti a látható (grafemikus) vagy hallható (fonemikus) elemeire esett nyelvi jelölő materialitásának, vagy az éterbe került és a „zajszenyezés” következtében módosult költői szó ambiguitásának kérdését.<sup>32</sup> Hogy a „mássá” válás, az új jelentés létrejötte még a „levegőben”, a költői kéz („megfogom”) alakító befolyása előtt, vagy éppen annak következtében jött-e létre, nem tisztázható, hiszen az „újra megfogás” a mássá válásnak nemcsak okaként, de észlelésének feltételeként is elképzelhető. Az eljárás technikai értelemben leginkább egy zsonglőr vagy bűvész mutatványára emlékeztet, melyben a néző számára eldönthetetlen marad, hogy a szavakkal dobálózó személy mennyiben volt tudatos irányítója a varázslat megtörténtének. Az intencionált vagy véletlenszerű kódolás kérdésén kívül a keletkező szó József Attila-i ideája is megidéződhet, amennyiben a kézhez álló, használati funkciójából kikerült „meglévő” szó, új közegén keresztüljutva „mássá”, korábban „nem meglévő”, művészi szóvá alakul.<sup>33</sup>

A sokféle értelemléhetőség, amely egy '30-as évek közepén elhangzott, de eredeti kontextusától megfosztott megnyilatkozáson áttetszik, természetesen sem előfeltetevésként, sem argumentatív jelleggel nem operacionalizálható lírai szövegek értelmezésében. A soron következő versolvasatok allegorikus háttereként azonban mégis fenntarthatónak vélem az elemeire hullott, majd titokzatos módon újrakonstruálódó szó metaforáját.

Rátérve a költői szövegek vizsgálatára, elsőként József Attila *Könnyű emlékek...* kezdetű, 1936-os versét említem, melyben a vershangzás tekintetében egy eufóniára való fokozott törekvés figyelhető meg. Erre a hangtulajdonságok rekurrenciájára épülő esztétikai hatású hangcsoportosítások vagy a szabályos palato-veláris rímváltakoztatás<sup>34</sup> mellett összetettebb fonotaktikai analógiák is utalnak.

<sup>32</sup> A zaj üzenetroncsoló befolyásától a költőnek e konkrét megnyilatkozása sem okvetlenül mentes, tekintetbe véve a mediális stációk sokaságát (szóbeli közlés, magnófelvétel, írásos lejegyzés, nyomdai megjelenés), amelyen az üzenet a feladótól az olvasóig keresztülment.

<sup>33</sup> „[...] a szó önmagában is műalkotás, hiszen a szó a műalkotás legkisebb eleme. Másfelől azonban a szó szemlélet, a műalkotás pedig fejtegetéseink szerint nem az. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a szó tulajdonképpen csak mint *használt szó*, tehát mint *meglevő* szó szemlélet. [...] ha a szó műalkotás, a használt, meglévő szó pedig nem az, akkor nyilvánvaló, hogy a *nem meglévő szó műalkotás*. Minthogy pedig kifejezésünk szerint nem meglévőről és mégis szóról beszéltünk – a *keletkező* szót kell értenünk rajta. Vagyis a szó a *használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás*. Így a szó a műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza.” (JÓZSEF Attila, *Esztétikai töredékek = József Attila összes művei*, III, *Cikkek, tanulmányok, vázlatok*, s. a. r. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1958, 94–95.)

<sup>34</sup> Török Gábor rámutat, hogy a magas és mély hangú rímek váltogatása a *Könnyű emlékek...* című versben a hím- és nőrímek cserélgetésével is kombinálódik. (TÖRÖK Gábor, *A líra: logika. József Attila költői nyelve*, Bp., Magvető–Tiszatáj, 1968, 23.)

[Könnyű emlékek...]

*Könnyű emlékek, hová tüntetek?  
Nehéz a szívem, majdnem zokogok.  
Már nem élhetek meg nélkületek,  
már nem fog kézen, amit megfogok.  
Egy kis játékot én is érdemelnék, –  
libbenjetelek elő, ti gyöngye pillék!*

*Emlékek, kicsi ólomkatonák,  
kikért annyira sóvárogtam én  
s akiknek egyengettem szuronyát –  
törökök, búrok, gyűljetelek körém!  
Kis ágyúk, ti is álljatok föl rendben!  
Nehéz a szívem. Védjetelek meg engem!*

A vers ritmikai vizsgálatából megállapítható, hogy míg a versszakok első négy sora az időmértékes szempontok szerint jambusi tízesként, 5–6. sora pedig hatodfeles jambusként értelmezhető, addig a magyaros verselés alapján az előbbiek felező tízesnek, utóbbiak pedig 5 | 6, illetve 6 | 5 osztatú kétütemű tizenegyesnek felelnek meg. Az ily módon megvalósuló metszetkapcsoló kettős mérték komplex zeneisége még kifejezettebb azokban a sorokban, amelyekben a mondathangsúlyok által kialakított ütemeket a melléknyomatékok kisebb, de szabályosan ismétlődő osztásokra tagolják. Ez figyelhető meg a költemény első négy sorában, ahol a keresztrímes szerkezettel párhuzamosan 2|3 | 2|3 és 3|2 | 2|3 osztatú négyütemű sorok váltakoznak egymással.

A vers határozott zeneiségét a mértékkapcsoló ritmus mellett a rímek kidolgozása, illetve a fonikus harmónia<sup>35</sup> jelensége is fokozza. A strófák látszólag egyszerű – négy sornyi keresztrímből és egy párrímből felépülő – végrímképletei „mögött” a belső metszetrímek, valamint a bővített és megtört rímek<sup>36</sup> cizellált rendszere húzódik. Az összetett rímképlet<sup>37</sup> jól mutatja, hogy a költemény első négy, utolsó kettő, valamint 7. és 9. sorában sorbelsei rímhívók is szerepelnek, melyek az ütemhatár előtti szövegeket vagy egy sorvégi, vagy más, sorbelsei felelő rímekkel csendítik össze. E tizenhárom, pozicionálisan kiemelt sorközi metszetrím és velük kapcsolatban

<sup>35</sup> Saussure az anagramma-jegyzetekben használja a fonikus harmónia (*Lautharmonie*) kifejezést, melynek alapeseteiként az asszonáncot, a rímet és az alliterációt jelöli meg. (STA-ROBINSKI, i. m., 20.)

<sup>36</sup> E francia retorikákból ismert félsorrím-típus eredeti neve: *rime renforcée et brisée*. (Vö. SZEPES Erika, SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Gondolat, 1981, 95.)

<sup>37</sup>

2 3a    2 3a	3e 2    5f
3 2b    2 3c	2 3    5g
2 3a    1 4a	3e    4    3f
3 2b    2 3c	3 2    3 2g
5    6d	3 2    4 2h
6    5d	3 2h    4 2h



álló végrím között háromszor szerepel az *-em-* és hatszor az *-ek-* difón, ráirányítva ezzel a befogadó figyelmét az említett szószegmensek további számos szöveggözi előfordulására. A költemény efféle, a fonemografikus írásjelkombinációk ismétlődésszerkezeteire reflektáló olvasása során megfigyelhető, hogy a mindössze tizenkét soros versszövegben az *-em-* difón tízszer, míg az *-ek-* szószegmens kilencszer fordul elő. Ugyanakkor ezen értelem nélkülinek tetsző jelszegmensek kitüntetett szerepe túl is mutat a hangzasegységnek mint versakusztikai jelenségnek a tényén, hiszen a két difón a szöveg kulcsszavában, a versszakok elején anaforikusan ismételt *emlékek* szóban „találkozik”, s ilyen módon a továbbiakban egy, a fonikus harmóniánál összetettebb alakzat, a hipogramma elemeiként tételeződik.

Az *emlék* és az *emlékek* szavak hipogrammatikusan kétszer íródnak be a költemény 3. sorába („*Már nem élhetek meg nélkületek*”), majd az 5. sorban egyetlen szótesten belül, változatlan grafemikus sorrendben ismétlődik meg a beszédtema úgy, hogy mindeközben az *emlék* szó re-etimologizálása is végbemegy („*Egy kis játékot én is érdemelnék*”). Az *érdemelnék* és *emlék* szavak hipogrammatikus egymásba írásakor ugyanis egy harmadik szóalak is beléptethető az értelmezés szövegterébe. Ez nem más, mint az *emel* szó, mely az *emlék* szavunk belső formájaként feleleveníti a fogalom képzetét. Az emelés, emelkedés mint felfelé való mozgás, illetve mozgatás aktuálisan szorosan összefügg az emelhetőség, s ennek révén a könnyűség képzetével, miáltal megerősíti, sőt értelmezhetővé teszi a magát frazémaként állító, ám valójában csak a költői nyelvhasználatban összetartozható *könnyű emlék* szókapcsolatot.<sup>38</sup>

A versben tetten érhető hipogrammatikus jelenség azonban túl is mutat a témaszó nyomatékosításának funkcióján, s a szöveg metapoétikai alakzataként referenciális és figurális olvasat feszültségét teszi láthatóvá. Míg ugyanis a vers beszélője az első strófában az emlékek eltűnésén kesereg, hiányukat fájlalja, azok hipogrammák formájában, „szavak alatti szavakként” többször is felsejlenek. Miközben a vers szubjektuma az emlékeket a tűnékenység jelzői, igei és névszói metaforáival illeti, „könnyűnek”, előlibbenő „gyöngye pillének” nevezve őket, addig az *emlék* szó, szétesve ugyan, de materiális beíródásként, vésetként jelen van a szövegtérben. Ezzel szemben a második versszakban, ahol az emlékekről mint emléktárgyokról, fogható, állítható, rendezhető játékszerekről esik szó, az *emlék* mint beszédtema anagrammatikusan már csak egyszer, a 10. sor *gyűljetek körém* szintagmájában szóródik szét, ott is csupán mint paragramma, részben monofónjaira hullva (*gyűljetek körém*). Ugyanakkor ez a szétfoszlott jelölő, e fenomenalizálhatatlan betűkombináció a szöveg halk moraja vagy zajaként az olvasatban allegorikus értelemhez juthat, amennyiben mintegy „válaszul” a felnőtt „gyerekes”, a megkapaszkodás ősi ösztönéből faka-

<sup>38</sup> A könnyűsége okán felfelé szálló, emelkedő emlék képe József Attila más verseiben is megjelenik, példaként a *Szelid, búcsúzó asszony* című költemény utolsó strófáját idézhetjük: „*Könnyű legyen emlékem, mint az illat, / Mely egekig száll és legyen örök, / Amíg szivemből máglyarózsák nyílnak / S feláldozott szerelmem füstölög.*” (Kiemelések tőlem – O. S.) A párhuzam további érdekessége, hogy a könnyű, emelkedő emlék képe mindkét versben az eleven képzetű *-ill-*szekvenciát hívja életre, egyfelől az *illat*, másfelől a *pille* szavak révén, ily módon kölcsönözve érzéki jellegét az „illanó” emlékek témájának.

dó óhajára (*Emlékek [...] gyűljetek körém! [...] álljatok föl rendben! [...] Védjete meg engem!*) a teljesség és rendezettség hiányát, valamint az (el)szakadás szükségszerűségét reprezentálja, a vágy beteljesülésének lehetetlenségét sejtetve ezáltal.<sup>39</sup>

Másként fogalmazva, míg az első, illetve második strófa a vers „grammatikai” szintjén az *emlék* szó fogalmi és tárgyi jelentéseit tematizálja, addig a retorikai mozgások egy ezzel ellentétes értelmezési folyamatot indítanak el. A vers első felében a beszélő azzal szembesül, hogy a *könnyű emlékek* elszállnak, gyöngye pillékként tovalibbennek, és csak hiányukat képes realizálni, ám a „gyakorlott szemű” olvasó<sup>40</sup> a vers „háttérzajából” pontosan ennek ellenkezőjét, vagyis az *emlékek* szó széthullott, majd mássá vált jelölőjét szűrheti ki – több alkalommal is – jelentettként. Ilyen értelemben a „*Könnyű emlékek, hová tűntetek?*” költői kérdése az újraolvasásban egyfajta perlokúcióként, az olvasót valami eltűnt „dolog” keresésére indító hatásként tételeződik, míg a beíródások egyikének kontextusa („*Egy kis játékot én is érdemelnék*”) a jelölőkkel való (intencionált vagy véletlenszerű) játék értelemlenőségét alapozza meg.

A vers második felében, ahol a lírai alany vágybeszédében a gyerekkori emlékek tárgyasulnak, a metafora révén („*Emlékek, kicsi ólomkatonák*”) játékszerként anyagi minőséghez jutnak, a szavak alatti, hipogrammatikus szótéma szétfoszlik, kommunikációs szempontból észlelhetetlen és értelmezhetetlen morajjává, zajjává diszpergálódik. A széthullás mint olyan azonban csak az interpretáció retrospektív horizontjában, a kulcsszó korábbi, hipogrammatikus felépüléseinek folyamatában tételeződik, az *emlékek* olyan nyomaként, amely a megszüntetve megőrző jelen-nem-létben tárja fel a vágy (*Emlékek... gyűljetek körém!*) illuzórikus voltát.

\*

<sup>39</sup> A megkapaszkodás és elszakadás egymással ellentétes ősi ösztöneit Fenyő D. György emeli be a vers interpretációs horizontjába: „Így lesz tehát az anyába való kapaszkodás sikertelen kísérletének konkrét képe az emlékekbe való kapaszkodás ugyancsak sikertelen kísérletének *metaforájává*, az pedig a világtól való elszakadás *metonímiájává*.” (FENYŐ D. György, *Megkapaszkodás és elszakadás. József Attila: [Könnyű emlékek...] = Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, szerk. TVERDOTA György, VERES András, Bp., Balassi, 2003, 88.)

<sup>40</sup> Jacques Lacan *A betű instanciája a tudattalanban* című tanulmányában az álom és a költészet kapcsán a jelölő, illetve a betű elsődlegességét hangsúlyozza, és a saussure-i anagrammák példáját említve csak a gyakorlott szem számára követhető artistamutatványként értékíti meg az „igazság” sorok közötti, csak a jelölőre támaszkodó közvetítését: „[...] to not let myself be imprisoned in some sort of *communiqué* of the facts, however official it may be, and if I know the truth, convey it, despite all the censors, *between-the-lines* using nothing but the signifier that can be constituted my acrobatics through the branches of the tree. These acrobatics may be provocative to the point of burlesque or perceptible only to the trained eye, depending on whether I wish to be understood by the many or the few.” (Jacques LACAN, *The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud* = J. L., *Écrits*, ford. Bruce FINK, New York, Norton, 2006, 421.)

Másik vizsgálat alá vont szövegünk József Attila *Háló* című verse, mely hatástörténetét tekintve mostanáig igen csekély interpretatív érdeklődést tudhatott magáénak.<sup>41</sup> Szabolcsi Miklós monográfiájában „a magányt és kétségbeesést nagyon erőteljesen kimondó”, önmeghatározó, önábrázoló, önmitizáló versként említi.<sup>42</sup> „A *Háló* – olvashatjuk – egyes szám első személyű, szinte kihívó személyességű önvallomás – az első abban a sorban, amely a [költő] meghasadttságát, a pszichotikus állapotot és kint adja vissza.”<sup>43</sup>

### *Háló*

*Hull a hajam, nincs kenyereim,  
tollam vásik,  
halász bátyám így veszett el.  
Él így más is.*

*Idegeim elmeritem,  
mint a hálót,  
hust fogni s a nehéz vizen  
könnyű álmot.*

*Szakadt lehet – gondolkozom, –  
az én hálóm.  
Kiaggatom, megfoltozom.  
S íme, látom –*

*Kiterített fagyos hálóm  
az ég, ragyog –  
jeges bogai szikrázón  
a csillagok.*

Kétségtelen, hogy a vers első szakaszában, köznyelvi regiszterben megszólaló beszélő a hiány, a szükséglet és a romlás folyamatainak, illetve állapotának hangsúlyozása, a halál képének a családi esemény általi felvillantása („*halász bátyám így veszett el*”), majd ironikus relativizálása („*Él így más is*”) okán József Attila „közvetlen ön-

<sup>41</sup> Illyés Gyula kritikájában a *Hálót* a *Külvárosi éj* legkevésbé sikerült darabjai közé sorolta (ILLYÉS Gyula, *Külvárosi éj*, Nyugat, 1932/24.). Németh Andor a költő magánéleti problémáinak kivételését, a Szántó Judit és Rapaport Samu elvárásainak való egyidejű megfelelés vágyát olvassa ki a versből (NÉMETH Andor, *József Attila*, Bp., Akadémiai, 1991, 146.). Legújabbban a lírai emlékezet kérdésköre kapcsán a szubjektív és szövegközi (citációs) emlékezetmodalitások összjátékának reprezentánsaként került értelmezői horizontba (LŐRINCZ Csongor, *Az emlékezet mint szöveg. Mnemotechnikai szerkezetek József Attila két versében* = L. CS., *A költészet konstellációi. Adalékok a modern líra történetéhez és elméletéhez*, Bp., Ráció, 2007, 132–150.).

<sup>42</sup> SZABOLCSI Miklós, *József Attila élete és pályája*, 2, Bp., Kossuth, 2005, 427.

<sup>43</sup> *Uo.*, 454.

arcképeként<sup>44</sup> is felfogható. Annál is inkább, mivel a *Háló* 3–4. sorának chiazmatikus gondolatsora révén az életműnek egy kiemelten fontos, az empirikus és a lírai én sokak által feltételezett egymásra-olvashatóságát reprezentáló számvetésével, a *Kész a leltárral* kerül szövegközi kapcsolatba, amennyiben a „*halász bátyám így veszett el / Él így más is*” viszonylagosító iróniája a kései leltár-vers utolsó, paradoxon jellegű sorát („*Éltem – és ebbe más is belehalt már.*”) inverz módon idézi meg. Sőt, a 2. versszak hasonlata („*Idegeim elmeritem, / mint a hálót*”) is könnyen értelmezhető a mindenkori páciens analízis általi tudattalanba merülésének költői ábrázolásaként, melyet a Rapaport Samuval folytatott, a vers keletkezésének idején is fennálló terápiás kapcsolat hívhatott életre.

Kézenfekvőnek tűnhet tehát, hogy a versfelütés referenciális beszédmódja és látzólagos „tényszerűségei” alapján mi is a „közvetlen életrajzosságra épülő” versek típusához soroljuk e művet, ám a *Háló* további, tropologikus és figurális szerveződésének ismeretében egy ilyen álláspont az értelemlehetőségek túlzott leegyszerűsítésének bizonyulna. Ezért is fontos leszögezni, hogy az alábbi olvasat kerüli a lírai és a biográfiai én határait összecsisztató, pszichologizáló nézőpontot, és nem foglalkozik a szöveg létrejöttének háttérében tételezett lelki folyamatok vizsgálatával. A pszichológia, illetve pszichoanalízis ezúttal nem a megszokott módon, a költő személyiségét, illetve személyiségzavarait és a költemény értelmezését egymásból kibontó segéddiszcplínaként, hanem „nyelvelmélete” kapcsán kerül be a vers értelmezői diskurzusaiba, annak reményében, hogy általa feltárulhat valami a költői nyelv és a nyelvszerűként elgondolt tudatalatti szemiológiai párhuzamaiból.

E nyelvi-strukturális hasonlóságok reflektálását elsősorban a vers képköltésének sajátosságai indokolják. A halászháló konkrét, külső képéből az idegrendszer elvont, belső, majd az eget behálózó csillagok absztrakt képe látszólag organikusan fejlenek ki, de az újraolvasás folyamatában feltűnik, hogy a szövegbeli „történet” elemei közti metonimikus, logikai kapcsolatok tisztázatlanok, s hogy a folyamatszerűség benyomása inkább a szöveg tropologikus struktúrájára vezethető vissza. A háló motivikus ismétlődései, illetve a szó birtokos személyjellel ellátott alakja („*az én hálóm*”, „*fagyos hálóm*”) a tárgy állandóságának, identikusságának képzetét ébresztheti az olvasóban, jóllehet az egyes fiktív látványelemek egymásravezethetőségéhez – Hankiss Elemér terminusával élve – igen erős „tudati vibrálásra” van szükség. A komplex kép vagy többszörös metafora – mellyel a *Háló*ban is találkozhatunk – Hankiss által elvégzett hatásvizsgálata feltárja, hogy „a különböző síkok különösen erős és furcsa villódzását az okozza [...], hogy az első pillanatban nem tudja az ember: mi minnek a metaforája. Mert tulajdonképpen minden lehet mindennek a metaforája.”<sup>45</sup> A halászháló, az idegrendszer és a csillagos ég esetében a hálózatos struktúra az a *tertium comparationis*, melynek révén a tudatban egymástól távol eső képzetek metaforikus azonosítása végbemegy. Az egyes jelentésátvitellek közötti folytatóságosságot a metaforikus kijelentések cselekvésmozzanatai, igei

<sup>44</sup> *Uo.*, 453.

<sup>45</sup> HANKISS Elemér, *József Attila komplex képei* = H. E., *A népdaltól az abszurd drámáig*, Bp., Magvető, 1969, 30.

természetű szavai teremtik meg. A háló először *elmerül* azért, hogy *fogjon* valamit, majd valószínűsíthetően *elszakad* (vagy eleve szakadt volt), *kiaggatják*, *megfoltozzák*, majd *kiterítik*, és végül *ragyog*. Azáltal, hogy e mozzanatok – a *ragyogás* kivételével – egy mindenki által ismert munkafolyamat (a halászat) részei, egymásutániságuk egyszersmind kauzalitást is feltételez, így a beszédben a köztük lévő logikai viszony mindenféle grammatikai jelölés nélkül is érthető. Ám mivel a hálóhoz mint hordozóhoz sorra új tartalmak rendelődnek, a köztük posztulált okozatiság csak növeli a Hankiss által jelzett befogadói zavart. Az egymás utáni hullámokban felépülő többszörös metafora által kikényszerített legerőteljesebb síkváltás a 3. és 4. versszak határán észlelhető. A 4. szakasz teljesen váratlanul, ad hoc jelleggel felbukkanó, igen komplex érzékiséggel rendelkező állóképének versbe kerülése, illetve a *ragyogás* mozzanata az előzményekből nem következik „logikusan”. Erre utal az is, hogy feltűnését egyedül rámutatással, a „*S íme, látom*” tautologikus deixisével lehet csak reflektálni.

A logikai kapcsolatok ilyen ábrázolatlansága,<sup>46</sup> a síkváltások révén előálló szakadásos, kihagyásos szövegépítkezés, valamint a vers egészére jellemző erős vizuális jelleg az álomképzés Freud által vázolt mechanizmusát idézi: „az álomnak nincs eszköze az álomgondolatok logikai viszonylatainak ábrázolására. Az álom legtöbbször figyelmen kívül hagyja a kötőszavakat, és az álomgondolatoknak csak a tárgyi tartalmát dolgozza fel.”<sup>47</sup> Ezt az olvasatot erősíti, hogy az „idegeit elmerítő”, a külső ingereket az alámerülés révén kizáró én az álomba merült, s a mentális képek logikátlan sorjázását látó szubjektum tapasztalatában osztozik.

Mint ismeretes, Freud *Álomfejtés*ben vázolt koncepciója szerint a tudattalan álombeli önkifejeződése sajátos eszközök révén megy végbe. Az egyik ezek közül a sűrítés, mely két vagy több álomgondolatot ránt össze egyetlen mentális képbe vagy szóba.<sup>48</sup> Ez utóbbi eset kapcsán írja Freud a következőket: „Az álom sűrítő munkája akkor válik leginkább kézzelfoghatóvá, ha szavakat és neveket választ tárgyául. A szavakat az álom gyakran dolgokként kezeli, és így ugyanazokat az összetételeket, eltolásokat, helyettesítéseket, vagyis sűrítéseket szenvedik el, mint a dologi képzetek.”<sup>49</sup> A különös és komikus szóalkotások, vagy más néven „szógomolyagok”, melyeket az álmok ilyen esetben eredményeznek, az analízis során általában elemeikre esnek szét. Létrejöttüket a kombinatorikus összetétel mellett a szavak hangzásbeli hasonlósággal, etimologikus vagy áletimologikus kapcsolatával magyarázza Freud.

A *Hálóban* mindkét szóalkotási eljárásra találunk példát, ha a rímpozíciójuk által is kiemelt *hálom–álom–látom* jelölőláncot tekintjük. Bár e szavak a freudi szógomo-

<sup>46</sup> A logikai viszonyok jelöletlenségét mutatja például a 2. és 3. versszak közötti elliptikus „üres hely” is.

<sup>47</sup> Sigmund FREUD, *Álomfejtés*, ford. HOLLÓS István, Bp., Helikon, 2000, 223.

<sup>48</sup> Lacan rámutat, hogy a sűrítés eszköze a költészettel rokonítja az álomképzés mechanizmusát, s ezt az is jól érzékelteti, hogy elnevezése (*Verdichtung*) magába sűríti a költészet (*Dichtung*) szót. „Verdichtung, »condensation«, is the superimposed structure of signifiers in which metaphor finds its field; its name condensing in itself the word *Dichtung*, shows the mechanism's connaturality with poetry” (LACAN, *i. m.*, 425.)

<sup>49</sup> FREUD, *i. m.*, 212.

lyagoktól eltérően nem értelmetlen összetételek, a sűrítés vagy kontamináció jeleit mutatják. A *háló* és az *álmom* szavak paronomasztikus, hangzásbeli hasonlóságon alapuló jelentésbeli egymáshoz közelítése a vers 2. szakaszának *hálót–álmot* rímpárjával kezdődik, majd a 3. strófában a *hálóm* szóképe „alá” hipogrammatikusan beíródott *álmommal* folytatódik, s erre a hívórímre felel azután a 12. sor *látom* asszonánca, amely a 8. sor *álmot* szavának a tökéletes anagrammája. Ismét az irodalmi zaj effektusaival találkozhatunk tehát, ezúttal azonban a rím környezetében. Felmerül a kérdés: hogyan befolyásolja egymás hatását e két alakzat.

Debra Fried rím és paronomázia kapcsolatát vizsgáló tanulmányában<sup>50</sup> emellett érvel, hogy bár nem kizárt, hogy a rím a hangok egyéb kontingenciáit is hallhatóbbá teszi, vagy hogy a sorvégi hangok összecsengése arra kondicionálja a fület, hogy a fonémák mindent körülvevő morájának felerősítése által az esetleges környező szó-játékokra is felfigyeljen, valószínűbbnek tűnik azonban, hogy a paronomázia fenomenalizációját éppen a (vég)rímpozíció teszi lehetővé. A rím mint az egyik legnagyobb mértékben túldeterminált alakzat, mely egyszerre kell megfeleljen szemantikai és akusztikai követelményeknek, ezzel a tulajdonságával a véletlenszerűség mozzanatát iktatja ki a hozzá kapcsolt paronomázia működéséből. Fried elmélete szerint a rím a „potenciális, de kiaknázatlan paronomáziát”<sup>51</sup> is képes hallhatóvá tenni, ha a vers kontextusa ezt indokolja. E kiaknázatlan, de kontextuálisan motivált hangalakzatra József Attila versében is találhatunk példát. A *hálóm-álmom* paronomázia a *háló* gyökérmetaforája révén az *álmot* nemcsak hálózatszerűként, de szakadt, ám rekonstruálható „dologként” is felmutatja, ami beleillik az *álmoról* szerzett tudományos ismereteinkbe. Ugyanígy az is elmondható, hogy mivel a *háló* nem pusztán egy motívuma, de címként a szöveg egészét reprezentáló szinekdochikus jelölője is a versnek, az *álomszerűség* metaforája a szöveg egészére kiterjed, s ilyen módon a képek „logikátlan” egymásra következésének is magyarázata lehet.

Ugyancsak kontextusa és rímpozíciója révén válik észlelhetővé a *látom* szóképe mint az *álmot* szó anagrammája. A figuráció érdekessége, hogy az anagramma fenomenalizációja csak optikai módon lehetséges, vagyis ha a befogadó az *álmot* szót mint betűkombinációt egy másik szó kibetűző olvasása által láthatóvá teszi. Az *álmot* ugyanis csak látni lehet, csak írásként, nyomként létezik, ám így-létének reflexiója pusztá jelölővé minősíti át a *látom* szót, s ezáltal megvonja a kijelentéstől („*S íme, látom*”) az eleven beszédben hallható értelmet. Másként kifejezve e megszüntetve megőrző, önprezentáló figura lényegét: ha az *álmot látom*, annak nincsen értelme, mert az csak írásként fenomenalizálható. Igaz ez a meglátás az *álmom* pszichológiájára is: a mentális vagy *álmokép* sem értelmezhető önmagában, jelentést csak a nyelvbe való átfordítás, illetve a lejegyzés révén kaphat. Vagyis szó és kép dialektikája, értelmező és reprezentációs kiegészítő volta állandóan jelenlévőnek tűnik a jelek szövetében.

<sup>50</sup> Debra FRIED, *Rhyme Puns = On Puns. The Foundation of Letters*, szerk. Jonathan CULLER, Ithaca, Cornell University Press, 1985, 83–99.

<sup>51</sup> „Potential but unexploited pun” (FRIED, *i. m.*, 92–93.).

Végezetül ide kívánczok, mert ezzel a verssel kapcsolatos az a tragikomikus ki-csengésű anekdota, amely az irodalomban játékosnak, értelmetlannak, sőt interpretatív szempontból produktívnak bizonyuló paronomasztikus nyelvi működés életvilágba való kiszabadulásának felforgató hatásait mutatja, s amely szerint a *Háló* 3. sorának első szintagmája sajtóhiba következtében „*halász bástyám*”-ként jelent meg a *Medvetánc* első, 1934-es kiadásában, melynek számos példányát aztán József Attila saját kezűleg volt kénytelen kijavítani.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> A sajtóhiba tényét és következményét a legújabb kritikai kiadás közli (*József Attila összes versei*, 2, 1927–1937, s. a. r. STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005, 169.).

## BUDAPEST EMLÉKEZETE

Város- és élettörténet mint egymást író szövegek dialógusa  
Krúdy Gyula *Budapest vőlegénye* című regényében

A 19. századi Pest-Buda, illetve a századvégi Budapest története Krúdy Gyula *Budapest vőlegénye* című regényében Podmaniczky Frigyes báró élettörténetébe íródva válik emlékezetessé. A regénybeli elbeszélő Podmaniczky *Emlékiratait* olvasva írja a báró életrajzát, mely a város biográfiája is. Az elbeszélő úgy vállalkozik az életrajzíró szerepére, hogy az ugyanakkor a modernizálódó főváros történetének írója is. Míg azonban Budapest története beíródik a Podmaniczky-életrajzba, a báróé „kíródik” a modernizálódó nagyvároséból. Podmaniczky figurája ugyanis nem olvasható a modern metropolisz szövegének jelentésalkotó mozzanataként, mivel nem része a modern tapasztalatnak és a nagyvárosi miliónek, így kitörlődik annak emlékezetéből. A regény Podmaniczky és a város történetében színre viszi a figura, illetve a város elbeszelt azonosságának dilemmáit is, kérdésessé teszi a centrumképző elbeszélés lehetőségességét, miközben a keletkezésben jelöli ki az identitáslétesítés lehetőségeit. A szöveg egyik jelentésalkotó módozata az ismétlés, melyben egyszerre jön létre és íródik szét az élet- és várostörténet koherenciája.

A regényben a nagyvárosi miliő kínálta tapasztalatszerzési mechanizmusok változása – így a sebesség és az átmenetiség tapasztalatát elbeszélő narratív technika – színre viszi a kommunikatív és a kulturális emlékezet paradigmaváltását. Ennek a mediális váltásnak egyik narrációs eszköze az anekdota. A Krúdy-regényben az anekdota szövegyszerző működése módosul a 19. századi műfaji mintákhoz képest. Figurái alakváltozatokban léteznek, mert történeteik variációk formájában, más-más beszédmódban, újabb epizódokkal kiegészülve tűnnek fel a szövegben, így nem teljesül az anekdoták mesélésének egyik konvenciója, a várhatóság. Ráadásul a regény parafrázisként működő szövegrészei gyakran változtatnak az architextusként kijelölődő, Podmaniczky Frigyes *Egy régi gavallér emlékei* című emlékirataiban olvasható történetek fabuláján. A családban mesélt legendák a genealogikus emlékezet alakzatait, a neveket, a helyeket, az aforizmákat és az ereklyéknek számító tárgyakat az identitáslétesítés alakzataiként őrzik, azok az „életrajz” történeteiben viszont eloldódnak ettől a mnemotechnikai funkciótól és alakváltozataikban megsokszorozzák, így lebontják a hozzájuk tartozó helyek, figurák ricoeuri értelemben vett ugyanazonosságát. Az ismétlésben épp az archiválásra szoruló kulturális emlékezet megalapozását hajtják végre – elveszítve a kommunikatív, genealogikus emlékezet működésében betöltött szerepüket, a család közösségének fenntartását.



A regény Podmaniczky Frigyes életrajzának és Budapest modern metropolisszá válásának történetét az elbeszélés és az emlékezés téralkotó stratégiáinak jegyében értelmezi. A tér tapasztalata megalapozza a kulturális emlékezet működését. A modern nagyváros elbeszélése az észlelés és az emlékezés új paradigmáját hozza létre, melynek nem jelentésképző centruma Podmaniczky Frigyes figurája. A báró választotta paradigma, az emlékirat-készítés és a múzeumi archiválás olyan kulturális jelentés-összefüggést teremtő mechanizmusokat hoz működésbe, amelyek az újraértést ösztönzik, ugyanakkor – a báró szándéka szerint – a temporalitás kizárását célozzák. Ez azonban nem lehetséges, hisz már a közvetítettség tapasztalata is magában foglalja az időbeli és térbeli elválasztottságét, amely pedig az újraértés, az újraolvasás jelentésalkotó mozzanata. A temporalitás tapasztalata tehát az emlékezet térbeli működésében megmutatkozva konceptualizálja *Budapest vőlegényének* (város)szövegalkotó figurációját.

A modernizálódó Budapest történetében a sebesség élménye olyan optikán keresztül láttatja a nagyvárosi jelenségeket, mely megsokszorozza a perspektívát, a történetek variációit hozva létre. Beszédes ebből a szempontból az az epizód, mely a Kerepesi úton lassan átkelő idős báróra fókuszál. Az életrajzíró szerepében fellépő elbeszélő először még többes szám első személyben emlékezik meg a *régi Kerepesi úton* a Pannónia felé *átipegő császárszakállas férfiúról*, akinek „tisztelőre megállították a lóvasutat”<sup>1</sup>. Ugyanez a jelenet többször ismétlődik a szövegben a báró személyét övező tisztelet adomájaként; ugyanakkor a variációs ismétlések nézőpontváltásokat hajtanak végre, ezáltal ironizálják Podmaniczky Frigyes alakját. Az újramesélésekben harmadik személyűvé váló elbeszélői szövegben már nem a tanú, hanem a heterodiegetikus elbeszélő hangját halljuk, aki sem az olvasóval, sem az elbeszélő „séta” szemlélőivel és a báróval sem alkot emlékezőközösséget; Podmaniczky Frigyes így kiíródik a közösség kommunikatív emlékezetéből. A lassító lóvasút nem feltétlenül egy emlékezőközösség határát jelöli ki, a lassítás a közlekedés mindennapi gyakorlatában kialakuló szokás a baleset elkerülése érdekében: így tesz a „régii lóvasúti kocsis, aki rövidesen megszokta a kockás ruházatú, magas termetű, gombakalapot vagy sűrű cilindert viselő öregurat tipegő, de nem minden méltóság nélkül átbállagni látni az úttesten” (391.). Az ironizálás ugyanakkor nem teremt egyértelmű beszédhelyzetet: az elbeszélő egyszerre tartja fenn a bárót éltető közösségi emlékezetet és a modernizáció hozta felejtethetőség szükségszerűségét. Az állandóság ezen epizódban felbukkanó metaforái, a császárszakáll, a tipegés és a kockás báró toposza a figura identitását stabilizáló mnemotechnikai eszközök: képesek a térben, a Kerepesi úton rögzíteni és az architektúrához kötve előhívni a báró történetét. A történetmondás perspektívája oszcillál a nosztalgizáló és az ironizáló között. A sebesség élménye a „villamos vonat” (27.) metaforájában írja a jelenet újabb variációját: „[A báró] [...] bölcs férfiú módjára le tudott mondani arról a megkülönböztetésről is, hogy a kedvéért megálljon a lóvasút a Kerepesi úton... A Nagy körút már javában épült, tombolva, villamos vonaton közelgett az új Budapest.” (27.) Pod-

<sup>1</sup> KRÚDY Gyula, *Budapest vőlegénye*, Bp., Szépirodalmi, 1973, 25. (A továbbiakban a vonatkozó hivatkozás oldalszáma az idézet után a főszövegben, zárójelben.)

maniczky Frigyes csak egy másik történet, a fővárosé tudja kiírni a kommunikatív emlékezetből és a főváros felépüléséért elkötelezett figuraként, *Budapest völegénye*-ként beírni a kulturális emlékezetbe. Felejtés és emlékezés kultúrsemiotikai paradigmája szerint éppen ez a kettős játék tartja fenn egy kulturális tér – jelen esetben a főváros – jeleinek törölhetetlenségét. Az emlékezés diegetikus paradigmája<sup>2</sup> szerint pedig éppen az elbeszélés az a praktikum, mely szövegek ismétlésével olvashatóvá vagy olvashatatlanná tesz egy kulturális mintázatot. Renate Lachmann az elbeszélés emlékezetőrző szerepét az elbeszélés szóbeliségben létező formáira vonatkoztatva értelmezi. E *mnemonikus paradigmában* a szövegek ismétlése mint kultúrafenntartó erő szükségszerűen megteremti az elbeszélés gyakorlatát, ezáltal tartja működésben a közösség emlékezetét; mindemellett a kultúraalkotó közösség önértését biztosító cselekvésformák, események, tapasztalatok is igénylik a narratív rögzítést.<sup>3</sup> Podmaniczky Frigyes báró életrajzírója az élőbeszédet imitáló anekdotázó beszédmódban fenntartja a szóbeliség mnemonikus sémáját. Ugyanakkor úgy beszél el a báró történetét, hogy fiktív idézetekként saját szövegébe átveszi az írásban rögzített és archivált naplójegyzetek néhány sorát, vagyis egy másfajta médiumra hagyatkozik. Ezzel a váltással a szöveg nem lép ki ugyan az emlékezés diegetikus paradigmájából, de felhívja a figyelmet arra, hogy a generációk között közvetítő organikus emlékezőképességet felváltja egy olyan, mely tárgyiasult rögzítést igényel. A vendégszövegek narrációs technikája nemcsak motivikusan idézi meg az *életrajz* architektuális kontextusát, hanem egy-egy mondat többszöri ismétlése az újramondást toposzteremtő sémává teszi, így lesz például az aszói kastély Scott regényeibe illő udvarház vagy Podmaniczky Sándor rögeszmés gondolata (*Minden csak átmenet*) Frigyes báró egyik életelvévé és a változás létértelmező metaforájává. Ez a sokszor idézett mondat a regény szubtextusaként működik. Olyan szimbolikus igazságot jelölő narratívává válik, mely a változás-metaforát teszi meg egyrészt az életrajz-elbeszélés kódjává, másrészt a nagyváros kulturális képzetének létesítőjévé.

Az átmenetiség mint a valamilyené válás metaforája Podmaniczky Frigyes nagyváros-értelmezésében szintén narratívaalkotó momentum. A báró külföldi utazásairól hazaérkezve, az európai nagyvárosok és Budapest különbözőségét tapasztalva fogadalmat tesz: „Ekkor esküdött meg Podmaniczky Frigyes, a külföldről aznap hazatért ifjú, hogy eljövendő élete vezércsillagának választja azt a célt, hogy szeretett Budapestjét, a magyarok egyetlen fővárosát nagygyá, európai szintűre emeli, ahol majd nem kell szégyenkeznie az idegen előtt a fogyatékoságokért.” (228.) Az idegen tekintetében a nagyvárossal azonosuló főváros megteremtése új jelentésalkotó középpontként jelölődik ki a báró identitását alakító elbeszélésben. Ahhoz, hogy az európai nagyvárosokból érkező idegen saját kulturális miliőjére ismerjen rá Budapestben, a városnak azok mintájára kell épülnie, azaz épített és elbeszélte architektúrájának a modern urbanizáció jelentésalkotó mechanizmusait kell elsajátítania.

<sup>2</sup> Vö. Renate LACHMANN, *Kultursemiotischer Prospekt = Memoria, Vergessen und Erinnern*, szerk. Anselm HAVERKAMP, Renate LACHMANN, Wilhelm Fink Verlag, München, 1993, XVII–XXVII.

<sup>3</sup> Vö. *uo.*, XXIV–XXXV.

A modernizálódó város kialakítja saját nyelvét, mely a régi elfelejtődését feltételezi. A báró is a felejtés szemiotikájában képzei el az új életút, az új városkép megalkotását: „megkönnyebbedett szívvel, messzilátó lélekkel foghatott hozzá Frigyes báró eddigi múltjának likvidálásához, amely nélkül nem lehet bölcs jövőt alapítani” (229.). Ez a törlés azonban sikertelennek bizonyul: Podmaniczky városfejlesztő törekvései egyrészt az édesanya emlékezetének megőrzése jegyében történnek: „A Városligetben tett eskünek tehát nem lehetett más tanúja, mint a felejtetetlen édesanya emlékezete, amely későbbi években, Öreg báró korában sem hagyta el egyetlen napra sem Frigyesünket.” (229.) A változás mellett az emlékezés lesz a báró város-narratívájának diszkurzív kerete. Podmaniczky urbanizációt szolgáló modernizáló tevékenysége Krúdnyál úgy beszélődik el, hogy az elbeszélés folyton emlékeket alkot, kitermeli a múltteremtő nosztalgizáló perspektívát, melyben felülíródik a modernizáció igénye. A báró az új Budapestet Ferenc József-re gondolva akarja felépíteni (268.), akinek emlékiratait is ajánlja. E két gesztus egymást olvasva jelentéssé válik: a megőrző emlékezet kultúraalkotó praxisa a modernizáció narratívájában ironizálódik. Podmaniczky élettörténete eltávolodik a fővárosétól, ugyanis nem felejtődik el az alakteremtés eddigi poétikája: továbbműködik a figura identitását (de)stabilizáló elbeszéléstechnika, így például a toposzalkotás, mint a kockás báróé; és újabb stabilizáló mozzanatok épülnek be a báró figurációjába, mint például a Ferenc József-szakáll viseletének kultúraalkotó praktikumként való elbeszélése, Frigyes regényírói szerepének megerősítése, illetve a regényesség értelmező kódjának fenntartása. Egy elbeszélői kommentár így értelmezi Podmaniczky alakját: „[r]egényhős volt a maga írt regényeiből” (391.). Mindez kívül helyezi a bárót a modernizáció diszkurzusán. A város épülésének elbeszélése ugyanakkor nem fedi el a temporalitás tapasztalatának újraértelmező lehetőségét: az elbeszélő *akkor* és *most* pillanatainak szembesítésében láttatja a tér szerkezetét, Budapest architektúráját. Míg Podmaniczky élettörténete egy-egy helyen az időbeliség tapasztalatának kiiktatásával<sup>4</sup> próbál identitást teremteni, a város története a helyek átalakulásában teszi láthatóvá a változás identitáslétesítő gesztusát. A báró minden nap ugyanabban a vendéglőben, ugyanannál az asztalnál fogyasztja el ebédjét, az Andrássy út felépítése után mégis inkább választja a belvárosi régi Váci utcát és Korona herceg utcát napi sétáihoz, mert itt van lehetősége kimondani a hogyléte felől tudakozóknak, hogy „Mint a többi grófok!” (337.). Az önértelmezés tere számára nem az új Budapest, hanem a régi. Az új főváros értelmezője az Andrássy út mint a „világ panorámája” (335.), a modern kirakattváros elbeszélésének reprezentatív helye. Podmaniczky Frigyes ebben a térben azonban kitörlődik a város emlékezetéből: az út építését felvállaló *Közmunkák Tanácsának* elnökeként annyiszor kellett aláírásával jóváhagynia a munkálatokat, hogy a felfokozott urbánus tempóban már elhagyta neve előtt a bárói címet, ami a magát írásban értelmező figura identitásvesztését viszi színre. Az írás gyakorlata mint rutinszerű aláírás nem fordul át történetalakító, térszervező praxisba. A megkésetttség,

<sup>4</sup> A helyek temporalitás-tapasztalatot kizáró identitáslétesítéséről Krúdnyál I. TAKÁCS Miklós, *Egy Bécs városához címzett fogadó Budapesten = Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Bp., Kijárat, 2005, 285–292.

a főváros történetéből való kiíródás tapasztalatát Szapáry Eliz közvetíti a báró felé. Egy séta alkalmával a grófnő egy közismert rigmus elmondásával tükröt tart Podmaniczky elé:

„*Podmaniczky Frigyes, mint hát a huszárok,  
Azt keresi, merre volna legtöbb árok,  
Néki ellenfél kell, de nemes ellenfél,  
Hisz az ilyentől a jó katona nem fél...*” (359.)

A gúnydal apropója, hogy Eliz meglátja a báró legújabb divat szerint készült lakkcipőjén a lovaglócsizmára illő sarkantyút. Ez az anakronizmus készíti a grófnőt arra, hogy szembesítse a bárót a fővárosiakban róla élő képpel. Podmaniczky Frigyes az európai idegenek szemében akarta sajátta tenni a várost, de ő lett idegenné Budapesten, mert önértelmező perspektívájának nem alkotóeleme a nagyvárosiasság, mint például a sebesség tapasztalata. Ugyanakkor a sarkantyú nem a lovaglás kelléke, a báró ugyanis gyalog jár: „Sokkal többen ismernek a városban, semhogy lóra ülhetnék [...]. Én minden utamat gyalogszerrel szoktam megtenni.” (358.) A gyalogjárás Podmaniczky báró szemében azt jelenti, hogy benne él egy emlékezetközösségben, melynek fenntartását a korzókön ismert térszervező gyakorlat biztosítja. A báró így értelmezett identitása azonban nem tartható fenn, mivel ő abban a térben, ahol ez a praktika működik, már nem jelentésalkotó mozzanat. Podmaniczky szerepe a várostörténet alárendelt figurájáé, ahol a teremtő perspektíva egy másik szereplőé, Tisza Kálmáné. Tisza Kálmán alakja a báró életrajzában mellékszereplőként tűnik fel, ugyanakkor épp annak a regényfejezetnek a címadója (*Tisza Kálmán honalapítása*), melyben a bárót Szapáry Eliz szembesíti vállalt szerepének görbe tükörben látható képével. A két figura egymás-olvasatát támogatja a báró Eliznek átnyújtott ajándéka: Tisza Kálmán fényképe, melyet a báró a „szíve felett” (357.) viselt.

Az újjáépülő Budapest elbeszélése a modern város kulturális topográfiáját rajzolja meg. Az elbeszélés olyan jelentéseket ír a városképbe, mint a kulturális önreprezentáció és az emlékezésben létesülő kollektív nemzeti identitás felépülésének tere. Ez a narrációs stratégia a szalont, a színpadot és a kirakatváros metaforát hívja elő Budapest városszövegének értelmezőiként. Az Operaház építkezésére kivonuló és azt Podmaniczky Frigyes vezetésével megtekintő arisztokrata hölgyek látványosságként tekintenek az új épület alapjaira, és térhasználatukban az építkezés korzóként működik. Az Operaház építésének prezentációjában a nagyvárosi lét teatralitása<sup>5</sup> is megmutatkozik. A színház metafora a várost a téralkotó szerepjáték dinamikájában értelmezi. A nyilvános terek megteremtene és elvárják térhasználati szerephelyzeteket, de a térben való megjelenés, viselkedés és szemlélődés is létesíti, illetve értelmezi a teret. A város tere az elbeszélés, illetve szociokulturális cselekvések produk-

<sup>5</sup> Város és teatralitás egymást értelmező összefüggése a városdiskurzus egyik alapvető mozzanata. Az e témában magyar nyelven született írások között összegző érvényű P. MÜLLER Péter *Város és teatralitás* című tanulmánya, mely elsősorban Richard Sennett, Jurij Lotman, Henri Lefebvre város-, illetve térelméleti írásaira reflektálva készült (*Terek és szövegek*, i. m., 117–129.).

tuma. A nagyvárosi utca a színpad metaforájában válik a modernséget értelmező jelenséggé. Gyáni Gábor a modernitást a „nagyváros terében artikulálódó”, „benne és általa megtapasztalható” „társadalmi entitásként”<sup>6</sup> jellemzi. A Krúdy-regényben beszédes, hogy az épülő új Budapest elbeszélése éppen az Operaház építésére fókuszál: benne a diegézis szintjén is a színpad válik a főváros modern metropolisszá formálódásának reprezentatív helyévé. Az elbeszélés a diszkurzus szintjén is a színpad metaforikájával él: „A kíváncsi, minden selyemszoknya-suhogásra fogékony fővárosi publikum a város minden részéből az operaházi építkezések felé tartott, hogy itt óraszámra bámulja a mély pincéket, alapépítményeket, föld alatti folyosókat, amelyet az imént látogattak meg a mindenki előtt ismert és népszerű grófnők. / Frigyesünk olyan kifeszített vállal járkált a homoktöltéseken, mint egy cirkuszigazgató; Zufahl, a mérnök megtörölte verejtékező kalapbélését a nyári napban: / – Úgy látszik, nem egészen hiába dolgozunk. A publikum már kezdi észrevenni, hogy itt valami készül.” (299.) A publikum nemcsak szó szerint, a leendő operaházi közönség jelentésében értendő, hanem metaforikusan, a várost szemlélőkében is. A városi közönség térhasználatában már az épülő Operaház is előhívja azokat a praktikákat, melyekben az Operaház elnyeri jellegzetes szociokulturális funkcióját: a hölgyek társaságszervező kulturális miliőjeként beszélődik el. Ebben az értelemben a színpad-metafora kulturális szokásokat közvetít, vagyis az Operaház – és a Sugár út – a főváros olyan helye, mely a régi várost egy térhasználati praxis átörökítésével modern metropolisszá változtatja, ugyanakkor a szemlélődők tekintete a megújuló várost sajátjá tevő médium. A modern nagyvárosi identitás elsajátítását mind a szalon, mind a színház metaforájában íródo városelbeszélés múltlétesítő emlékezőként viszi színre. Az építkezésre érkező hölgyek a reformkor kollektív emlékezetének őrzői, megjelenésük egy letűnt kort reprezentál: „Kár, hogy a dámák ez idő tájt már nem viselik vala krinolinok szoknyáikat, nefelejtsvirágos kalapkáikat, de már a magyaros pruszlikokat és bokorugrós szoknyákat sem, amelyben az egykori csárdást lejtették. Batthyány Lajosné gyászruhában, Károlyi Edéné grófné ugyancsak feketében azon áprilisi éjszaka óta, amikor Széchenyi István Döblingben agyonlőtte magát. Frigyes zavarodottan kísérette az egykori pozsonyi dámákat új műve bemutatásakor. Mint ha bocsánatot akarna kérni most minden mozdulatával azon ellenzéki beszédért, amelyet a pozsonyi felsőházban elmondott, amely éppen úgy okozója lehetett a későbbben bekövetkezett szomorú eseményeknek, mint minden szó, amely István főherceg és Kossuth Lajos mellett Pozsonyban elhangzott.” (295–6.) Az időbeli távolság reflexiója megnyitja a nosztalgia perspektíváját, amelyben a csárdás az emlékezés alakzataként működik, abban az értelemben, ahogyan Jan Assmann használja a szót: konkrét térhez, időhöz és csoporthoz kötődik, valamint rekonstruktív természetű.<sup>7</sup> Assmann a konkrétságot olyan térbeliségként gondolja el, mely „a csoport identitásának szimbólumait és emlékezésének támpontjait kínál[ja].”<sup>8</sup> A csárdás

<sup>6</sup> GYÁNI Gábor, *Térbeli fordulat és várostörténet* = Gy. G., *Budapest – túl jön és rosszon: A nagyvárosi múlt mint tapasztalat*, Bp., Napvilág, 2008, 13.

<sup>7</sup> Vö. Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004, 39.

<sup>8</sup> *Uo.*, 40.

ilyen szimbólumként az elbeszélés szövegemlékezetét hozza működésbe: felidézi azokat a szöveghelyeket, ahol a tánc bemutatása nemzeti identitást megalapozó történetként beszélődik el. Ezek az epizódok betöltik azt a funkciót, melyet Aleida Assmann konceptusa értelmében azok a történetek, amelyek egy elveszett miliót szupplementumként helyettesítenek.<sup>9</sup> Ily módon a kulturális emlékezet médiumai lesznek, miközben nemcsak csoportidentitást létesítenek, hanem láthatóvá is teszik a re-, illetve megkonstruált múlt és az emlékezés jelene közti időbeli elválasztottságot. A csárdás a Sugár út narratív topográfiájában a régi város történeteit lokalizálja, így a modern nagyváros-identitást a múltra emlékezésben építi fel. A nosztalgia tehát nem más, mint a városi milió változása miatt a szemlélőben jelentkező veszteségtapasztalat, melyet az emlékezés próbál kompenzálni, vagyis a változást visszafordítani, újra bejárni a régi helyeket, azaz újramondani azok történeteit. A múlt történeteit reprezentáló hölgyek gyászruhája eltörli a nosztalgizást és az ironia alakzataként olvasható. Benne a főváros modernizálódása nem fejlődésként konceptualizálódik, hanem Frigyes városalkotó tevékenységével sajátos okozati összefüggést alkotva leválasztja a nemzeti identitás elsajátíthatóságát arról az elbeszélésről, amely az Operaházat a megújulás szimbolikus helyeként és műalkotásként szemlélő tekintet médiumában születik.

A Sugár út, illetve az Andrassy út megépítése Podmaniczky Frigyes műveként beszélődik el: „Podmaniczky Frigyes báró, miután az Andrassy utat felépítette, ékkövének homlokára tűzte az Operaházat, derekára övezte a Nagykörutat (mert ebben is része volt az »Öreg bárónak«), a felhívás kibocsátása után emberül megállott a Belváros mellett, aminthogy végtelen hűséges lélek volt. A millenáris kiállítás után nem ment többé az Andrassy útra, nem látta többé Operaházát, lemondott minden ünnepeltetésről [...] / – Szép rámába raktam Pest hölgyeit, amikor kedvükért Lotz Károllyal kipingáltattam az Operaházat, bordópirossal húzattam be a páholyokat, a legnagyobb csillárt gyűjtattam meg a tiszteletükre. [...] Megbocsáthatják, hogy nem nősültem meg. Talán éppen azért, mert nem tudtam közöttük választani – mondá az »Öreg báró«, amikor sétánkat befejeztük.” (337.) A Budapest vőlegénye szerepben íródo élettörténetet az elbeszélő egy városi séta téralkotó metaforájában értelmezi. A séta a modern város jellegzetes cselekvése, melynek egyik kulturális formáját, a kószálást, Walter Benjamin a 19. századi Párizsban kontextualizálja.<sup>10</sup> A sétáló, a kószáló tekintete a modern város megtapasztalhatóságának médiuma, benne a város esztétikumá formálódik. Krúdy regényében az átesztétizáló tekintet a fővárost a nőiség attribútumaival ruházza fel, és mint a báró életében minden nőt, a csodálat és a hódolat gesztusa helyezi el Budapestet is a történetben. Az *Öreg báró* toposz felidézi Frigyes édesanyja emlékének tett fogadalmát, így a város bevonódik a nők metaforikájának jelentésalkotó folyamatába. Budapest története tehát a szövege-mlékezet játékában íródik be a báró élettörténetébe. A báró tekintete úgy szemléli

<sup>9</sup> Vö. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C. H. Beck, München, 2003, 309.

<sup>10</sup> Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = B. Gy., *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Európa, Magyar Helikon, 1980, 852–853.

az Operaház hölgyközönségét, mint bekeretezett képet. A bekeretezés gesztusa ugyancsak az esztétikum má formálás mozzanata, ugyanakkor Walter Benjamin modernitás-értelmezésében a 19. századi metropoliszok önreprezentációs formáit, a világkiállításokat megalkotó praxis<sup>11</sup>. Benjamin a világkiállításokat az áru köré vont rámanak tekinti, melyben az elveszíti használati értékét,<sup>12</sup> vagy mondhatjuk, túlmutat azon. A használati érték elvesztése nem jelenti a városi térből való kivonódást, hanem inkább egy másfajta használati mód megjelenését, a látványosságét. A keret mint kirakat létrehozza a keretbe helyezett város szemlélőjét is, a kószálót, a tömeget, az idegent, és velük együtt megteremti a modern nagyvárosi identitás elsajátíthatóságának mediális feltételeit – az urbánus tér megtapasztalásának módjait kialakítva. A kiállítás, a bekeretezés a várost kirakatba helyezett jelenségként kínálja megtekintésre. Míg Budapest története része lesz Podmaniczky Frigyesének, az ő története kiíródik a fővároséból: a báró kivonul abból a térből, ahol az általa felépített város megteremti saját észlelésének rendjét.

Az élet- és várostörténet egymást (de)kontextualizáló mechanizmusában, mint megfigyelhettük, fontos szerep jut az ismétlésnek. Az ismétlés alakzata Frigyes naplójegyzeteire az életrajz elbeszélésének folytatható praktikumaként tekint, benne egy szöveg univerzumként létesülő életvalóság textúráját látja, így nemcsak a bárónak állít emléket, hanem kultúraalkotó gyakorlattá teszi az elbeszélést. Podmaniczky báró és Budapestje diegetikus reprezentációiban válik emlékezetessé. Mindeközben a naplójegyzetek és az életrajz is írásban rögzíti a szóbeli történetmesélés anekdotizáló sémáit, így e szövegek újabb anekdotákat, legendákat teremtenek, és e narrációs sémáknak emléket állítva saját magukat az emlékezés helyévé változtatják – genitivus subjectivusi értelemben. A szövegek maguk lesznek az emlékezet hordozóivá, működtetőivé, hiszen az bennük lokalizálódik.<sup>13</sup> Az írás itt úgy lesz az emlékezés helye és médiuma, hogy felejtésre ítéli mindazt, ami nem elmesélhető.

A báró életrajzoként bejelentett történet tematikus koherenciájának destabilizációja a ricoeuri narratív identitás koncepciója felől<sup>14</sup> olvasva felveti annak a kérdését, hogyan beszélhető el a báró alakja a ricoeuri mēmeté és ipseitás dialektikájának jegyében és az ismétlés alakzatai mentén, illetve hogyan teremti meg a történetmondás, azaz itt az írás és az olvasás együtt haladó folyamata a figura decentrált karakterét, miközben a szöveg saját textuális koherenciáját és a címszereplő identitását is fenn akarja tartani. Az ismétlés, az anekdotázás, a legendamesélés nem egyértelműen a megőrzés mechanizmusai. Az újramondás, a parafrazálás ugyanis az azonosságvesztést is színre viszi: az elbeszélés nem lesz életrajzszerű, a konfiguráció műveletei nem hozzák létre a figura ricoeuri értelemben vett ugyanazonosságát (mēmeté), sokkal inkább folyton újraalkotják azt egy-egy toposzban, mint például a

<sup>11</sup> Walter BENJAMIN, *Paris, die Hauptstadt des XIX-ten Jahrhunderts* = W. B., *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, 175–177.

<sup>12</sup> *Uo.*, 175.

<sup>13</sup> Vö. Aleida ASSMANN, *i. m.*, 298.

<sup>14</sup> Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélte azonosság*, ford. JENEY Éva, Bp., Osiris, 1999, 373–411.

*kockás báró, gibicbáró, császárszakállas férfiú* vagy a magyar *Turgenyev*. Ezek a toposzok felismerhetővé és azonosíthatóvá teszik Podmaniczky Frigyeset, ennyiben az ugyanazonosság őrzői, de ironizálódnak is, illetve az ironizálás módusában beszélnek el az egyes epizódokat. Így például a császárszakáll viselete a hol Széchenyi-, hol Kossuth-párti, és a szabadságharcban is részt vállaló báró fikcionált alakjának esetében nem az elkötelezettség jegyében elgondolható állandóság jele, inkább a változékonyságot teszi a figura jellem-(újra)formáló mozzanatává. Az életrajz városépítő Podmaniczkyje tehát ironizálódik a pretextusként értelmezett *Emlékiratok* szövegéből vett jelölt idézetek reflektált temporális távolítottságában, valamint a báró karakterét megrajzoló, anekdotákból származó toposzokban és a családban visszatérő nevekben (például az Elizek neveiben) történő refiguráció által.

A regény Podmaniczky Frigyes életrajzának és Budapest modern metropolisszá válásának történetét az elbeszélés és az emlékezés téralkotó stratégiáinak jegyében értelmezi. A tér tapasztalati emlékezete megalapozza a kulturális emlékezet működését. A modern nagyváros elbeszélése az észlelés és az emlékezés új paradigmáját hozza létre, melynek nem jelentésképző centruma Podmaniczky Frigyes figurája. A báró választotta paradigma, az emlékirat-készítés és a múzeumi archiválás olyan kulturális jelentés-összefüggést teremtő mechanizmusokat hoz működésbe, amelyek az újraértést ösztönzik, ugyanakkor – a báró szándéka szerint – a temporalitás kizárását célozzák. Ez azonban nem lehetséges, hisz már a közvetítettség tapasztalata is magában foglalja az időbeli és térbeli elválasztottságát, amely pedig az újraértés, az újraolvasás jelentésalkotó mozzanata. A temporalitás tapasztalata tehát az emlékezet térbeli működésében megmutatkozva konceptualizálja *Budapest vőlegényének* (város)szövegalkotó refigurációját.



# A PLETYKA NARRATÍV REPREZENTÁCIÓJA MIKSZÁTH KÁLMÁN *A JÓ PALÓCOK* CÍMŰ MŰVÉBEN

„Hanem az a fehér arca, az a mindig fehérebb arca elbeszéli  
mindennap mindenkinek, amít úgys mindenki tud.”<sup>1</sup>

## I. Bevezetés

A Mikszáth-próza újraolvasása, átértékelése, interpretációs útkeresése lassan egy évtizedes problémája irodalomtörténetünknek. Az újabb kutatások azonban, melyek – leszámolva a 19. századi szövegek hagyományos olvasási és értelmezési stratégiáival – a századvégi modernség szempontrendszerre felől, illetve az irodalomelméleti (dekonstrukciós, posztmodern) fejlemények tapasztalatai alapján közelítik meg a korpuszt, még mindig nem tudnak kielégítő választ adni a szövegek esztétikai sokszínűségére éppúgy, mint átütő sikerükre. Ez érvényes *A tót atyafiak* és *A jó palócok* hirtelen „kiugrására”, hazai és nemzetközi elismertségére is. Bár a két kötetet általában együtt emlegetik (leginkább egymást gyorsan követő megjelenésük miatt), *A jó palócok*at tekintjük (kimondatlanul is) „kiforrottabb”, érdekesebb darabnak. A minden írásban hangsúlyozott élőnyelvi jelleg, közvetlenség és referencialitás nemcsak az irodalmárok, de nyelvészek, néprajztudósok és lokálpatrióták érdeklődését, figyelmét is felkeltette. Talán ebből a sokrétűségből fakad, hogy a legtöbb elemzés fókuszában vagy csak egyetlen elbeszélés, vagy minden addigi aspektust szem előtt tartó szintézis áll, mely utóbbi viszont kimerül a történetek elmondásában, párosításában, az egészhez fűződő viszonyának taglalásában. A kérdések nagy része így továbbra is adott. Mivel dolgozatomban éppen ezekre keresi a választ a pletyka irodalmi megnyilvánulásának elemzésével, szükségszerűnek tartom a (számomra) fontosabb álláspontok és problémák rövid ismertetését.

Az utóbbi idők legérdekesebb felvetése a kötetkompozícióra vonatkozik. Lassan elterjedt metódus lesz a novellák regénnyé olvasása, mint (leggyakrabban) az *Esti Kornél* előfutára.<sup>2</sup> A 20. század végi szöveg-megközelítések valóban alkalmazhatók,

<sup>1</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *Kisebb elbeszélések = Mikszáth Kálmán művei*, 10, Bp., Magyar Helikon, 1968, 526.

<sup>2</sup> EISEMANN György, *Mikszáth Kálmán*, Bp., Korona, 1998, 25–34.; OLASZ Sándor, *A regény metamorfózisa a huszadik század első felének magyar irodalmában*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 9–10.; HAJDU Péter, *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései*, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2005.; T. SZABÓ LEVENTE, *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, Bp., L'Harmattan, 2007, 14, 16, 298–99.

de arra mégsem adnak választ, hogy az effajta technika hiányában olvasó korabeli nagyközönség miért fogadta ilyen lelkesen a művet, ráadásul az egyes részek valószínűsíthető ismeretében.<sup>3</sup> A kohéziós elemek illetően túlhangsúlyozása továbbá „szerzőtleníti” a szövegeket, ami – Mikszáth esetében – gyakran önellentmondásba keveri, vagy pontatlanná teszi a vizsgálat eredményeit.

Eisemann György, aki szintén a regény-koncepció híve, Paul de Man és Bahtyin elmélete alapján azonosítja a narrátort a „hanggal” mint az alany beszédével és emeli ki a dialogicitás szerepét.<sup>4</sup> Monográfiájának lényegében egy új látásmód megismertetése a célja s nem ennek igazolása, a regénnyé olvasás lehetőségének kifejtése mégis hiányként marad, ahogyan az is, hogy a „vendégszövegek” miképpen támasztják meg/alá a metaforikus jelentést. Ugyanakkor az „interakciós-modell”<sup>5</sup> kizárólagos érvényesítése „költői kérdésként” funkciótlanul hagyja a szabad függő beszéd (gyakori) jelenlétét, mely „megerősíti a befogadóban a nyelv alkalmazásának azon tapasztalatát, hogy a beszéd nemcsak egyik vagy másik beszélőhöz (szereplőkhöz vagy a narrátorhoz) tartozik csupán, hanem a létezés adott szituációjának egészén belül születik és bontakozik.”<sup>6</sup>

Hódosy Annamária a *Péri lányok szép hajáról* elemzése során a látszólagos logikai hiátusok kitöltését próbálja meg, az „archaikus gondolkodás” szimbólumrendszerének segítségével: „[...] a levágott haját megpillantva Kati »már tudta«, s ugyanez vonatkozott az apára is”<sup>7</sup>. Az „értelmezési kényszer” ez esetben azonban nem helytálló, legalábbis nem a pillanat szülötte. Kati – Judit és Csatóné között feküdvé – már jóval korábban észrevette az ollót, az apa pedig a hírek után indult.<sup>8</sup> Ha működik is a levágott haj szimbóluma, akkor sem a múltra irányul, sokkal inkább annak következményeire.<sup>9</sup>

A szövegek közötti kapcsolatra hívja fel Hajdu Péter a figyelmet a *Galamb a kalitkában* értelmezése nyomán.<sup>10</sup> Bár nem tartozik a tárgyalandó textusok közé, számkra is hasznos megfigyelést tesz: „Vagyis mintegy a két történet olvassa egymást, a narrátor pedig csak analizálni vagy láthatóvá tenni igyekszik ezeket az olvasási

<sup>3</sup> A legtöbb rész korábban folyóiratban is megjelent. Erről l. bővebben: *Mikszáth Kálmán Összes Művei*, s. a. r. BISZTRAY Gyula, KIRÁLY István, REJTŐ István, Bp., Akadémiai–Balassi, 1956–1992, 209–214. (MKÖM)

<sup>4</sup> „E retoricitás ugyanakkor a narrátor és az implicit olvasó közös horizontját, a történetre figyelő nézőpontok egyirányúságát (lírai homogenitását) teremti meg.” (EISEMANN, *i. m.*, 31.)

<sup>5</sup> TÁTRAI Szilárd, *Szöveg és narráció*, Magyar Nyelvőr, 1997/2, 181, 183.

<sup>6</sup> EISEMANN, *i. m.*, 32.

<sup>7</sup> „Hiszen ha a lány haja rövid, akkor levágták, aki levágta, az nyilván büntetésnek szánta; a büntetés pedig bűnt feltételez, vagy legalábbis a bűn látszatát kelti. A levágott haj [...] felismerése így nem feltételez mást, mint a nyugati civilizáció gondolkodását uraló ok-okozati logikát.” (HÓDOSY Annamária, *Mixát: Hair*, It, 1994/1–2, 3.)

<sup>8</sup> „[...] a hír megsúgta neki mi történt, s a keserűség útra készítette.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 521.)

<sup>9</sup> Jól látszik ez az apa végzavából is: „Szegény Katám! A te hajad kinő még!” (*Uo.*, 522.)

<sup>10</sup> HAJDU Péter, *Történetek metaforikus interakciója. Mikszáth Kálmán: Galamb a kalitkában*, ItK, 1999/5–6, 688–710.

folyamatokat.”<sup>11</sup> Metaforikus olvasata azonban kölcsönösség, komplementer viszony helyett inkább hierarchiát teremt, éppen az elbeszélői pozíció okán, jóllehet Mikszáth *azonos* történetet ígér, csak két *nézőpont*ból. Az „egymást olvasó történetek” viszont sokat segítenek majd *A jó palócok* intertextualitásának megértésében.

A szövegek belső logikája és külső kapcsolódása mellett vissza-visszatér a valóságos és a fiktív, de rendkívül valóság-hű helyek és alakok összevetésének tematikája, s ez a kettősség sokszor fedi is egymást a tanulmányok többségében. Az ilyen irányú kutatások kevés haszonnal jártak, bár jó tudni, hogy a szklabonyai temetőben sétálva melyik novellahős síremlékével találkozhatunk. Az alkotások ezen sajátosságát általában kuriózumként tartják számon, az egyöntetű konklúzió tanulságával azonban nem számolnak. Ez a markáns és a maga nemében, korában egyedülálló referencialitás ugyanis csak jellegzetes stílusjegyként manifesztálódik, de az általános keretek között marad.<sup>12</sup> Kérdés tehát az is, hogy ez vajon mennyiben és hogyan befolyásolja olvasásunkat?

Vadai István szintetikus, de arányos problémakezelésével a kellő óvatossággal vezeti le és foglalja össze a kétségeket: „Mintha Mikszáth *tudatosan* törekedett volna arra, hogy ezek a novellák *laza* rendben maradjanak. *Nem* szötte olyan szoros rendbe a szálakat, hogy *regénnyé* szerveződjön a szöveg. A történetek *sajátos palóc* mitológiai térbe kerülnek, szinte *tetszőleges sorrendben olvashatók*, idézhetők.”<sup>13</sup>

T. Szabó Levente nemrég megjelent munkájában a kötet darabjainak összeolvashatóságát, viszonyrendszerét vizsgálja; „metaforikusan összefüggő”<sup>14</sup> történetekről beszél, egyértelműen elhatárolódva az ok-okozati viszony feltételezésétől. Elemzése központjában azonban a régió, mint – a keretes szerkesztés kliséjén túljutó – kohézióserő áll, s a „nagy történet”<sup>15</sup> létrehozásának prózapoétikai eszközeit kontextualizálja annak érdekében, hogy megfejtse *A tót atyafiak* és *A jó palócok* kiugró sikerének titkát. Szerinte ennek oka nem más, mint a régió történeté írása, olvashatóvá tétele.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> *Uo.*, 689.

<sup>12</sup> Raisz Rózsa a mikszáthi novellisztika egy „jellemző” darabját elemezve megállapítja, hogy „a nyelvi standardet használja, tájrszó csak alig akad szövegében”, s hogy a szólások, közmondások, szállóigék mindig megtartják „az állandósult egység grammatikai szerkezetét” (RAISZ Rózsa, *Egy Mikszáth-elbeszélés nyelvi világa. A Plutó*, Magyar Nyelvőr, 1997/2, 166.); Szeredi Orsolya pedig a következőkkel zárja tanulmányát: „*A jó palócokban* előforduló néprajzi elemek összességét tekintve elmondható, hogy a novellák néprajzi jegyeinek túlnyomó többségét a tárgyi világ, a szokásrendszer és a nyelv szintjén is olyan elemek alkotják, melyek általánosan elterjedtek és közismertek az egész ország területén.” (SZEREDI Orsolya, *Néprajzi elemek Mikszáth: A jó palócok című novellaciklusában*, Honismeret, 2001/5, 89.)

<sup>13</sup> VADAI István, *A majornoki hegyszakadék. Mikszáth Kálmán: A jó palócok*, Tiszatáj, 1997/1, 74. (Kiemelés tőlem – K. Zs.)

<sup>14</sup> T. SZABÓ, *i. m.*, 18.

<sup>15</sup> *Ua.*

<sup>16</sup> „Mikszáth palóc és tót történeteinek egy olyan kontextus biztosítja a sikerét, amely ugyan nehezen nevezhető esztétikainak, de amelynek komoly esztétikai *következményei* lesznek *A tót atyafiak* és *A jó palócok* című kötetében. Hiszen Mikszáth úgy helyezi el a fizikai értelemben vett palóc régiót, hogy felismerhető legyen, de ugyanakkor el is bizonytalanítja, textualizálja: *történeté írja át a régiót, olvashatóvá teszi.*” (*Uo.*, 23.)

Annak ellenére, hogy a tizenöt novellából tizenhárom folyóirat(ok)ban is megjelent a kötetkiadás előtt, nyilvánvaló a szövegek közötti szoros kapcsolat. Éppen ezért érdekes és fontos, hogy a „különálló” darabokat milyen rendezőelv, koncepció köti össze. A néprajzkutatók szerint a „palóc szellem”, a lokálpatrióták szerint maga a „(Palóc)föld”, a nyelvészek szerint a mondatszerkezet, az irodalmárok szerint a visszatérő hősök, azonos helyszínek, a belső idő, a hősök életformája vagy éppen a narratív nézőpont. Úgy gondolom, inkább ezek összessége szervezi egységgé az elbeszéléseket, teremti meg az értelmezési keretet. Az egyes „fejezetek” nem egymással, hanem a kontextussal állnak szinkdochikus viszonyban, így tehát nem egymásutániságuk, hanem egymásmellettségük a fő szempont; ahogyan az egyes szereplők (és így történeteik is) metonimikusan függenek a hermetikusan zárt (palóc) közösség organikus világától (és „forgatókönyvétől”). A közösségi mindentudás felülírja a kronológiát. Az időintervallumot a keretes szerkesztés adja meg (Csuri Jóska harangozása), de ez még nem jelenti azt, hogy időrendiséget kellene keresnünk, sőt követelnünk<sup>17</sup> az események között is. A mellérendelés (és a cselekmény-központúság) elfogadásával már nem jelent gondot, hogy a hatodik novellában (*Az a pogány Filcsik*) hogyan és miért kerül elő olyan momentum (Gélyiné Vér Klára szelleme), ami a tizenharmadiknak is része (*Szegény Gélyi János lovai*).<sup>18</sup> Több okból sem. Egyrészt azért, mert a később visszatérő szereplők megjelentetése nemcsak ebben az esetben „csúszik el” (lásd: Filcsik és Bizi alakja), másrészt a személyek nem „árnyalt jellemek”, hanem típusok, a nevek szerepeltetése pedig pusztán legitimációs aktus. Nem az a fontos, hogy kinek a szelleme, hanem az, hogy éjjelente lovon nyergel.<sup>19</sup> Semmit nem veszít értékéből sem az egyik, sem a másik elbeszélés attól, hogy késleltetett a felismerés és az azonosítás. Sőt, éppen ez a „hiánypótlás” kelti azt a benyomást, hogy „mire végigolvassuk *A jó palócokat*, Vér Klárát, Filcsik Istvánt vagy Timár Zsófit személyes ismerősünknek érezzük”<sup>20</sup>. A karakterek alapvető jegyeire, a különböző elbeszélések alapján *következtethetünk*. Vér Klára hűtlen és kacér, Filcsik István önző és mogorva, Timár Zsófi hűséges és bezárkózik fájdalmában és így tovább. A nevek ismétlődése hivatkozási alapul szolgál, de nem csak referenciális értelemben. Közvetlen utalás is egyben a „nagykontextusra”, a történetek mindegyikére, amit szó szerint mindenki tud. Sokkal inkább a történetek ismerősek, azokkal azonosulunk. A hiátusok egy olyan tapasztalati evidenciabázisra épülnek, melynek előtérbe helyezésével az elbeszélések önmagukban és egymás *mellett* is megállják a helyüket. Az információs hézagok a szövegek által felkínált lehetőségek mentén a legegyszerűbb következtetési sémával, a legbanálisabb asszociációval kitölthetők.

<sup>17</sup> „Mivel az író *megsérti* az általunk elképzelt, természetesnek tűnő rendet, más megoldást *kell* keresnünk.” (VADAI, *i. m.*, 67. kiemelés tőlem – K. Zs.) Hozzá kell tennünk, hogy – amint a fentebbi idézetből is látszik – nem talál megoldást.

<sup>18</sup> *Ua.*

<sup>19</sup> Mindemellett azt sem tudjuk, hogy Gélyi János kicsoda, aki szintén csak a hetedik, tehát a „Filcsiket” követő novellában kerül elő. Nem beszélve arról, hogy ha sorrendiséget próbálunk követni, nem azonosítható egyértelműen, hogy Gélyiné tulajdonképpen Vér Klára, hiszen még az sem derül ki, hogy özvegyé vált.

<sup>20</sup> *Uo.*, 68.

A gördülékenységet vagy hömpölygést, mely utóbbi kedvelt párhuzama a narrációnak, ezek a *lehetőségek* adják. Nem „igaz” történetekről, hanem hétköznapi, megtörtént eseményekről van szó, s itt a hétköznapiságon van a hangsúly. Mindenkinek van annyira sztereotip a gondolkodása, hogy kitalálja, nem lesz például jó vége annak, ha a(z ex)korhely Szűcs Pali hazafelé menet felvillanyozódik az útba eső kocsmá látványától (*Szűcs Pali szerencséje*), vagy ha a féltékeny feleség annyira el van foglalva azazal, hogy kire kacsingat a férje, hogy még a kezét is megvágja (*Péri lányok szép haja*), s az sem megdöbbenő fordulat, hogy Filcsik a bundája után megy (*Az a pogány Filcsik*), Timár Zsófi pedig megvédi Vér Klárát (*A bágyi csoda*) és még sorolhatnánk. Ahhoz, hogy mindez „működjön”, a közösséget kell feltérképeznünk, a tájékozódáshoz pedig hasznos ismeretekre van szükség. Egy zárt csoportba (mint amilyen a palócoké) való beilleszkedés esetén csak a „másleírásokra”, hallomásra támaszkodhatunk, illetve arra, hogy egy adott személy hogyan identifikálja magát a többiekhez képest.

*A jó palócok* megértéséhez nem kell tehát más, mint sztereotip logika és a „beépüléshez” szükséges bizalom, vagyis a „hallottak” fenntartás nélküli elfogadása. Ezt hívhatnánk egyszerűen naiv vagy referenciális olvasatnak is, de ezek hagyományos felfogása nem fedné fel azt a hálót, amit a narráció és a befogadás közösen sző.<sup>21</sup> Ezért ennek modellálására (jobb híján) megtartom a *pletyka* fogalmát, mely minden tudományosságot nélkülöz, de pontos és kifejező.<sup>22</sup> Így azonban meg kell határozni, mit érthetünk ez alatt. Ebben Szvetelszky Zsuzsanna *A pletyka* című könyvére támaszkodom,<sup>23</sup> mely az egyetlen átfogó munka e tárgyban. Előnye, hogy objektív megközelítésével – tisztázva az előítéletet – „értékváltó jelenségeként” kezeli, melyben az igazság és hazugság egyenértékű elemek. A pletyka mint szövegalapú valóság létrejöttét a szóbeliség korára teszi, amikor még nem volt különbség *hír* és *pletyka* között, mivel az információátadásnak és -szerzésnek ez volt az egyedüli módja. Ez a funkció azóta sem változott, bár a szerző – humánológiai és pszichológiai alapon – az „örömelvűséget” hirdeti. Természetes közege a csoport, melyben megkülönböztető erővel bír, s mindig a tagokkal kapcsolatos (megtörtént, lehetséges vagy várható) akciókra épül, „háló és szövetség is egyben”<sup>24</sup>. Alapvetően az adott közösségben érvényes szabályok rendszere, az ezt fenntartó érzelmek determinálják, amiben egyén és csoport viszonya kifejeződik. A beilleszkedés mindig attól függ, hogy az egyén milyen sikeresen tudja kommunikálni saját történetét, ebben segíti „mentális archívuma”, mely lényegében adatok tömege a tagokról, s amellyel modellezni képes a viszonyokat, létrehozva azt az intuíciós bázist, mellyel „jóslatok” meg-

<sup>21</sup> Ráadásul visszaesnének a linearitás csapdájába és továbbra is kronológiát, „vezérfonalat” keresnénk.

<sup>22</sup> Barta János már 1961-ben említi a regények pletyka-szemléletét, de sajnos kifejtetlenül hagyja: „Mikszáth műveiben tömegesen találjuk a nagy művészettel alkalmazott pletyka-elemeket.” (BARTA János, *Mikszáth problémák*, ItK, 1961/2, 144–145.)

<sup>23</sup> SZVETELSZKY Zsuzsanna, *A pletyka*, Bp., Gondolat Kiadói Kör, 2002.

<sup>24</sup> *Uo.*, 46.

alkotására képes.<sup>25</sup> A múlt rekonstruálására, a jelen meghatározására és a jövő modellezésére törekszik, az assmanni kommunikatív emlékezet határain belül értelmezhető. Alapfeltételei: egy természetes csoport, a tagok között többé-kevésbé kölcsönös bizalom, azonos helyzetmegítélés, azonos érték- és érdekrendszer, az információk visszacsatolásának lehetősége.<sup>26</sup> Legfontosabb jellemzője a terjedés. „A pletyka színez, mégpedig az azt továbbmondó háttértudásából kiemelve azokat az ismereteket, amelyeket az illető hangsúlyoz a következő elbeszélésnél, hogy hallgatósága könnyebben értelmezhesse.”<sup>27</sup> „Az ember csak annyit ad tovább, amennyit megértett, ahol pedig hiányzik egy logikai lépés vagy egy adat, azt a történet vagy eredmény egészére vonatkozó saját értelmezése alapján kiegészíti.”<sup>28</sup> A pletyka tehát attól lesz az, hogy a tapasztalat vagy hallomásból szerzett valós tények közötti hézagokat betölti; ehhez az kell, hogy a befogadó legalább részben azonosulni tudjon vele. Ideje lineáris, terjedése ciklikus. A pletyka a (környező) világ kommunikációs modellje, mely történeté rendezi a valóságot a megértés (vagy ennek vágya) alapján. Az igazságtartalom másodlagos szempont, a lényeg a valóságosság (a látszata is elég).

A pletyka éppen attól izgalmas, hogy a hihetlent a végsőig tágítja, s mivel még a valós lehetőségeken belül marad, a hallgató elégedetten borzonghat, nevetget, botránkozhat meg a *lehetséges* igazságtartalomon. A pletyka születésénél fogva rosszindulatú, minthogy alapvető eleme egy személy vagy csoport(ok) szegregációja (ahol nincs titok, ott nincs pletyka sem<sup>29</sup>), általában túlzott, elnagyolt vagy éppen hamis következtetések, sztereotípiák alapján. Gyakran előfordul azonban, főleg egyetlen személlyel kapcsolatban, hogy a történet fejlődése közben megváltozik a közhangulat, a megítélés egyre lojálisabbá válik, s a pletyka tárgyát képező negatív figura legendás hőssé avanszál.

A pletyka konstrukciója olyan, mint a filmben a montázs-technika. Ha két képet egymás mellé teszünk, azonnal kapcsolatot keresünk, „történetet építünk”.<sup>30</sup> Ugyanez figyelhető meg a tényekkel, mindennapi jelenségek sorozatával kapcsolatban is.<sup>31</sup> Minden esetben következtetünk, attól függően, milyen relációt implikál az adott valóságshelyzet. Itt valójában a *lehetségesre* hagyatkozunk, a mindennapi tapasztalataink absztrahált tudathalmazára. Így válik a *lehetséges* kategóriája valóság-argumentációvá, analogikusan így válik a pletyka hihetővé.

<sup>25</sup> *Uo.*, 38.

<sup>26</sup> *Uo.*, 46–47.

<sup>27</sup> *Uo.*, 48.

<sup>28</sup> *Uo.*, 85. (Vö. HÓDOSY, *i. m.*)

<sup>29</sup> *Uo.*, 98.

<sup>30</sup> Eisenstein említi, hogy egy sír mellett álló gyászruhás nő képéről például azonnal a férjét sirató nő történetét preszupponáljuk. (SZ. M. EISENSTEIN, *A filmrendezés művészete*, szerk. NEMESKÜRTY István, ford. DONÁTH Ferencné, ELBERT János, FÉLIX Pál et al., Bp., Gondolat, 1963, 195–196.)

<sup>31</sup> Eisenstein példája: „Egy régi találós kérdés: »Repül a madár, kutya ül a farkán. Hogy lehet ez?« A kérdezett automatikusan *egybefogja* a két elemet, s úgy értelmezi, hogy a kutya a madár farkán ül. A találós kérdés viszont *egymástól független* cselekményeknek fogja fel a két elmet: a madár repül, a kutya pedig ül a *saját* farkán.” (*Uo.*, 196.)

A különlegesség fenntartásához, a pletyka életben maradásához elengedhetetlen feltétel a gyors továbbadás; alakulástörténetét egyformán determinálja a résztvevők naiv és racionális megközelítése, ez az egyensúly aktiválja és a szóbeliség tartja életben. Hitelesítését és terjesztését a „közhelyesíthetőség” segíti: minél laposabb a közhely, annál jobban terjed.

Csak variánsai vannak, melyek „domináns” és „recesszív” elemekre bonthatók.<sup>32</sup> A transzformáció hatféle lehet:<sup>33</sup> kombináció (a saját ismeretek és becslések alapján módosít), rekombináció (egy korábbi állapothoz tér vissza új összefüggések vagy kiegészítés[ek] miatt), kivetítés (a közlő személyiségét tükrözi), egyszerűsítés (értelmezési vagy hallási problémák miatt), torzítás (szűkítés, nagyítás, általánosítás) és polarizáció (kompromisszumos megoldás, a kritikai és támogató állásfoglalások ki egyensúlyozását szolgálja).

Zárásként ki kell emelnünk egy nem elhanyagolható momentumot, ez pedig a szóbeli jelleg, melynek fontos része a metakommunikáció. Írott formába öntése (mely már önmagában is egy variáns) leírásban (elpirult, kacsintott, nevetett stb.) és Mikszáthnál szabad függő beszédben valósul meg. *A néhai bárányban* a „De hátha megkerül, hátha visszahozzák?” kérdés nem narrátori, ahogy Eisemann feltételezi,<sup>34</sup> hanem Borcsa reménykedését fejezi ki.

Az eddig felvázoltak alapján feloldható a *Galamb a kalitkában* „csak egyet, de kétszer” problematikája is. Az árulkodó alcímeket (*Első elbeszélés*, *Második elbeszélés*) figyelembe véve ugyanis, nem feltétlenül csak tematikus sorrendiségre (a szó megtévesztő, hierarchikus értelmében egyaránt) lehet gondolnunk, hanem két (egymás melletti, de) különböző nézőpontú „elbeszélésre”, egy történet két variánsára is.<sup>35</sup>

*A jó palócokban* számos közvetett (írásjelek, szófordulatok, „pletyka-panelek”) és közvetlen utalást találunk a pletykára,<sup>36</sup> de emellett szövegszervező elem is, akár az egyes darabokat, akár a kötet egészét tekintjük. A kritikai kiadásból tudjuk, hogy minden történetnek van „alapja”, az esetek nagy részében Mikszáth „hallott valamit”, amit később átformált (kiegészített, bővített, szűkített), majd továbbadott: *elpletlykált*. A szövegek tehát már második variánsnak, második „plettykakörnek” tekinthetők, a harmadikhoz pedig a befogadással ér el.

<sup>32</sup> SZVETELSZKY, *i. m.*, 156.

<sup>33</sup> *Uo.*, 209.

<sup>34</sup> Abból is látszik a bizonytalanság, hogy a *narrátori* mellé kérdőjelet tesz (EISEMANN, *i. m.*, 30.).

<sup>35</sup> Vö. „Csak egyet méltóztatott olvasni, de kétszer egymás után.”

<sup>36</sup> Ez utóbbira szám szerint négyet: *A néhai bárányban* Baló Mihály a pletyka után indul, a *Két major regényében* a Veres juhász kifakad: „Ostoba pletyka!” (viszont igaz), *A gyerekek* címűben kétszer is említve van, egyrészt, hogy a pár félt Tél Gábornétól mint a tűztől, mert pletykás, illetve hogy Kapor István nagyobb pletyka a vászonnépnél is. A pletyka személlyel való azonosítására Szeptelszky Zsuzsanna is felfigyelt (SZVETELSZKY, *i. m.*, 32.).

## II. A pletyka narrációs technikája A jó palócok történeteiben

Az irodalmi pletyka egy adott homogén közösség értékrendszerét tükröző valóságkonstrukció szövegalapú, írásos leképezése. Funkciója tehát az „állapotváltozást”<sup>37</sup> előidéző események strukturálása közvetlen vagy közvetett transzformációs folyamatok segítségével. Három alapvető művelete: a kombináció, az egyszerűsítés és a torzítás, akárcsak szóbeli változatának; mozgására szintén a terjedés, gerjedés, erjedés jellemző.<sup>38</sup> Kerete a kontextus, vagyis a történetek összessége, igazságértéküktől függetlenül. Sajátos médiumának, csatornájának köszönhetően azonban az aktualitás kritériuma itt nem érvényesül, ezért a különböző információk folytonos körforgásban vannak az állandó interpretációs igény nyitott értékkeszleteként. Szövegszinten azonban olyan narrációs technika, mely a történetet nem elbeszéli, hanem formálja. A kontextus domináns és recesszív elemeinek váltogatása nemcsak az egyes szövegek jelentésképző körét változtatja meg, de a szereplőket is saját életeseményeiknek emblémájává alakítja. Nem a karakterek hozzák létre a konfliktust, hanem az előzmények és következmények rendjének felbomlása, figyelmen kívül hagyása vagy éppen túlhangsúlyozása implikálja magát a történetet. A Timár Zsófiáról szóló leírás például csak annyiban hordoz jelentést, amennyiben az előzetes eseményekre következtethetünk belőle, lényegében az előzményt helyettesíti a következménnyel. A fekete kendő így történések metaforikus koncentrációja, metalepszis.<sup>39</sup> Mivel ennek kifejtése meghaladná a dolgozat kereteit, a továbbiakban csak a novellákban megjelenő pletyka narratív konstrukciójának elemzésére, kevésbé fontos helyeken meglétének jelzésére, illetve a pletyka típusának azonosítására szorítkozom.

*A néhai bárány* a kötet nyitódarabjaként fontos szerepet tölt be. Az első mondat<sup>40</sup> megtévesztő írói fogás, akár egy regény kezdete is lehetne. Az olvasóban a lassúság, a meseszerűség, a régmúlt érzetét kelti még akkor is, ha az előre látott terjedelem ezt kizárja. Prekoncepciót alakít ki, amely elhiteti, hogy a későbbi fordulatok megértéséhez elengedhetetlen a körülmények ismerete. A cselekmény azonban egyszerű, pár mondatban elmesélhető, a túlzó bevezető időintervalluma pedig jóindulattal is csak fél éjszaka. Ugyanakkor nem marad funkciótlan, a felütés nemcsak Balóék vesztésgtörténetébe, de a palóc közösség pletykahálójába, normarendszerébe, világfelfo-

<sup>37</sup> Vö. Dan P. MCADAMS, *A történet jelentése az irodalomban és az életben = Narratív pszichológia, Narratívák*, 5, Bp., Kijárat, 2001, 157–162.

<sup>38</sup> Vö. SZVETELSZKY, *i. m.*, 15.

<sup>39</sup> A metalepszis a metonímia egy fajtája, úgy érteti meg az előzményeket, hogy elmagyarázza a következményeket és fordítva. [Dumarsais]; ugyanakkor metalepszisnek tekinthető az a beszédmód is, „amikor az előzménnyel helyettesítik a következményt, midőn valamely leírás helyett a leírás tételezte eseményeket vetítik a szemünk elé”. [Fontanier] (Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikciótig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006, 6–9, 16–17, 21.)

<sup>40</sup> „Az napról kezdem, mikor a felhők elé harangoztak Bodokon.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 508.)



gásába is bevezet, vagyis a kontextusba. Nem más ez, mint *navigációs pletyka*.<sup>41</sup> Kiderül, hogy a bodokiak szegények, rendkívül babonások, istenfélők, hogy Bodok izolált katolikus falu egy lutheránus vidéken és hogy éjjel árvíz lepte meg őket. A személyek ismeretlensége nem zavaró, éppen ez jelzi a csoporton-belüliséget. Mindössze az életkorukat határolhatjuk be: Sós Pál „öreg”, Csurri Jóska a becenévképző használata okán vagy testileg, vagy szellemileg fiatal, Csökéné „asszonyom” középkorú, ahogyan Tót-Pernye János is, mely utóbbit nemcsak a névhasználat, de a birtokos többes jel is megerősít. Elég is ennyit tudni róluk, hiszen a lényeg a tulipános láda és a tetején ülő bárány. Ennek a ténynek a felkiáltójeles (narrátori) és a három ponttal végződő (szabad függő beszéd) kiszólások adnak jelentőséget. Az, hogy többen látták a bárányt hirtelen eltűnni, kiváló ok a találgatásra: *előpletyka*.<sup>42</sup> Sós Pál nevének előtérbe kerülése pedig jól jelzi a hajlamot, a lehetőség megragadását, hiszen fel sem merül, hogy az „ide-oda billenő” ládáról az állat lecsúszik és elviszi az ár. A pletyka természetéből adódik, hogy a témaszemély jól ismert, és a legtöbb esetben negatív figura, mint itt is (mezőbíró), mivel nevét lopás gyanújába keverik. A következő egység, melyet szövegszinten más napszak (kora délelőtt) jelöl, konkrétan a pletykáldásról szól:<sup>43</sup> az öngerjesztő szakasról, melynek legfontosabb művelete a kombináció,<sup>44</sup> a terjedésről,<sup>45</sup> illetve a valóságként elfogadott változat kialakulásáról (ez esetben polarizáció), projektív torzítás révén.<sup>46</sup> Ezen a ponton kapcsolódik be a narrátor egy cselekményfejlődést segítő, egyensúlyt teremtő *kontrapletykával*.<sup>47</sup> kiderül, kié a láda, a bárány, s hogy a „kincs” nem pénzben mérhető. A történet valójában most kezdődik, most indul az „igazi” cselekmény: Baló Mihály a bárányt keresve a legmódosabb falubelinek támad. Ennek furcsaságát támasztja alá utólag a bevezetés bal-

<sup>41</sup> A különböző pletykatípusok használatakor Szvetelszky Zsuzsanna definícióira támaszkodom, az írásbeliség által megkívánt szükségszerű módosításokkal. (Vö. SZVETELSZKY, *i. m.*, 164–184.) Külön kiemelem, hogy az írott forma és a befogadás korlátai miatt egy adott szöveg csak ritkán hordozza egyetlen típus jellemzőit, s szerkesztettsége miatt az egyes fajták váltakozása a terjedés különböző fokát, fázisát jelöli. *Navigációs pletyka*: új csoporttag (az olvasó) beilleszkedését elősegítő, tájékoztató-eligazító típus. A szereplők és a szövegvilág morális rendjét, gondolati rendszerét mutatja be.

<sup>42</sup> „Elnyelte nyilván a sötétség, vagy hogy talán Sós Pál uram fogta útközben a csáklával...” (Uo., 509.) *Előpletyka*: a főpletyka, vagyis a téma háttere, kiindulópontja. Minden esetben rekombinációs aktus köti a tárgyhoz.

<sup>43</sup> „[...] de amennyi itt a rossz nyelv, százan is kinyújtják lapátnak, hogy a mások becsületét hordják el rajta. Nyomban nekiestek a gyanúsítással Sós Pálnak: csak ő húzhatta ki, senki más, a ládát!” (*Metapletyka*, uo., 510.)

<sup>44</sup> „Súgtak, búgtak, hogy (ugyan ki szopja az ilyeneket az ujjából?) ennyi meg annyi tömérdek régi ezüsttállér volt a ládában.” (*Ua.*)

<sup>45</sup> „[...] mert a »nagyitalú« Mócsik György, a góizoni szűcs olyasfélét mondott a minap ittjártában [...]” (*Ua.*)

<sup>46</sup> „[...] rossz tűz el nem alszik, nem marad ez annyiban.” (*Ua.*)

<sup>47</sup> *Kontrapletyka*: egy már létező szóbeszéd túlzásainak (torzítás) egyensúlyteremtő ellentéte.

jóslatú hangneme.<sup>48</sup> A következő rész rekombinációval elért *alvópletyka*<sup>49</sup>: a Csoltóról és Bodokról érkező újabb hírek adtak okot a reménykedésre (rekombináció), jöllehet a mezőbíró még mindig nem mentette fel a közvélemény.<sup>50</sup> A szóbeszéd elterjedtsége vezet a végkifejlethez is: a bíró megjegyzéséhez, melyet az eskü és a lelepleződés követ.

A novella jól mutatja a pletykáló csoport(ok) működési elvét, melynek legfőbb attribútuma a megosztottság: egyrészt integrál (azokat, akik létrehozzák), másrészt szegregál (elkülöníti, kizárja azt vagy azokat, akinek vagy akiknek a rovására létrejön).<sup>51</sup> Ennek megfelelően minden olyan információ a pletyka egységét képezi, mely az azt létrehozó közösség normatív véleményét, ítéletét tükrözi. Terjedelmét tekintve tehát éppúgy pletykának minősül egy csoporton belüli eligazodást segítő tagmondat („Tudod, az a kedves vagy utálatos XY” stb.), mint a részletes *portrépletyka*.<sup>52</sup> Az előbbi esetben a történet (és annak esetleges valóságtartalma) háttérbe szorul, a témaszemély karaktere, típusa áll a középpontban, illetve annak (nagy)kontextushoz való viszonya. Ilyen *töredékes* vagy *minimálpletyka*<sup>53</sup> a *Bede Anna tartozása* is. Továbbadásra, beillesztésre kész koherens alap.

Az irodalmi pletyka, terjedés szempontjából a második és harmadik pletyakör<sup>54</sup> között helyezkedik el, így az interpretáció egyszerre nyitott és irányított. Az olvasó dolga eldönteni, hogy az adott közösség elbeszélte életeseménye hogyan illeszkedik az összképbe. Minthogy a pletyka nagyrészt a normák megszegéséről, devianciáiról szól, s a befogadó szintén része egy nagyobb, általánosabb értelmezői közösségnek, az új információ egyszerre ütközik a szövegvilág normakészletével és a kollektív, „archaikus” evidenciabázissal. Ennek eredményeként – bár elképzelhető, hogy létezik olyan csoport, mely nem határolódik el a gyengébbik nem pozitív diszkriminációjától – a bíró elfogultságának morális megítélése, éppen tisztából adódóan, alapvetően negatív. Ez a kiszámíthatóság teszi modellezhetővé a pletykastruktúrát. A cím önmagában *töredékes pletyka*: egy másik történetre, annak kétes igazsághalmazára utal, a polarizáció megtörténte a kiinduló konfliktushelyzet világít rá. A Bede Annát érintő pletyka körbeért, lezártágát alátámasztja életének vége is. Újrafelvétele korrekciós igény, a generikus következmények (Erzsi áttételes elítélésének) kivédésére irányul. Anna bűnösségéhez nem fér kétség, ám a hivatalos, sze-

<sup>48</sup> „[...] mert Baló Mihály a pletyka után indulva, a hatalomhoz fordult”. (Uo., 511.)

<sup>49</sup> *Késleltetett* vagy *alvópletyka*: alapeleme a csattanó, feltétele a háttéranyag addigiaknál alaposabb ismerete, célja és eredménye a pletyka alapjának kialakítása.

<sup>50</sup> Baló Ágnes mutatja meg hűgának, ki az a Sós Pál, szerinte is „[...] az vitte el a Cukrit”. (Uo., 512.)

<sup>51</sup> Norbert ELIAS, *Megjegyzések a pletykáról*, ford. V. SZABÓ László, Ex Symposion, 2001/36–37, 1–7.

<sup>52</sup> *Portrépletyka*: fókuszában a témaszemély áll, a közlő és a befogadó másodlagos szerepkörrel rendelkezik (SZVETELSZKY, i. m., 165.).

<sup>53</sup> *Töredékes pletyka*: a „miért” hiányát jelzi, illetve a legegyszerűbb logikai következtetés eredményét fogadja el. *Minimálpletyka*: a közlő bennfentességét jelzi, érdekessége és ereje kontextusfüggő (uo., 168, 180.).

<sup>54</sup> Uo., 85–86.

mélytelen álláspontot („a törvény törvény”) felülírhatja a közvélemény jóindulata, megtartó ereje. Erre alapoz a Bede lányok édesanyja is,<sup>55</sup> egyszerre manipulálva a bírák atyai és férfiás érzéseit.<sup>56</sup> A történet nemcsak Anna, de Erzsi felmentéséről is szól oly módon, hogy a bírák *támogató–végszó-pletykát*<sup>57</sup> adnak a kezébe: terjesztheti nővére, s közvetve a maga ártatlanságát, legitimálva a család belső *támogató pletykáját*.<sup>58</sup> A közmegegyezést, mely Erzsi újbóli integrációját jelenti, *metapletyka* illusztrálja.<sup>59</sup>

Az elbeszélés egészét tekintve *navigációs–kvázievidencia-pletykáról* beszélhetünk.<sup>60</sup> Olyan értékeket fixál (naivítás, törvénytisztelet, alázat, szelídség, báj, a szerelem érzése mint mentség), melyek viszonyítási alapként szolgálnak a csoport gondolkodásmódjának, ítéletalkotói mechanizmusának megértéséhez.

A *Péri lányok szép hajáról* szóló darab az *utópletykák* kategóriájába tartozik.<sup>61</sup> A cím és az első négy bekezdés szoros egységet alkot. A „híres” kifejezésből és az együttérző lamentációból sejthető, hogy a történet nyilvánvaló befejezettsége mellett sem veszített aktualitásából, mintha egy beszélgetés kellős közepén vennénk fel a fonalat, vagyis továbbadásról, *kivetítésről* van szó.<sup>62</sup> Szilágyi Zsófia és Hódosy Annamária foglalkoztak részletesebben a haj–gabona–aratás hármásának metaforikusságával. A kritikai kiadásból tudjuk, hogy a Szegedi Napló 1881. június 3-i számának tárcarovata közli Rudnyánszky Gyula *Kéri Klára szép hajáról* című ver-

<sup>55</sup> „Eredj, lányom, a törvény törvény, nem lehet vele tréfálni.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 516.)

<sup>56</sup> *A jó palócok* erotika-motívumáról Szilágyi Zsófia írt tanulmányt. Funkcióját tekintve stiláris elem, tematikusan pletyka-alap, asszociatív kiindulópont. Minthogy a pletyka beszédmódja természetéből fakadóan manipulatív, ennek bizonytalan találgatásokra okot adó, pszichés mozgatórugóit figyelmen kívül hagyva csak a bizonyítható, logikus következtetések leírására koncentrálok. Ugyanakkor a manipuláció terminusa szintén túlterhelt fogalom, ezért kifejtése egyazon téma kétféle, a legtöbb esetben egymást fedő megközelítését eredményezné.

<sup>57</sup> *Támogató pletyka*: a közösség együttérzése alakítja az ítélet(ek)et, határozza meg a cselekményt alakító reakciót annak részéről, akit a támogatás hátrányos helyzetbe hoz. *Végszó-pletyka*: a történet bonyodalmanak végleges megoldása, mely további elemekre nem bontható, egészben öröklődik tovább (anekdota) (*uo.*, 181.).

<sup>58</sup> „Mert nagyon szerette azt a Kártony Gábort, miatta keveredett bűnbe.” (*Uo.*, 517.)

<sup>59</sup> „A bírák egymásra néztek mosolyogva: „»Milyen naiv, milyen együgyű lány!« Az elnök arca is, mintha nem volna már olyan szertartásos hideg.” (*Ua.*) *Meta-pletyka*: szavak nélkül, metakommunikációs jelekkel változtatja meg a közlő és a befogadó viszonyát.

<sup>60</sup> *Kvázievidencia-pletyka*: az értelmezői közösség evidenciabázisára támaszkodó *töredékes pletyka*, mely egyben a csoportidentitás tükré (*uo.*, 179.).

<sup>61</sup> *Utópletyka*: alapvető célja az ismertetés, új elemek bővítésével. Az különbözteti meg a *komplementer pletykától*, hogy az új információ nem módosít, pusztán színez. A legtöbb esetben nincs végleges megoldása, tehát nem is *végszó-pletyka*. (*Komplementer pletyka*: két vagy több információt, esetleg pletykát köt össze, olyan információk beépítésével, melyek módosít[hat]ják az alapkonstrukciót [*uo.*, 164, 168.]

<sup>62</sup> „Hát bizony a Péri lányok híres aranyszőke haja inkább ne nőtt volna soha olyan hosszúra, olyan szépnek, tömörtnek, inkább változott volna lennek, vagy hullott volna ki egyenként.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 518.)

sét.<sup>63</sup> Valóban úgy tűnik, hogy „napnál világosabb az összefüggés”<sup>64</sup> a két szöveg között, ha eltekintünk az apró ténytől, miszerint Mikszáth műve már áprilisban megjelent. A Kéri–Péri, Klára–Kata összecsengése, az Eszter–Judit névválasztás bibliai konnotációja egyértelmű. A „haj” ragozott alakjának szerepeltetése azonban már érdekesebb kérdés. Befejezetlenséget sugall, mégis határozott anaforikus jelölő, a népi kultúra szimbólumrendszerében járatlan olvasó is érzékeli, hogy a nőiség kulcsfontosságú momentuma lesz a cselekménynek. A „szép” és „szégyen” szavak szintén anticipálják a zárlatot. A konfliktus forrása, Csató Pista házasa volt és ennek ellenére „káprázó szeme”, illetve feleségének „nyugtalan”, „gyanakvó” tekintete.<sup>65</sup> A fejkendő levétele szimbolikus jelentéssel bír, a hagyomány szerint a menyasszony ajándékozza leendő vőlegényének. Judit megjátszott haragja<sup>66</sup> ennek tudatában tehát provokáció, Pista megunt fészekre való célozgatása pedig évődő riposzt, akár csak egy kora reneszánsz pástorjátékban. A lány főhajtása, a megérett kalász metonímiája pedig már nem kíván bővebb kifejtést. A térköz kihagyása, tipográfiai megvalósulása annak, amit a befogadó már amúgy is tud, s a mondat eleji három pont csak tovább erősíti ezt. Fentebb már említettem, hogy Kata „ösztönszerű” futása a csalitos felé nem teljesen tudattalan. Ahogy az sem lényegtelen, miért rejt ollót Csatóné a vánkosa alá, s hova tűnik, mire Kata odaér és „mindent megért”. A testvér helyzetfelismerésének hangsúlyozása érzékelteti annak megkésett voltát,<sup>67</sup> feltételezve az olvasói evidenciabázist. Ez a novella fordulópontja. Minthogy *utópletykáról* beszélünk, a domináns és recesszív elemek egyensúlya már kialakult, a pletyka ereje pedig éppen a kimondott és elhallgatott információk dinamikájától függ. A *szelekció* eljárásával (az elbeszélés közepén) a pletyka lényegéhez érkezőnk. Világossá válik, hogy a szőke hosszú haj a szüzesség jelképe (ezért a rag), ennek levágása pedig a közösségből való kizárást, megbélyegzést vonja maga után. Rudnyánszky balladájában az eset és következményei félreérthetetlenek,<sup>68</sup> de természetesen a műfaji követelmények is mások. Nem véletlen Judit összeomlása, jóllehet nem ő az egyetlen szerető (aki később óhatatlanul szóbeszéd tárgya lesz) a faluban. A probléma forrása, hogy a pletykát – közvetve ugyan – ő maga igazolja, így elkerülhetetlen, és ami még fontosabb, visszafordíthatatlan a kiközösítés. Ezért szükségtelen a végkifejlet bemu-

<sup>63</sup> MKÖM, 292.

<sup>64</sup> *Ua.*

<sup>65</sup> Csató nevének keresztnevét nem tudjuk meg, mivel legfontosabb jellemzője, hogy Pista féltekeny felesége.

<sup>66</sup> „Elfordult durcásan, mintha neheztelné a vakmerő szót.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 519.)

<sup>67</sup> Vö. Dikció és tipográfia.

<sup>68</sup> „Harmatos éjfélkor harmatos búzára, / Mint hervadt lilium, roskad a szép Klára; / Arató leányok, arató legények, / Elfordulnak tőle, soha rá se néznek.” Ill. „Bogyó Imre, hallod, te vagy a rózsája, / Kérdezd meg, hová lett szűzi koronája?” (MKÖM, 293–294.) A mű Klára halálával, mint egyetlen lehetséges megoldással zárul.

tatása: a történet ott zárul, ahol a második és a harmadik pletykakör elindul, vagyis a köztudatba épülés, emlékezetbe rögzülés kezdetén.<sup>69</sup>

*A kis csizmák*, a ciklus következő egysége, hangulatában és felépítésében is eltér az előbbtől. A történet és a szöveg jelene ismét párhuzamos síkban helyezkedik el az *elutasító–konfliktus-pletykában*.<sup>70</sup> Vőneki János, Zákó Mihály említése itt is navigációs, legitimáló funkcióval bír, ahogyan Mihók Magda fecsegése megadja a későbbi szöbeszéd alaphangját. Bizi apó mint témaszemély, már görnyedt megjelenésével újraéleszti az *előpletykát*: a gazdát Isten bünteti korábbi tetteiért.<sup>71</sup> A kombináció aktusának végkifejlete, hogy a véletlenszerű, természeti csapások szintén az Úr haragjának megtestesülései, aki nem fogadja el az engesztelő ajándékokat. Ez a babonassággal kevert istenfélő csoportidentitás az oka a polarizálódásnak, az öreg számkivetettségének. A temetőbeli jelenetben jól érződik Bizi megváltozott státusa a közösségen belül: a kőműves (az integratív csoportidentitás biztonságában) fejére olvassa a kollektív sérelmeket.<sup>72</sup> Mindez azonban csak még inkább növeli az érdeklődést, állandó tárgya lesz a mindennapi kommunikációnak.<sup>73</sup> Sőt, „informátort” (Andrist) küldenek utána az utcán. Mégis ez a valójában rosszindulatú kíváncsiság menti meg és *alakítja* egyúttal a cselekményt: az árva befogadása után minden jóra fordul. Bizi hálát ad az égnek, ami nem azt jelzi, hogy hirtelen hithű katolikus lett, hanem hogy a harmadik pletykakör lezajlásával, s leginkább ennek elfogadásával ismét tagja a közösségnek,<sup>74</sup> és ezzel elősegíti a negyedik pletykakört: a bomlást.

*A Timár Zsófi özvegysége* a kötet legkülönösebb darabja. Fajtaját tekintve *elutasító–kvázievidencia-*, illetve *végző-pletyka*. Zsófi szőke, szelíd, jó asszony. „Mióta férjhez ment, csak a mosolyát láthatni. Azelőtt a boldog mosolyát, most a fáját.”<sup>75</sup> Az értelmi hiátust az *előpletyka* magyarázza: férje lopva, szó nélkül elment egy másik nővel a „világba elkárhozni”, mely szóösszetétel illusztrálja a falu zárt (hiedelem)vi-

<sup>69</sup> Így nyer értelmet az apa zárómondata: „Szegény Katám! A te hajad kinő még!” Itt jegyzem meg a Kati–Kata névalak váltakozásának furcsaságát: a becéző forma az események tetőpontján fordul elő elsőként, tehát éppen akkor, mikor a testvér felnőtként viselkedik, s csak a fentebb idézett utolsó frázisban tér vissza az eredeti verzió, mikor apja mellett ismét gyermek lehet.

<sup>70</sup> *Elutasító pletyka*: egy adott eseményt (erkölcsi kihágást) követő csoporttételt, mely elsősorban a tette és nem a személyre irányul, nem von maga után teljes és végérvényes kirekesztést. *Konfliktuspletyka*: két szereplő vagy csoport konfliktus-szituációja, mely megosztja (polarizálja) a közösséget (SZVETELSZKY, *i. m.*, 179.).

<sup>71</sup> „Hogy összeesett az öreg! Nem is csoda, csövestül éri a veszedelem. Lánya meghal, ökrei fölfújódnak, csúre, asztagja megég, lovait elhajtják a szegénylegények.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 522.)

<sup>72</sup> „Fösvény volt kelmed, szívtelen, gőgös. A világ elejének képzelte magát. Aztán valljuk meg az igazat, uzsorával szerezte kincseit.” (Uo., 524.)

<sup>73</sup> „– Nedves ez a tüzelő – veszi át a szót özvegy Csupor Mátyásné. – Az én időmben még a fa is jobban égett, Panna. Hanem ez a Bizi dolga! Tudod-e, mi történt megint az éjjel? – Talán a kőkeresztrel a temetőben? – Beleütött a mennykő, lelkem. Összetörte. Pedig csak tegnap állították fel nagy költséggel.” (Uo., 523.)

<sup>74</sup> Vő. „[...] az ellopott lovak megkerültek” (Uo., 526.)

<sup>75</sup> Ua.

lágát. Reménykedése a megszokott módon szabad függő beszédben realizálódik,<sup>76</sup> ahogyan gondolatai is.<sup>77</sup> Az eset a történet idejétől számítva egy évvel azelőtti, hír hiányában azonban a rekombináció elmaradt, csak Zsófi személyisége, megjelenése, magatartása hordozza időtlenül az azóta utolsó pletykakörét is megélt eseményt. Feltűnő, hogy párbeszéd, közvetlen kommunikáció nem jelenik meg, a verbalitás csak metaforikusan van jelen: fehér arc, suttogó lomb, szellő, az út pora „beszélnek”. Az elhagyott asszony elszigetelten, szótlantul *mosolyog* fájdalmában,<sup>78</sup> esténként a küszöbön ülve várja vissza urát. Szinte szükségszerűen merül fel a „falu bolondjának” képzete, aki észre sem veszi, ha köszönnek neki. Ezt támasztja alá az is, hogy a falubeliek kinevetik,<sup>79</sup> noha a hűség minden esetben pozitív értéket képvisel. A pletyka újjáéledését Péter üzenete implikálja, ám túllépi a csoport hatókörét, megakadályozva ezzel a terjedés automatizmusát, melyet a végkimenetel (Péter halála) meg is szüntet.

Zsófi alakja a ciklus legkomplexebb jelleme; a novella „csattanója” szükségtelen hozzátoldásnak tűnik, a gyász intenzív megnyilvánulása<sup>80</sup> mintha lerántaná a leplet a zavarodottság látszatáról, mintegy narrátori korrekcióként.<sup>81</sup>

Ezt követően meglepő az *Az a pogány Filcsik* kezdő mondata;<sup>82</sup> önmagában azonban rögtön egy *nonszensz-gáncspletka*-ba vezet.<sup>83</sup> A bunda díszjeinek leírását Filcsik éktelen egyéniségének taglalása követi (lusta, rideg, mogorva, nincs szíve), tehát a torzítás okozta polarizáció bemutatása. Ebben a tekintetben *késleltetett pletykáról* is beszélhetnénk, hiszen Terka története csak ezt követően fejlődik ki, de olyannyira az apa becsmérése áll a középpontban, hogy bizonyítása nem sok haszonnal járna. Mint a kibeszélő típusú pletykáknál általában, a témaszemély köré több apró, szintén degradáló kitérő kapcsolódik. Terka szökése kapcsán például a beszélő megragadja az alkalmat, hogy kicsit „odaszóljon” a majornokiaknak.<sup>84</sup> A hűtlen lány halálos ágyán csak apját akarta látni. A közítélet már régen megbocsátott;<sup>85</sup> nemcsak azért, mert az igaz szerelem feloldozást nyer a néphagyomány szerint, hanem mert folyamatosan próbálja jóvátenni bűnét. Ez csak tovább ront Filcsik helyzetén, aki

<sup>76</sup> „Visszajön. Oh, bizonyosan visszajön. Péter nem rossz ember.” (*Uo.*, 527.)

<sup>77</sup> „Hírért sem hallotta, ki tudja merre mentek [...]” (*Uo.*, 526.)

<sup>78</sup> „Nem kérkedett, nem panaszkodik.” (*Ua.*)

<sup>79</sup> „– Zsófi az urát várja! – suttogták egymás közt, és még nevettek is hozzá.” (*Uo.*, 527.)

<sup>80</sup> Vö. a fekete kendő „önbeteljesítő használatával”.

<sup>81</sup> Vö. a Zsófia név jelentésével.

<sup>82</sup> „Olyan bolond gyanú volt elterjedve Csoltón, Majornokon, Bodokon, hogy az öreg Filcsik híres bundája csak képzeltbéli; beszél róla, kérkedik vele, fölteszi, de tulajdonképpen nincs bundája, s talán nem is volt soha.” (*Uo.*, 530.)

<sup>83</sup> *Nonszensz pletyka*: a bizonyítható igazságtartalomban való kételkedést vagy a téma irreálisának nehezen elfogadható magas fokát jelzi. *Gáncspletka*: rosszindulatú kibeszélés (*SZVETELSZKY, i. m.*, 176, 184.).

<sup>84</sup> „Mert hiába, olyan a világ, egy szép asszony arca szebb formát adhat az egész határnak.” (*MIKSZÁTH, i. m.*, 532. – *csoporközi pletyka.*)

<sup>85</sup> „Mégse volt hát olyan rossz lány az a szegény Terka!” (*Uo.*, 533.)

haldokló gyermeke láttán is engesztelhetetlen marad, végleg kizárva magát ezzel tágabb környezete összes csoportjából. Tartása és modora teszi hihetetlenül az ok elégséges voltát, amit a zárlat váratlan fordulata és egy narrátori betoldás tovább erősít.<sup>86</sup> Ezek azonban már komplementer elemek, s a pletyka egy újabb variánsának keletkezését előlegezik meg, terjedését a befogadó értelmezésére bízva, egy apró ellentmondással ösztönözve azt; ha ugyanis „Isten, ember elfordult tőle”, kinek „emlegeti, fogad rá, henceg vele”?

A *bágyi csoda* pletykaalapját Vér Klára hetykesége szolgáltatja, ami azért különös, mert a szárazság elevenen érinti a molnárnét. Később kiderül, férje sem csak a malom miatt aggódik,<sup>87</sup> mindez megerősítődik egy (narrátori) navigációs evidenciabázissal.<sup>88</sup> Ez indítja útjára a kombinációt: „Hanem ezt a véleményt nem hagyja szó nélkül Pillér Mihályné Gózonból.”<sup>89</sup> A névhasználat legitimációs referencia jellegét mutatja, hogy a teljes alak használatát két mondattal később már a „Zsuzsi néni” becéző forma váltja fel.<sup>90</sup> „Zsuzsi néni” Timár Zsófi-val beszélget, akinek életpezizódja a már említett ötödik novella tárgya.<sup>91</sup> Itt fordul elő elsőként olyan visszacsatolás, mely funkcióval bír, hiszen Pillérné pontosan tudja, mi történt. Mégis a legmegfelelőbb személynek gondolja a megcsalt asszonyt Vér Klára kibeszélésére, a támogatást váró felhívást („Igaz-e?”) – melyre nem kapott rögtön választ ismétléssel és várakozással (...) lebegtetni.<sup>92</sup> Az elutasításra megsértődik, mint minden pletykás,<sup>93</sup> bántással válaszol, melyből kiderül Zsófi vonakodásának oka. A fekete kendő önmagában jelöli egész történetét. Az egységen belül sűrítő rekombináció, a kötetben belül pedig a kontextusra utal. A búcsúzás említése tipikus projekció,<sup>94</sup> a három pont pedig éppen erre irányítja a befogadó figyelmét. Az asszony esküjét, ami később maga lesz a bágyi csoda, csak Zsófi hiszi el (támogató álláspont), a többiek nevetnek. A rosszindulatot a csoportosulás jelzi, mert ebben a felállásban Zsófi megszólítása és nyilatkozatra kényszerítése provokáció (szegregáció), mellyel visszautal arra, hogy őt is kinevették, kiközösítették. A (ki)nevetés konszenzus, egyben a közösség értékrendszerének kifejeződése is. Gélyi János szintén jelen volt, így tudatták vele, hogy titka

<sup>86</sup> „Egy gondolat melegítette ott belül [...], ahova neki ahelyett csak egy követ tett – a közvélemény szerint – a gondviselés.” (*Uo.*, 538.)

<sup>87</sup> „Ha így megy, elpusztul a bágyi molnár, kivált, ha sokáig odamarad a katonaságnál [...]” (*Uo.*, 539.)

<sup>88</sup> „[...] csak asszony az asszony, ha arany paszománnyal övezi is derekát.” (*Ua.*)

<sup>89</sup> *Ua.*

<sup>90</sup> A kritikai kiadás is „pletykás öregasszonynak” titulálja (MKÖM, 282.).

<sup>91</sup> „Asszonya válogatja biz azt. Igaz-e Timár Zsófi? Ámbátor a molnárnéért magam sem teszem kezemet a tűzbe, mert a veres haj... hej, az a veres haj... Igaz-e, Zsófi lelkem? / – Nem igaz, Zsuzsi néni! Jó asszony az, ha szép is. / – Látod is te a fekete kendőd alul! / – Itt voltam, mikor a férje elment... hogy megsiratta, százszor megölelte.” (*Ua.*)

<sup>92</sup> A válasz elmaradásának (lehetséges) magyarázatáról már esett szó. Annak oka, hogy mégis elvárásként jelenik meg, vagy az időbeli különbség, vagy az autonarrációt megelőző megerősítés-igény lehet.

<sup>93</sup> SZVETELSZKY, *i. m.*, 115.

<sup>94</sup> *Vö. uo.*, 213.

már közszájon forog. Erre Klára is felfigyel, s a szabad függő beszéd kifejezi szorongását a pletyka „hatalmától”.<sup>95</sup> Ezt követően a cselekményt az eső megérkezése lendíti tovább.<sup>96</sup> Tudjuk, bár nem lett kimondva, hogy a molnár elment hazulról. Legénye, Kocsipál Gyuri (akinek vezetékneve *A néhai bárányban* már szerepel, szerepkör nélkül) segíti Gélyi terveit azzal, hogy leengedi a zsilipeket, vigyorogva – jelezve, ő is pontosan tudja, miben segítkezik.

*Szűcs Pali szerencsésének portréplettykájá*<sup>97</sup> a csoportbefolyás egyénre gyakorolt hatásának reprezentációja: a megjavult korhely, de leginkább visszaeső alkoholista szorongása, pszichológiai anamnézise. A második novellából ismert Bede Erzsí leánykérése, Pali egyetlen, de élete legfontosabb napjának története. A szerencse címbe emelése ez esetben az ő babonás félelmeken alapuló interpretációs stratégiáját fejezi ki. Bizonytalanul indul, paradox (de érthető) módon éppen az ad erőt neki, ami egyben el is bátoraltatja.<sup>98</sup> Felsejlik egy *elutasító előplettyka* pszichés sérülése is, melyet világának hiedelme szerint a babona (négylevelű lóhere) felülír, mint önbeteljesítő jóslat. Ennek példája Mák Gergellyel való találkozásának véletlenszerűséget kizáró értelmezése.<sup>99</sup> Ismét előkerül a babos kendő, az eljegyzés záloga, de itt kataforikus elem is egyben, a lány szeszélyességére, „cicázására” utal.<sup>100</sup> Nem tudván megbirkózni „küldetésének” sikerével, hazafelé betér a kocsmába, „az apró ördögök mind beszaladtak előre a kocsmajtón”<sup>101</sup>, pozitív jövőképeket letétjé régi szeretőjének ajándékozva, jelképeként annak, hogy saját sorsáról is lemond. A józansággal saját régi tudatára, identitására ébred, kitörési próbálkozását ennek megfelelően álomként azonosítja.

*A Galandáné asszonyom* egyes szám első személyű elbeszélés, s mint ilyen, alacsony kohéziós erővel rendelkezik a ciklus egészének perspektívájából. Az erősen érződő életrajziaság, a korántsem humoros jelenés, aminek azonban mégis komikus kicsengése van, szintén megkülönböztetik a többi darabtól. Feltűnik továbbá a „régmúlt” emlékezete,<sup>102</sup> mely a pletyka esetében az egyik alapfeltételt, az aktualitást zárja ki. Az aktualitás azonban nem jelent feltétlenül jelenidejűséget, elég hozzá egy

<sup>95</sup> „Észreveszik... hogyne... az őrlő asszonyok az odanézését is, a visszanézést is. Szóba rakják... hogyne... s amit nyelvük érint, nyomban feketébb lesz.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 540.)

<sup>96</sup> *A jó palócok* történeteiben fontos szerepet játszik az eső és a felhősödés, mindig az események alakulásával párhuzamosan segíti a folytatást.

<sup>97</sup> L. 51-es lábjegyzet.

<sup>98</sup> „Ha akarná, sem teheti már [ti. a visszafordulást]. Az egész világ tudja, hogy Gózonba siet, Bede Erzsit megkérni.” (*Uo.*, 543.)

<sup>99</sup> „Pali szíve megdagadt a reménységtől. Mégsem bolondság a szerencsefű!...” – Ugyanakkor a beszélő nevek egy másik szembeötlő mintája a gazda vezetékneve (Mák), mely a szerencse szimbóluma (*uo.*, 544.).

<sup>100</sup> A kendő ugyanis Erzsí macskájának fején marad, amivel az elszalad, miután Erzsí először megcirógatja, majd ellöki magától, „mintha haragjával nem bírva üldöznék, maga is utánairamodék”. Az állattal való bánásmód metaforikusan tehát Pali helyzetét jelöli ki (*uo.*, 545.).

<sup>101</sup> *Ua.*

<sup>102</sup> „[...] mert emlékszem még, sohasem megy ki a fejből a szegény Palyus.” (*Uo.*, 547.)



apropó, ami előhívja és példaként, alátámasztásként szolgálhat vagy egyszerű kiegészítésként. Esetünkben ez utóbbiról van szó. A humor, a csattanó, a lezárt történet felnyitása az anekdota attribútumai, mely szintén befejezetlen vitája az irodalomtörténetnek.<sup>103</sup> Egyetértek Hajdu Péterrel, az anekdotát „az előadás hozza létre”<sup>104</sup>, „beszélt nyelvi forma”<sup>105</sup>, s „a csattanó után a beszélgetés visszatér önmagába”<sup>106</sup>. De valójában nem más ez, mint „végszó-pletyka”<sup>107</sup>, hosszú időn keresztül öröklődött történet, ami azonban az érvényesítő hálón kívül került.

A *gózoni Szűz Mária* történetét leginkább *leleplező* vagy *csali pletykának* nevezhetnénk.<sup>108</sup> Fontos szerepet kap benne a témaszemély imázsépítő álcájátéka, mellyel manipulálja a csoport többi tagját. Gughi Panna álszent és ravasz, kiválóan ismeri és használja a közösség gyenge pontjait, saját magáról terjeszti és irányítja a pletykákat. Játsszótársa Csuz Gábor, aki kenetteljes aktivitásával eléri, hogy kétes múltja *alvó-pletykává* csituljon. Panna abból él, hogy ad absurdum, Szűz Máriának „közvetíti a kenőpénzt”. Néhányan gyanakodnak, így Bede Erzszi is, ki anyjának enyhülését kéri Szűcs Pali iránt (s mint láttuk, ez meg is történik), ám felismeri a lyukas tallért, amivel Panna fizetett a boltosnál. Rákérdez, de – Panna jól tudja ezt – nem mer szembe szállni. *Azelőpletykát* követően a pletyka általános retorikája (állítás–magyarázat[ok]–következtetés) inverz irányba mozdul.<sup>109</sup> Egyetlen mondatban, az egyszerűsítés eszközével négy történet kapcsolódik a kontextusba, pusztán a nevek említésével és egy-egy narrátori megjegyzéssel.<sup>110</sup> Az így nyert pletykaháló érzékelteti és bizonyítja Panna és Gábor összjátékának kivitelezhetőségét, melyet tovább színesítenek Panna tűz melletti meséjének reakciói.<sup>111</sup> A lelepleződés oka egyrészt az, hogy az átverés attól tökéletes, hogy mindketten a közösség elfogadott, integratív tagjai, és így gondolkodásmódjuknak ugyanúgy része annak hiedelemvilága is, másrészt a pletyka-

<sup>103</sup> Mikszáth kapcsán lásd: HAJDU Péter, *Az anekdota és Mikszáth*, Protestáns Szemle, 1999/3, 182–192; MESTERHÁZY Balázs, *Műfaj és/vagy beszédmód*, *uo.*, 193–195; TÖRÖK Lajos, *Hozzászólás Hajdu Péter Az anekdota és Mikszáth című dolgozatához*, *uo.*, 196–199; CSERTÁN Károly, *Mi /volt/ az anekdota?*, *uo.*, 199–206.

<sup>104</sup> HAJDU, *Az anekdota...*, *i. m.*, 183.

<sup>105</sup> *Uo.*, 186.

<sup>106</sup> *Uo.*, 187.

<sup>107</sup> Vö. SZVETELSZKY, *i. m.*, 53, 181., ill. BARTA, *i. m.*, 144.

<sup>108</sup> *Csali- vagy leleplező pletyka*: a csoport hiedelemvilágának, evidenciabázisának kijátszását célzó történet; az elnevezés a narráció kiindulópontjától függ.

<sup>109</sup> „Hanem hiszen úgy félig-meddig minden kiviláglott rá egy hétre a gózoni őszi búcsún.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 556.)

<sup>110</sup> „Sokan mentek Bágyról: Timár Zsófi talpig fekete gyoicsruhában, az öreg Bizi József, Böngérné, még az istentelen Filcsik István is egész háznépeستől (bizony visszajárul fordul már a világ!), ott volt a hetyke-petyke Vér Klári (hogy nem szégyell emberek közé jönni a gyalázatos!)” (*Ua.*)

<sup>111</sup> „...mondjad csak tovább, édes Panna lányom!”; „[...] de boldog is, aki olyan Istennek tetsző, mint Te!” „Az ám... a kis Jézus! Szakasztott így van lefestve az én imádságoskönyvemben... – Meg a bodoki templomban!” (*Uo.*, 557; a felismeréshez vezető egyetlen logikai lépés meg nem tétele komikusságot kölcsönöz a közösség vakbuzgóságának éppúgy, mint Panna merészségének.)

típus alapfeltétele a narratív igazságszolgáltatás, különben egyszerű vicceselésről lenne szó, melyet éppen a magyarázat fosztana meg lényegétől. Kovács Maris, a bajban hagyott régi szerető megjelenése ezekből adódóan szó szerinti *jelenésként* manifestálódik, mely egyszerre veszi el Panna kedvét a csoporttagok további becsapásától és téríti jó útra Gábor erkölcsi érzékét, még akkor is, ha ehhez „más megvilágítás kell”.

*A két major regénye* voltaképp Shakespeare *Rómeó és Júliá*jának palóc földre transzformálása,<sup>112</sup> és mint ilyen, nem a két család rangbeli különbsége felelős a szerelmek tragédiájáért: a vörös és fekete major<sup>113</sup> juhászainak gyermekei *konfliktus-pletyka*, a torzított és túl lassan áramló információk áldozatai.<sup>114</sup> Mire az atyák megtörnek, a fiatalok egymástól függetlenül döntenek a szűkebb és tágabb világukból való távozás mellett.

A „*királyné szoknyája*” szintén párhuzamos történet, Gyócsi Eszter „Hamupipőke-meséje”: *támogató–kvázievidencia- és végszó-pletyka*, melyben nem érvényesül a megszokott felépítés, mivel a novella egésze egyetlen pletyka-panel, a kontextus oszthatatlan szegmense.

*A Szegény Gélyi János lovai* a szereplők okán összekapcsolható *A bágyi csodával*, de semmiképpen sem „folytatása” annak, ahogyan azt a kritikai kiadás (is) bevezeti.<sup>115</sup> Nemcsak azért, mert narratológiaiilag is nehezen lenne összeilleszthető, hanem mert két különálló pletykáról van szó. Ennek főhőse Gélyi János és nem Vér Klára, sőt a lovak is szó szerint több szót kapnak. Özvegységéről (és újraraházasodásáról) is csak onnan értesülünk, hogy éppen akkor hozták az állatokat, akikről „kilenc vármegyében tudják, ötvenkettőben mesélik”, milyen szépek. Gélyi azonban meghall valamit,<sup>116</sup> kombinálni kezd, *pszeudo-pletykát*<sup>117</sup> gyárt, ami nem más, mint autonarráció.<sup>118</sup> Minthogy előéletében ez kárára vált, elhessegeti (szabad függő beszéd) a gondolatot.<sup>119</sup> Rákérdez, de gyanúja beigazolódik, és Gélyivel „elszalad a ló”. Asszonyának (akivel rossz vásárt csinált) minden szava növeli mérgét és csalódottságát, mert immár a saját sorsát látja a molnáréban. Ezt idézi fel a „[...] mert még a rossz nyelvek nem teltek be velem”, illetve az utalás, hogy ő sem lesz aznap a közelé-

<sup>112</sup> Vö. MKÖM, 330.

<sup>113</sup> Az emblematikus áthallás nem véletlen, kiválóan működtethető a szereplők jellemábrázolásában.

<sup>114</sup> „– Bolond vagy! Nem magamnak kérem. A fiamnak. / – Hát nem halt meg? / – Hiszen nem is beteg, csak gyenge. / – Azt mondják, szárazbetegségbe esett. / – Hazudnak! [...] Ostoba pletyka! Adod a lányt vagy nem?” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 560–561.)

<sup>115</sup> MKÖM, 338.

<sup>116</sup> „[...] szaggatott szavakat, amelyeknek értelme is alig volt, mire hozzá értek.” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 572.)

<sup>117</sup> *Pszeudo-pletyka: navigációs*, egyben *támadó*, fő jellemzője az alkalom szülte apropó, nem feltétlenül jár következményekkel.

<sup>118</sup> Vö. SZVETELSZKY, *i. m.*, 50–51.

<sup>119</sup> „Eh, bolondság!” (MIKSZÁTH, *i. m.*, 572.)

ben.<sup>120</sup> A „szegény” jelző nemcsak a narrátor, de a közösség részvételét is kifejezi, hiszen Vér Klára (Filcsik mellett) a ciklus legnegatívabb figurája, egyedül Timár Zsófi veszi védelmébe egyszer (*A bágyi csoda*), de róla a szövegvilágban köztudott, hogy ítéletalkotása nem megbízható. Furcsa módon Gélyi viszont pont akkor „veszíti el az eszét”, mikor helyreáll a morális értékrendje.

*A gyerekek* című elbeszélés rosszindulattól fűtött *gáncspletyka*. Olvasása a mai evidenciabázissal kissé kínos, humora éles, gúnyos. Homokos Pálné, Filcsikné és Felsővégi Kapor István *pszeudo-pletykája* inkább csak megerősítésként szolgál, de attól fogva, hogy kiderült, „életképtelenek”, az ifjú pár mindenki veje és menyje lett.<sup>121</sup> Ezt jelzi Télné „hatalomátvétele”, de a látszólagos gondoskodás mögött elutasítás munkál.<sup>122</sup> A végkifejlet, bár pozitív, csak parciális megoldás, hiszen az éretlen házaspár mellé a közösségi szabályrendszer szerint gondviselő kell, a szigorú hierarchia nem menti fel őket, az egybekelés elvi nagykorúsítása ellenére sem.

A kötet záró „fejezete” a *Hová lett Gál Magda?* címet viseli. A költői kérdés ellenére a novellaciklus összefoglalásának (*navigációs, végszó-pletyka*) tekinthető, amennyiben az összes történet hozzákapszolható asszociáció útján: a borhoz Szűcs Pali, a kúthoz Gughy Panna és Csuz Gábor, a perhez Bede Erzszi és Gyócsi Eszter, az „ördög gyalogösvényéhez” Filcsik István és Bizi József, a „fehérnép vékony erkölcséhez” Péri Judit, Vér Klára, Sás Gyuri kacsingatásához Csató Pista, a lovakhoz Gélyi János, Télnéhez pedig a „gyerekek”.

Ugyanakkor a pletyka mindig magyarázatadás és értelmezésigényből születik: az alapinformáció megértéséből (torzító egyszerűsítés), az ok-okozati összefüggések vélt vagy valós felfedezéséből (kombináció, kivetítés, szelekció), a konklúzió kontrolljáról, mely már maga a továbbadás, az első pletykakör vége.

A cím tehát az érdeklődés felkeltésére, a befogadó aktivizálására irányul: az első pletykakör megnyitása. Lezáratlansága a bővíthetőséget, a folytatás lehetőségét jelzi, sőt explicit felhívásként értelmezhető, minthogy Gál Magda története közvetve és közvetlenül egy jól ismert közmondásra épül: *addig jár a korsó a kútra, amíg el nem törrik*; a kombináció műveletével: addig pletyka a pletyka, míg okokat keresve mozgásban van (jár, terjed), s rekombináció nélkül le nem bomlik (el nem törrik).

<sup>120</sup> „Aztán meg azt gondoltam, [...] a Csillomék lakodalmáról egyenesen oda indulsz [ti. a vásárba.]” (*Uo.*, 574.)

<sup>121</sup> „Híre is ment, de nyomban, ennek a szégyennek a faluban, s az lett a következése, hogy Télnét meg kellett fogadni főzőasszonynak.” (*Uo.*, 577.)

<sup>122</sup> „A faluba hordta szét a híreket, s amennyit vitt, annyit hozott. Pedig minden híre egy-egy éles tövis volt, vagy ha nem, ő idomította át olyan ügyesen tövissé, hogy ahova szúrta, vérig hatott.” (*Ua.*)

### III. A kötetkompozíció

Az elemzésből remélhetőleg jól látható a pletyka-technika történetet átszövő és befolyásoló szerepe az egyes novellákban, ahogyan az is, miképpen szövi át a kötet egészét, pletykafüzérhez hasonlóvá téve a novellaciklus fogalmát.<sup>123</sup>

Természetesen ezzel nem kerülhető meg a sorrend kérdése. Azt gondolom, a koncepció minimuma áll mögötte, de nem nélkülözi azt. Megfigyelhető például, hogy az első, az ötödik, a tizedik és a tizenötödik (utolsó) novellában is megjelenik a templom helyszíne, melyet akár „pilléreként” is értelmezhetnénk, de semmilyen interpretációt befolyásoló jelentősége, jelentése nincs. A keretes szerkesztés ugyanakkor egyértelmű, a harangozáson és Csuri Jóska személyén kívül abban is közösek, hogy mind a kettő *navigációs pletyka*. Annak ellenére, hogy rendszert (konzekvens linearitást vagy kapcsolódási módot) nehezen állíthatunk fel, csoportokat alkothatunk, tematikus párhuzamok alapján.

A bővíthetőség átláthatatlansága miatt azonban célszerűbbnek tűnik, ha az alapletykákat vesszük szemügyre. Így három csoport különíthető el:

hűség–hűtlenség	3, 5, 7, 8, 10, 13, 15
bűnösség	1, 2, 4, 6, 8, 10, 12
család (szülő-gyerek)	1, 2, 6, 11, 12, 14, 15

Érdekes eredmény, hogy mindhárom rubrikában hét mű szerepel, és egy novella, a *Galandáné asszonyom*, egyikbe sem helyezhető, nem véletlenül.<sup>124</sup> Az egyes szám első személyű elbeszélés, az erősen érződő életrajziség, megkülönbözteti a többi darabtól.<sup>125</sup> Ebből kiindulva, összehasonlítható az előtte lévő nyolc, illetve az azt követő hat novella. Az első egységben négyszer kettes csoportokat különíthetünk el: az első kettő az ártatlanul szenvedő, de igazságossággal záruló téma miatt állítható párhuzamba, a harmadik és a negyedik a bűnhődésről, az ötödik–hatodik a meg nem értettségről, az utolsó pár pedig az erkölcsi kicsapongásról szól. Ugyanígy, a második szakaszban kétszer három összefüggő rész található: tíztől tizenkettőig a népmesei motívum központozása, a záródarabokban pedig a hibás döntések következményei ragadhatók meg főtémaként.

Tekintve, hogy a novellák bő egy éven belül keletkeztek, és hogy a szerző ebből hármat (*A „királyné szoknyája”, A gyerekek, Hová lett Gál Magda?*) kifejezetten a kötetbe írt vagy dolgozott át jelentős mértékben (további ötben fontos változtatásokat eszközölt, hatnak pedig kisebb-nagyobb mértékben módosította a címét a kötetkiadás előtt), a csoportképzés lehetősége csak a variabilitást és a szerkezet lazaságát

<sup>123</sup> Ezt bizonyítja Rubinyi Mózes 1914-es kiadása is, melyben három „új” elbeszélést illeszt az eddigiekhez; illetve Rudnyánszky Gyula visszaemlékezése (MKÖM, 338) a címadás nehézkességéről.

<sup>124</sup> A Szépirodalmi Kiadó 1966-os kiadása nem is tartalmazza.

<sup>125</sup> Vö. a 102–107. közötti lábjegyzeteket és a hozzájuk tartozó szövegrészeket.

erősíti meg, ugyanakkor a tudatosság jóval nagyobb mértékére enged következtetni. Ahhoz tehát, hogy közelebb kerüljünk a koncepció alap gondolatához, másból kell kiindulnunk: a novellák analogikus párosítása helyett az egyes darabok közötti metaforikus láncszemeket kell felfednünk. Az érintkezési pontok számának leszűkítéséhez ki kell emelnünk a stratégiaileg fontos, nagyobb horderejű változtatásokat.

*A néhai bárány* eredeti címe *A Sós Pál esküvése* volt. Jól érződik a semlegesítés célja, a figyelemnek a személyről a történetre való irányítása. Mikszáth két bekezdésnyi szövegrészt told az első változathoz. A narrátori kitérő nemcsak fellazítja az események tömör közlését, de kommentál is: „Hát lám, hiába volt az Ágnes útja is. [...] Hanem ha tán elindult volna az igazság, nem áruhában, nem kerülő úton, nem pallossal, hanem csak pusztá kézzel?... [...] Kár volt akár egy szalmaszálát is keresztültenni ebben a dologban; mert csak rosszabbra fordul.”<sup>126</sup> Nem nehéz felismerni a pletykázkodás jelenlétét az áruhában, felfegyverkezve elinduló igazság, a keresztbe tett szalmaszál képében. Mindez jól illeszkedik a felütés szemlélődő, leíró jellegű navigációjába. Régi címével (központosásával), a közösség kommunikációs folyamatainak beemelésével aligha kerülhetett volna kezdő pozícióba, megmaradt volna funkcióatlan *gáncspletykának*.

Ugyanez a hangsúlyeltolás figyelhető meg *A kis csizmák* (*A kis Andris csizmája*), az *Az a pogány Filcsik* (*A Filcsik uram bundája*) és *A két major regénye* (*A bodoki két major regénye*) címeit illetően. Az egyetlen kivételt ismét a *Galandáné asszonyom* (*Luca, A boszorkány*) képezi, ebben az esetben viszont éppen a „beszélő név” kellett a meglepő személyesség kompenzálásához. *A kis csizmákban* a rosszindulatú Gughy Annát (*A gózoni Szűz Mária*) a jószívű, ám pletykás Böngér Pannára cseréli, ami azért lényeges, mert ő küldi a végkifejletben megoldást jelentő Andrist Bizi apó után. *A bágyi csodában* a történet szempontjából szintén kulcsfontosságú Bogáthné, nem minden humor nélkül Pillérnére cseréli,<sup>127</sup> jelezve, hogy hangos megjegyzése a bonyodalmak pillére. *A két major regényében* a kontextusra utaló kifejezéseket illeszti a kötetbe, személynevek használatával: a molnárok lucernása özvegy Gálné lucernása lesz, a veres major juhásza pedig a vén Koppány Demeter. *A „királyné szoknyája”* valójában az alig egy hónappal későbbi *A Gyócsi árvák* egyik verziója. A meglepően sok átírás stílárius jellegű és kizárólag az elbeszélő szövegrészeit érinti. A „mert úgy volt az... mindenki emlékszik” referenciája, illetve a „No, ezután a szoknya után fognak még csak bolondulni igazán a csoltói legények...” kiszólása egyértelmű pseudopletykák.<sup>128</sup>

Minden jel (beleértve az eddig feltárt keletkezési körülményeket is) és különösen a már említett záródarab (*Hová lett Gál Magda?*) metaforikus játéka arra mutat rá, hogy a novellákat összefűző kapcsolódási pontok a felszíni struktúrában, a „nagy kontextusban” keresendők.

<sup>126</sup> MIKSZÁTH, *i. m.*, 512.

<sup>127</sup> Ehhez hasonló komikus elnevezés *A gyerekekben* szereplő, önéletrajzi ihletésű Major Anna is.

<sup>128</sup> *Uo.*, 563, 565.

Annak mintájára, ahogy a novellákban az egyes elemeket a pletyka mechanizmusa köti össze, nem feledve, hogy létrejöttük alapját vagy személyes élmény, vagy újságcikk adja, hogy a csevegés típusa pletyka, nyugodtan állítható, hogy „a történetté átírt régió” (mint egy navigációs pletykacsomag) a pletykákon keresztül jelenik meg, válik olvashatóvá. Minthogy az összeállítás háttérben nem mutatható ki egyetlen hagyományos, elvárt vezérelv sem (kronológia, tematikus központosítás, linearitás stb.), a történetek (és nem a szövegek) mégis koherens egészet alkotnak, a lehető legkézenfekvőbb választ kell relevánsnak tekintenünk: az „apropó” retorikai fogását. A pletyka ad hoc műfaj, a szelekció, a kombináció és a rekombináció az alapvető elemei. A két kerettörténet csak metaforikusan meghatározó, a harangozás a kezdetet és az eltelt, lejárt időt jelzi. Amennyiben nem a szövegeket, hanem a történeteket helyezük előtérbe, észrevehető, hogy az egyik novella „summázata” jelenti a következő apropóját, mintegy *előpletykát*, melyet az „erről jut eszembe” pletyka-panel, a felvázolt hivatkozások és referenciák tartanak egybe, kötnek össze. Így például *A Galandáné asszonyom* helye (és szereplése) is érthető a kötetben, ezt ugyanis a *Szűcs Pali szerencséje* és *A gózoni Szűz Mária* fogja közre. Szűcs Pali szomorú esetének alapja a négylevelű lóhere babonájába vetett túlzott bizalma. Ennek inverze a fekete mágiától való gyerekes félelmet kiaknázó Galandáné meséje, melyből egyenes úton jutunk el Gughy Pannához, aki szintén aljas szándékkal használja ki a babonás, csodában hívő népet.

Dolgozatommal reményeim szerint sikerült bizonyítanom, hogy a *pletyka* fogalmát a Mikszáth-próza kérdései kapcsán nem zárhatjuk ki mint válaszlehetőséget.

## EGY ZÁRT VILÁG SZEMANTIKÁJA

(Kafka Margit: *Hangyaboly*)

Kafka Margit a magyar századelő egyik legjelentősebb alkotója, az elmúlt közel száz évben sokszor és sokan foglalkoztak már életművével, monográfiák, szövegkiadások jelzik az írónt kánonban betöltött pozíciójának jogosságát. Azonban a *Hangyaboly* recepcióját illetően – a monográfiák fejezeteit vagy a tanulmányokat áttekintve – megállapítható, hogy ez a mű perifériára szorult a *Színek és évek*, az *Állomások* vagy a *Mária évei* mögött, hiszen a mű jelentőségéhez képest elenyésző a meglévő interpretációk száma, és emellett kevés szempontot érvényesítenek, főleg antiklerikális, illetve társadalomkritikai olvasatban tárgyalják a művet.<sup>1</sup>

E tanulmány igyekszik feltárni az életműben fontos helyet elfoglaló szöveg szimbolikus, kulturálisan és történetileg meghatározott jelentésvilágát. Ez az egyedi, kizárólag a regényszöveg kontextusában létrejövő jelentésuniverzum pedig akkor válik megközelíthetővé, ha szavai kulturális szimbolikájának a műalkotás sajátos intenciója általi „újraíródását” is figyelembe vesszük. Mivel a nyelv (a humboldti értelemben) folyamatos keletkezésben levő *energeia*, a szavak költői szövegekben regenerálódó belső formája<sup>2</sup> biztosítja az aktivitást, és az elbeszélés – mint jelképző tevékenység – során a szó egyedi metaforává alakul, ezzel a megértés új módozatát hozva létre.

<sup>1</sup> Bodnár György monográfiájában az antiklerikális kritikára, illetve a zárda szimbólum jellegére hívja fel a figyelmet. „A Hangyaboly zárdája nem »példázza« a magyar közéletet, hanem mint az egészből kinagyított szerves rész, mutatja annak természetét. Kafka egyszerre több aspektusból figyeli a hangyaboly nyüzsgését, a modernnek és a régiek harcát: mint egyházi mozgalmat, mint szimbólumot, és mint az elmaradott magyar társadalom részét, melyben a »világi« kapcsolatok sokkal rejtettebbek. Ábrázolásmódja így – mondhatnánk – »többszólamú«. Zárdája metafora. [...] Néhány ökonomikusan megválasztott részletben közvetlenül is megjelenik a zárdán kívüli élet. [...] Ezek a részletek mint elmosódó perspektívavonalak jelzik, hogy az élet ábrázolt darabja tágabb világba illeszkedik.” (BODNÁR György, *Kafka Margit*, Bp., Balassi, 2001, 266.) Fülöp László monográfiája a regény befogadástörténetének ismertetése után elsősorban társadalmi szempontból olvassa azt: „Hagyományos narratív megoldásokat alkalmazó realista modellregényként olvashatjuk a Hangyabolyt”, miközben nem veszi észre a szöveg metaforikus gazdagságát, jelentésképző erejét, és érdekeltenebb szövegnek tartja a korábbi Kafka-regényeknél (FÜLÖP László, *Kafka Margit*, Bp., Gondolat, 1987, 203.).

<sup>2</sup> Potebnya szerint a szó a nyelv folyamatos aktivitásának következtében magában hordja a megelőző szójelentéseket (képzeteket) is, melyek az új jelentés megjelenésével feledésbe merültek. Vagyis a szó magába sűríti jelentésének történetét, és a költői szövegben ezek a feledésbe merült belső formák aktivizálódnak újra, és sokszorozzák meg a jelentést. „[A]

A vizsgálat egy speciálisabb, a nőirodalom körét érintő problémát is megvilágíthat egy aspektusból. A nőírók szövegeiben ugyanis főként ott hozhat új eredményt az eleve metaforikusnak tekintett szó értelemképző erejének vizsgálata, ahol (tematikusan értelemben is) specifikusan női problematika, kérdéskör konnotációit jeleníti meg az elbeszélés, a történetképzés. Fontos például a női identitás vagy a természet szemantikája révén explicit módon feltáruló női princípium jelenléte, a szüzesség, a termékenység és az anyaság tematizálódása, elbeszélői (újra)értelmeződése.

A regény tere zárt világ, maga a zárda szó belső formája is ezt a jelentést erősíti meg, vagyis egy külvilággal nem vagy alig érintkező közösség harmonikus életét sugalmazza. Ellentétes szemantikát feltételez viszont a regény címe, hiszen a „hangyaboly” metaforájával meg- és átnevezett zárda a *boly* szó belső formája révén ('bolydul') éppen a mozgalmasságot és a nyüzsgést jelöli meg, mint e szabályok közé zárt világ uralkodó ismérvét. A szokatlan cím tehát, amely az állatvilágból vett és a zárdára vonatkoztatott metafora révén jelöli meg a szöveg terét, azt újfajta aspektusból mutatja be, cáfolva a laikusok, kívülállók által feltételezett vagy elvárt 'nyugalom', 'harmónia' jelentéseket.

A *hangyaboly* szó denotátuma általában egy királynő által uralt közösséget jelöl, melyben mindenki végzi saját feladatát, mindenkinek van szerepe a közösség életében. A címadó metafora jelentésképző erejénél fogva az apácák világának új vonatkozási teret alkot: a királynő, vagyis a főnöknő az irányító, akinek fontos feladata a tagok megvédése, a feladatok kijelölése; a tagok pedig engedelmességgel tartoznak, és igyekeznek megfelelni a szabályoknak. A metafora tehát azt a jelentést viszi át az apácák világára, mely szerint az államalkotó rovar által létrehozott, egységes egészként viselkedő hangyaboly szuperorganizmusnak tekinthető, mivel képes önszervező tevékenységet folytatni.

A cím által létrehozott metaforikus feszültségből kiindulva valóság és látszat opozíciójának problematikája várható. A cím így egyúttal a zárdáról alkotott belső és külső, ellentétes véleményeket is reprezentálja. Cselekmény szintjén a főnöknő halálakor válik nyilvánvalóvá ez az ellentmondás, hiszen az eddig szilárdnak hitt és a működést biztosító rend *megbolydul*, megzavarodik. A regényalkotó cselekmény tehát a metaforikus jelentés tematizációjára épül. A cselekmény a szójelentést aktualizálja, azaz a belső formát bontja ki, „megbolydul”, felzavarodik a rend; mindeközben a látszat: „mindenki végezte dolgát zavartalanul.”<sup>3</sup> Ezt a látszat-valóság opozíciót erősíti, hogy a *hangyaboly* szó első ízben éppen ilyen kontextusban jelenik meg: „máris folynak a korteskedések, *forr és zizeg* ez a kis hangyaboly, bár kívülről alig venni észre valamit.” (17., kiemelés tőlem – B. H.) A narratív tevékenység tehát a belső formát aktualizálja, bár jelzi, hogy „ezt nem lehet észrevenni”, azaz a jelenség

metaforikusság a nyelv mindenkori tulajdonsága” – mondja Potebnya. (Vö. Alekszandr POTEBNYA, *Költészet. Próza. A gondolat összesűritése*, ford. HORVÁTH Géza, Helikon, 1999/1–2, 63–90.; *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelszovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, szerk. KOVÁCS Árpád, ford. HERMANN Zoltán et al., Bp., Argumentum, 2002, 5–251.)

<sup>3</sup> KAFFKA Margit, *Hangyaboly*, Bp., 1971, 62. (A továbbiakban a vonatkozó hivatkozás oldalszáma az idézet után a főszövegben, zárójelben.)



szintjén észlelhetetlen, mégis cselekményalkotó. A cím metaforája másodízben az elzárkózást tematizáló mondatban fordul elő: „egy napon át, úgyszólván reggeltől estig, lenn lakozott az egész hangyaboly népe a föld alatt, térdelt a kripta kövén” (60.). A harmadik előfordulása pedig: „A hangyaboly, melybe kívülről belerúgtak, még soká *zúgott és nyüzsgött* tehetetlen, bősziült morajjal.” (94., kiemelés tőlem – B. H.)

A rovar-metafora nem egyedülálló, rámutathatunk autotextuális párhuzamaira. A Kaffka-életmű egy másik szövegében, *A veszedelem* c. novellában szintén államalkotó rovarok metaforájának alkalmazásával érdeklődik egy kívülálló, egy báró a zárda életéről („majd beküldi magukat abba a leánykasba, vagy mi a neve. [...] Tehát mit csinál ilyenkor az a nagy kas leány?”<sup>4</sup>), ahol a méhkas szintén a dongás, nyüzsgés konnotációját jeleníti meg. A rovar-metaforika forrása láthatólag a hierarchikus rendalkotás képessége, vagyis – az emberi életre vonatkoztatott – metafora tertium comparationisa a társadalom mint szabályozott közösség létrehozása, s annak örökös reprodukciója. A metafora feltűnő szerves jellege pedig a társadalmi és a biológiai létezés közti párhuzamra is rámutathat.

A zárda életének ugyanezt az ismérvét fogalmazza meg egy belső szemlélő, Király Erzsi egy másik metaforával, közhellyel: „Nem más ez, hidd el, mint az élet kicsiben; ázalagok egy csöpp vízben, ahogy a divatos író mondja.” (13.) A hivatkozott divatos író Mikszáth Kálmán, az intertextus pedig egy politikai tárcájának, az 1891-ben írt *Egy kormánypárti képviselő tréfás töprengéseinek* részlete: „Hiszen persze sok mindenfélét össze lehet írni a kulisszák mögül; hiszen a legtisztább pohár vízben is a legörültebb nyüzsgést, mozgást fedezheti fel a szem az ázalagok közt, nagyítóüveg és a fantázia segítségével – de azért az a víz mégis tiszta lehet, iható s üdülést okoz. Ázalagok minden vízben vannak. Ez nem is kérdés.”<sup>5</sup> Mivel a hypotextusban, Mikszáth szövegében az ázalagok metaforája a politikai életre vonatkozik, az intertextus beépülése politikai olvasatra is lehetőséget ad, vagyis a korteskedéseknek, intrikáknak egy világtól elzárt tér falai között is van létjogosultsága. (Sok esetben ez a mondat a kiindulópontja a társadalomkritikai, illetve antiklerikális olvasatoknak.)

Egy másik, az utasításoknak megfelelően élő apácák tömegét *nyájként* megnevező metafora a közösségi élet egy másik aspektusára mutat rá. A nyáj szó denotátuma önmagában is feltételezi a pásztort, az irányítót, ezért meglepő, hogy a szó első előfordulásában fejtelten jelzővel szerepel. Ezzel egyrészt hangsúlyozza a főnöknő halá-

<sup>4</sup> KAFFKA Margit, *A veszedelem* = *Kaffka Margit válogatott művei*, vál., gond., jegyz. BODNÁR György, Bp., Szépirodalmi, 1974 (Magyar Remekírók), 146–148.

<sup>5</sup> MIKSZÁTH Kálmán, *Tisza klick* = *Cikkek és karcolatok: 1891. január – 1891. december*, s. a. r. REJTŐ István, SUHAI Pál, Bp., Akadémiai, 1987. (Földes Anna monográfiájában – Bodnár Györgyhöz hasonlóan – ebből a mondatból kiindulva értelmeződik a regény: „... nyilvánvalóan ennek a totalitásnak a megteremtésére törekedett kompozíciójában. Ezt tükrözi a világi és zárdai hierarchia részletezően gondos, párhuzamos rajza, a belső érdekviszonyok, karrier-törekvések lemeztelenítése és a kolostori élet nehezen viselhető monotonitásának tükre. A történet két, többé-kevésbé következetesen végigsodort szála alkalmas arra, hogy a modellként szereplő világ politiko-szféraját is érzékeltesse, érvényének, kisu-gárzásának korlátait felmutassa.” [FÖLDES Anna, *Kaffka Margit: Pályakép*, Bp., Kossuth, 1987, 234.]

la utáni helyzet kaotikusságát, másrészt egy újabb, a vezetés jelentéskörébe tartozó bibliai szemantikát mozgósít: a jelzón keresztül jut el a fej és a tagok bibliai metaforájához: „lásd, például, amióta így, fő nélkül vagyunk, micsoda kellemetlen és ostoba dolgok esnek lépten-nyomon. [...] sajnálni fogom azt, akit holnap fejünkké választunk; külső gondokkal és felelőségekkel ruházzuk, és – elveszük tőle az engedelmesség könnyebbülését, nyugalmát; a belső függetlenséget.” (114.) Ebben a metaforában az egymásrautaltság is megfogalmazódik, melyet a bibliai intertextus is alátámaszt: „Mert a test sem egy tagból áll, hanem sokból [...] Márpedig az Isten rendezte el a tagokat a testben, egyenként, mindegyiket, ahogy akarta. Ha pedig valamennyi egy tag volna, hol volna a test? Így bár sok a tag, mégis egy a test. Nem mondhatja a szem a kéznek: »Nincs rád szükségem«, vagy a fej a lábaknak: »Nincs rátok szükségem!«”<sup>6</sup>

A szövegben többször előforduló 'fejetlen nyáj' jelzős szerkezet, illetve a fő/fej nélküli állapot, bár bibliai konnotációkat hív elő, szakrális jelentésben nem értelmezhető, hiszen a dogmatikában, a keresztény metaforizációban az egyház feje Krisztus, aki soha nem hagyja magára egyházát. Így világi, profán konnotációkat mozgósít, miszerint a közösség a főnökasszony halálával elvesztette az irányítót, a főt (királynőt), a test pedig fej nélkül nem működik, a zárt közösség lakói igényelnek egy helyettük is gondolkodó vezetőt.

## *Női identitás*

A zárda elzárt világ, ahol természetesen a nemiség is rejtett. Viszont éppen a regénytér, az apácázárda az, mely egyértelműen feltételezi a női princípium jelenlétét, melyre a szöveg szemantikájának vizsgálata mutathat rá. A nő mint test és mint szimbólum kulturálisan és regényszerűen is probléma. Folyamatos az ütközés a konkrét fizikai jelenlét és a szimbolikusan értelmezett jelenlét között, ami egyébként Kaffkánál visszatérő probléma.

A nőiség szemantikája a művet indító természeti leírásban már tematizálódik és hangsúlyossá válik: „A termetes, deli fák bizony nem éltek itt szűzi meddőségben, hanem – miután Boldogasszony-hava tündéri éjszakáin lengő virágfátylakba burkolózva bolondul kibálozták magukat, élték világukat – végre gyönyörű lakodalmat csaptak, és a hosszú, nyári csendben piciny magvakat pólyáltak eleven szöveteik gyengéd zöldjébe. Most, hogy itt van az őszi beszámoló, és mindenkinek meg kell mutatni, mit művelt és hogy munkálkodott Isten nagyobb dicsőségére – most lám –, érett, nagy gyümölcsöket mutogatnak, citromsárga, fontos körtéket és piros, kerek almákat, amelyek csak alig-alig csüggnék a kocsányon, és olyan illattal töltik meg az apácázárda kertjét, hogy az mindenhez jobban hasonlít, mint a tömjén szűrős és szemérmes füstszagához.” (5.) A kert fáinak leírása által hangsúlyozott nőiség emberi világbeli attribútumait („mutogatás”, „illat”, „piros, kerek” stb.) a növényvilágra

<sup>6</sup> Pál első levele a korinthusiakhoz (12, 14–21.)

átvivő leírás láthatóan kiemeli a „növekedést” – mint a nő és a növény közös ismérvét, egyben a két szó közös belső formáját. Ugyanakkor a zárda világától idegen női attribútumokat hangsúlyoz: a termékenységet, az anyaságot. Ez az ellentmondás is megfogalmazódik néhány oldal után: „Mert itt a füvek bizony nem illatoznak ájtatos tömjént és halotti füstölőket, és a fák egy cseppet sem szégyellik magukat, noha a zárda kertje ez. A nyári csend hónapjaiban feldajkálták piciny magzatjaikat, és most, hogy újra ősz van, s megjöttek a lármás kis emberszüzecskék [...] most lám, a citromsárga nagy fontos körték már olyan készen túlérletten csüngnek a kocsányon, hogy csak egy piciny szellőcske kell és...” (8.)

Ebben a kifejezetten női közegben az apácák két ellentétes impulzusnak vannak kitéve: a természeti az elemi nőiséget erősíti, a szakrális pedig a spirituálist. A narráció is azt mutatja, hogy tulajdonképpen nem a nőiség elvont ideájával, hanem a természeti értelmével szembesülnek: „...most jöttek be a csordáról a zárda tehenei. Súlyos, teli tőgyüket alig bírva, békésen és bután cammogtak el az apáca mellett a távolabbi istállók felé; ő kitért nekik, megállva, és elfordította arcát. Valami bizonytalan érzéssel nagyon csúnyának látta ezt a sereg trágyás állatot a nőstényi termékenység lelógó terhével; és ellenszerűl egy szép természetrajzi olvasmányra gondolt, mely közgazdasági szempontból »tárgyalja« e hasznos háziállatot. – Holott Virginia eszes és tanult nővér volt.” (37–38.) Ebben a helyzetben még a világinak számító Virginiának sincs megfelelő viselkedési stratégiája, csupán bizonytalan sejtései a testiségről, a nőiség igazi valójáról. Bár a szöveg az *eszes* jelző révén a fej konnotációját is hozzákapcsolja Virginia alakjához, jelezve, hogy ő lehetne az, aki valóban gondolkodik ebben a belső törvényekre hagyatkozó közegben, a nevében hordozott sorsa révén (’szűz’) nem tud mit kezdeni a termékenységgel. Ebben a történetben – a nyitóképekben megjelenő növényvilág után – már a természet egy másik eleme révén tematizálódik a termékenység. A tehén az archaikus gondolkodásban, a legtöbb nép mitológiájában a termékenység, az anyai ösztön, a bőség, a jólét, a föld produktív erejének jelképe. A Bibliában szintén megtalálható ez a hét szűk és hét bő esztendő jelképező konnotációja a fáraó álmában,<sup>7</sup> talán Virginia tudatában is ez mozgósítódik reflektálatlanul.

Szintén a természet szemantikája révén tárul fel a nőiség konnotációit mozgósító jegyesség és menyegző kérdésköre. A regény jelentésterének megfelelően elsősorban szakrális értelemben (az apácák Krisztus menyasszonyai, akik imádkozva készülnek az égi menyegzőre), vagyis a testi valóságtól elvonatkoztatott jelentésben értendő mindkettő. Hasonlóképpen a „virágfelhős bokrok mátkaruhájá”-ról, a fák gyönyörű lakodalmáról ír, vagyis felvillan a természet által már testet öltött, vagyis megvalósítható menyegző lehetősége; majd mindez realizálódik is a zárda lakói számára Gross Helénke történetében. Vagyis a metafora – azaz a cselekmény, alak nyelvi manifestációja teremti meg az átmenetet a nőiség elvont ideálja és konkrét, történetyszerű megvalósulása között.

<sup>7</sup> Mózes első könyvének 41. fejezetében (1–33.) a fáraó a következő álmot látja: „A Nílusból hét szép és kövér tehén jött ki, és legelt a sás között. De hét másik tehén is jött ki utánuk a Nílusból, amelyek rútak és soványak voltak, és odaálltak a többi tehén mellé a Nílus partján. A rút és sovány tehenek megették a hét szép és kövér tehenet.”

## *Szagrális nőalakok: Mária, Persephoné, Mártha*

A specifikusan a női élethez kötött ellentmondás: a szüzesség és a termékenység el-  
lentéte és összekapcsolódása érhető tetten a szövegbe beépülő Mária-embléma ré-  
vén. A regény szagrális szimbolikája szintjén egy új jelentésegész képződhet tehát,  
melynek értelmében nincs ellentét a humán és a szagrális, a biológiai és a szellemi  
való, az élet (jelenség) világa és annak értelemvilága között.

Mária alakja a nőiség többféle megnyilvánulását képviseli. Ő az, aki kiválasztott-  
sága révén válik áldottá az asszonyok között: „Az Úr angyala köszönté Máriát; s ő  
méhében fogana szentlélektől” (42.) – épül be az intertextus Virginia imádságába.  
Ugyancsak Mária testesíti meg a végtelen fájdalom hordozóját, valamiféle mártír is  
az apácák szemében, ezért Virginia is a fájdalmas anya oltára előtt borul le imádkoz-  
ni elkeseredettségében, önvizsgálatot tartva. A tanév zárásának hónapjában, május-  
ban Mária kitüntetett szerepe még nyilvánvalóbb, ekkor a menyasszonyszerep kerül  
előtérbe: „Május – boldog hó – tavasz teljessége! Érett nagy szerelmet, büntentlent,  
nyilvánosat, boldogat példázó. Tiszta és ifjú mátkapárok hava; Mária hava és ki-  
nyílt virágoké; Mária hava, a dicsőséges örökös Menyasszonyé, Isten szép jegye-  
sée. Ó, Mária – boldogságos szűz Mária! A kedves, szép kis templom főoltárán ott a  
Szűz képe, a mosolygós, telt édes Asszonyé – murillói derűben áll felhők és rózsák  
között; angyalfejecskék kacagnak, rózsák piroslanak a felhőfüggöny kedves rejtekei-  
ből; kandi angyalok vagy ámorok tán; pufók pogány puttócskák. A Szűz sugárzó feje  
körül csillagkoszorú; szép, erős lábai alatt a telihold sarlója, úgy lebeg rajta, és nyu-  
godt győzelemben tapos a Kígyó fején [...] Persephoné, ki tavaszkor diadalt arat a  
Sötétségen. – A bezárt, sínylő és titkos, téli érzéseken is [...] Ó, drága, érett miszté-  
rium; ó, átlátszó gyenge fátyol; ó, ifjúság!” (131.)

A görög istennő, Persephoné megjelenése ebben a kontextusban kibővíti a szöveg  
szagrális értelmezési körét, ugyanis az antik archetipikus istennők közül Persephoné,  
illetve – a szövegbeli azonosítódás révén – Mária is a sebezhető nőalakok közé tar-  
toznak, mivel ők a tradicionális női szerepeket megtestesítő, vagyis kapcsolat-orient-  
ált személyek, mint anya, leány, feleség, akik épp ezektől a kapcsolatoktól válnak  
sebezhetőkké (Persephoné a leány, Mária az anya). A Mária-minta alapján építkező  
szubjektum értelemszerűen szintén ilyen nőtípust képvisel, éppen ezért az apácák  
hiába próbálnak lemondani a földi kapcsolatokról, belesodródnak titkos szenvedé-  
lyekbe. Az elfojtott szenvedélyek viszont felszínre törnek, amint ez a hasonló tér-  
ben játszódó regényekben is látható.<sup>8</sup> „E mesterséges távolság jó melegágya volt a  
különös és fantasztikus hevüléseknek, melyek csak ritkán vonatkoztak közeli társ-  
nőre; legtöbbször a leginkább elkülönített nővért, jelöltet vagy képezdésnőt illették.  
A sötét öreg ház át meg át volt szöve ilyen megnevezhetetlen és izgalmas rokonszen-  
vekkkel, a templomból kijövet áruló pillantások estek, a szenteltvíztartó peremén

<sup>8</sup> A világirodalomban gyakori téma a szerzetesi közösségek élete, a legközismertebb talán  
Diderot műve, de ugyanezt a témát dolgozza fel például az 1922-ben keletkezett Babits-  
regény, a *Tímár Virgil fia* is.

reszkető kezek érintették egymást, lopva, éteri könnyedséggel, ám feledhetetlen érzésekkel, s egy véletlen találkozásnak a folyosón, egy köszönésnek, egy elsutogott szónak életre (e nagyon is belső és jeltelen életre) kiható jelentősége volt. S ilyen légies kapcsolatokról – bármilyen titkoltak voltak látszólag – rendszeren tudott az egész zárda. Egy-egy új érzelemnek vagy hűtlen pálfordulásnak hírért messze fiókházakba is elvitte a hír” (25–26.).

Ezeknek az elfojtott szenvedélyeknek a felszínre törése több módon látható, hiszen tulajdonképpen a szerelem egyfajta transzformált változatát élik meg a gyerekekre, a rokonra, a társnőkre irányuló érzelmekben. Az egykori ispánlány – a férfiakból kiábrándulva – a gyerekekre irányozza szeretetét, Gregoria nővér a férfi rokonra, Fénrich tiszteletesre, Kunigunda Virginiára, Virginia Magdolnára, a növendékek pedig a fiatalabb apácákra. A szöveg több ponton jelzi ezeknek az érzelmeknek a szokásostól, illetve az illendőtől eltérő intenzitását, illetve azt is, hogy ezek a vonzalmak sok esetben elvonják figyelmüket egyetlen kötelességüktől, az Isten ügyével való foglalkozástól, így jogosan fogalmazódik meg bennük a kérdés: „Szabad-e földi lényre, eredendően bűnös emberre így gondolni?” (42.) E kérdéskörhöz kapcsolódva – Kunigunda alakjával összefüggésben – újra előtérbe kerül a természeti szemantika. A fentiekben említettek alapján az ő elfojtott vágyai is testet öltenek a Virginiához való vonzódásában, de emellett az ő esetében az elfojtott anyai ösztönök is tematizálódnak egy ismétlődő cselekményelem révén: nemcsak Virginia iránt viseltetik különös érzelmekkel, hanem gyengéden ápolja öreg szobanövényét (!) is, a szöveg pedig az ápolás tárgyaként megnevezett szobapálmát egy beteg, kedves gyerekhez hasonlítja. Maga a pálma mint szakrális – az *Énekek énekében* a menyasszonnyal összefüggésbe hozható – szimbólum pedig illeszkedik ebbe az erősen feminin közegbe, hiszen a jegyességet, nőiséget tematizálja. Tehát a szövegben a nőiség természeti formája ébreszti rá az embert a természethez való tartozásra, s ezt a szakrális emblematika megerősíti.

A már említett Persephoné, aki az év kétharmadát anyjával, a gabona és termés istennőjével tölti, az évszakok, az idő körforgásának is jelképe, vagyis az időmérés alapját képező természeti ciklikusság tulajdonképpen a termékenység révén ölt látható formát. A regény cselekménye egyetlen évet, helyesebben tanévet ölel át: ősszel indul, amikor a zárda kertjében beérnek a gyümölcsök, és tavasszal ér véget, amikor nyílik az orgona, és zümmögnek a méhek a tavaszi bokrokon. A regény zárásában, májusban a fiatal nők is útra készen állnak, hogy kilépjenek a világba a zárda kapuin, a virágok bimbózása jelzi a növendékek virulását, vagyis hogy felkészültek az előttük álló feladatokra. „[A] virágfelhős bokrok mátkaruhája s a megifjult nagy anyafák minden dísze. Szakadó sziriompelyhek, az orgonák nyurga gallyai, a bokoraljak nedves, különös gyökérszaga, melyet csak nagyon mély-mély, lelkenedező lélegzettel, sejtő tavaszi sóhajjal lehet beszívni; és a pázsit frisse, az egek kékje, a fészkek, hintáló szelek, pelyhek, álmok, felhők, ez örök májusi oltárok – ifjúság [...] És minden és mindig és megint előlről” (134.).

Persephoné mítosza tehát azt is tematizálja, és maga a természet is azt mutatja, hogy a ciklikus idő jellegzetesen „női” idő. A fenti szövegrész a körforgásról, az örök májusokról beszél, a zárda falai között pedig mintha megállna az idő. A változatlan-ságot mutatja, hogy az ősök is ugyanabban a térben, a zárda alatti kriptában pihen-

nek, és jelképes értelmet kap, hogy éppen ez lesz az egyik példája a konzervatívok és a modernnek nézetkülönbségeinek. A konzervatívok számára a változás negatív jelenség, felborítja/felbolydítja a rendet, és nem szolgálja a tradíciók továbbvitelét, míg a modernnek számára a változás jelenti a hagyományteremtést, és az ellen sem tiltakoznak, hogy testüket gyakor a zárda falain kívülre, a városi temetőbe temessék.

A változás és az állandóság problematikája is jelen van tehát a szövegben: „Ó, lényegében nem is változott ám semmi – vagy csak nagyon kevés! Csak annyi, amennyinek okvetlenül kellett változnia; amit elkerülhetetlenül hoz magával a haladó idő kényszere, az ő lassú, biztos folyásával.” (133.) Vagyis némely esetben a változás törvényszerű, hiszen a zárdától búcsút vevő negyedévesek helyére is új növendékek érkeznek majd: „Így folytak itt a napok töméntelen sok év óta már, ha időnként cserélődtek is a személyek a fehérre vasalt fejceskék alatt vagy a keskeny növendékágyakban – mit tesz az?” (61.) Vagyis bár kikezdi a modern szellemi áramlatok, mégis a tradíció biztosítja a jövőt, a zárt világ továbbélését, múlt, jelen és jövő egysége figyelhető meg a regénytérben. A fenti idézetben tematizált monotonitás az egyéni élet folyására is kihat, az uniformizálódás, az unalom, a lelkesedést kiülő egyhangúság a szöveg több pontján hangsúlyossá válik.<sup>9</sup>

A nőiség kérdésének tárgyalásakor más szakrális nőalakok is bekapcsolhatók az értelmezésbe, melyek azt is igazolják, hogy az apácák – Mária mellett – más bibliai női mintákkal is próbálnak azonosulni. Főként arra a történetre utal több kontextusban a regény, amikor Lukács evangéliumában Jézus látogatást tesz Bethániában Máriánál és Mártánál. A Bibliában Mária otthagyja feladatait, hogy Jézusra figyelhesen, míg Márta kiszolgálja a vendégeket. Ezt a történetet a hagyományos interpretációban a kétféle embertípus: a tevékenységre és a szemlélődésre hajlamos ember megjelenítéseként értelmezik. Az apácák számára metatextusnak tekintett bibliai történet a regényben több helyen válik hivatkozási ponttá, így a különböző attitűdök problematikáját fogalmazza meg Kunigunda és Virginia párbeszédében: „önök fiatalabbak, önök most a munkálkodó rend, a Márthák, most van az idejük!” (50.) Virginia szerint mindannyiuknak Mártáknak kellene lenniük annak ellenére, hogy Jézus Mária mellett foglal állást, Mária választotta a jobb részt. Az újabb bibliamagyarázatok is felfigyelnek arra, hogy Jézus nem tartja feleslegesnek Márta szolgálatát sem, Virginia is ezért szorgalmazhatja az áhítat passzivitása helyett a munkálkodást. Így a bibliai intertextus arra is rávilágít, hogy a nő kiszabadulhat az elnyomott, lealacsonyodott vallási és társadalmi állapotából, vagyis a nőkérdés egy újabb aspektusát villantja fel.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ez a monotonitás van jelen az apácák napirendjében: „leckék, munkaórák, gyakorlatok – hitmagyarázat, karban imádkozás, litánia az ájulásig, hideg kövön térdeplés –, és pontosan úgy, mint tegnap és holnap nemkülönbül”; a környezetben: „veteményágyak unalmas, hosszú útja”; egész életükben: „szörnyű egyhangúság”; „éltük és lépteik szigorúan kötött ritmusa”; „egyforma unalom”; „évtizedes megszokás”; és az uniformisban.

<sup>10</sup> A nőkérdéssel kapcsolatos nézeteit fejti ki Kaffka Margit *Az asszony ügye* című írásában, ahol megfogalmazza, milyennek is kell lennie a „jövő fejlettebb asszonyának”, de a regényben a nőnevelés kérdésén keresztül szintén körvonalazódnak ezen nézetei. (Vö. KAFFKA Margit, *Az asszony ügye = Hullámzó élet: cikkek, tanulmányok*, vál., jegyz. BODNÁR György, Bp., Szépirodalmi, 1959, 195–199.)

## Test, kép, szobor

A zárda elsősorban lélekre figyelő világában meglepően nagy hangsúlyt kap a testiség. Viszont az ebben a világban legkézenfekvőbb „testi megnyilvánulás”, Jézus feszületen függő teste mindössze egyszer jelenik meg a szövegben, ahol értelmező funkciót tölt be a meztelen részeg ember számára. A férfi mindaddig nem szégyelli saját testiségét, míg nem szembesül Krisztus meztelen testével: „a falon egy másik meztelen férfitest halotthalvány mozdulatlanságban – a vérző, szelíd, áldott, ismerős, ott – a feszületen. Megborzadt, fogai összeverődtek; de tántorogva és konokul megállt mégis egy lámpa alatt [...] józan volt már, és rettentően, testileg szégyenkezett.” (93–94.)

A várható zárdai tapasztalatnak viszont ellentmondani látszik a kinti világból érkezett növendékek viselkedése, akik számára fontos a testiség kérdése: például nagy érzéki kísértés számukra az illatos gyümölcs, vagy Pável Marika például a *testes* férfiakat kedveli.

Az oltáriszentségben megjelenő Krisztus-test pedig az apácák számára telítődik a szakrális jelentések mellett profán jelentésekkel, mintegy ellenpontozva a zárdai világot, hiszen a szertartás után „olyanok voltak, mint a boldog szerelem pillanatai után valami megkönnyült és felolvadó, mély és megtisztult kielégülésben.” (116.) A test és vér – a regény zárt világában nagyon hangsúlyos szóösszetétel révén – a test(-iség) egy másik aspektusát is megidézi. Mivel tényleges vér szerinti, testvéri kapcsolatról nincs szó ebben a kontextusban, ugyanúgy olvasható, mint az áldozásban megjelenő (Krisztus-) test és vér, vagyis a fentiekből látható módon szintén erotikus jelentésekkel telített, így ezek a kapcsolatok az apácák közti érzéki megnyilvánulások metaforáivá válnak a szövegben.

A test másik gyakori megjelenésmódja a szentek képeivel hozható összefüggésbe, tehát ebben az esetben is felértékelődik a test jelenléte, hiszen ezek az ábrázolatok a tökéletes élet mintáit jelenítik meg az apácák számára, következésképp az identitás-keresés eszközei lesznek. Az oppozíciók viszont itt is észrevehetők, hiszen épp a szenteket ábrázoló szobrok révén ütközik össze a szent és a profán világa a regényben: a szentképek öntükröző funkciója nem feltétlenül működik, mert a szentképek, szobrok előtt játszódnak le a tiltott, titkos találkák, és hangoznak el megbotránkoztató mondatok, vagy játszódnak megbotránkoztató jelenetek; például a részeg betolakodó a szentképek előtt vágat végig a zárda folyosóin: „feketült szentkép előtt, a mécses halvány világánál megrévlett most a betörő csúfos, minden érzésüket sértő sziluettje” (93.); Szent Vince képe alatt csókolja meg egymást Pável Marika és a hit-tantanár: „és nem dűltek rá a falak, Szent Vince feketült képe alatt a mécses nyugodtan tovább pislogott” (15.), de ugyanígy a falszobor előtt közli Király Erzsí Gross Helénkével a nagy hírt, hogy Töffler szerelmes belé.

Ily módon a metaforikus jelentésképzés ellenpontozásából látható, hogy a szövegben a testnek mindig hangsúlyos az érzéki, erotikus jellege, még abban az esetben is, amikor a szakrális tér és cselekmény mást sugallna.

## Szövegírás

A regényben megfigyelhető szövegalkotás három személyhez köthető. Költői szövegeket alkot, költői ábrándokat kerget Fóth tiszteletes, bár ambíciói nincsenek összhangban tehetségével. Ez Király Erzsi nézőpontjából látható, akinek kifinomult kritikai és irodalmi ízlése tükröződik a zárdán kívül játszódó jelenetben, illetve a kaszinóbeli műsorról adott kritikájában is. „»Csak az a buta vers ne volna oly hosszú!« Erzsi nemsokára mégis tanulni kezdte a jeles ódát, melyet különben módfelett utált.” (77.)

Nem költői szövegeket alkot a kolostor levelezését intéző Virginia, akinél az írás szintén az ambícióinak jelzése lesz, hiszen betegsége idején végzi el a rá bízott feladatot, a rendtörténet megírását, mely feladatban kiteljesíti önmagát. Ez a viselkedés összhangban áll a nőnevelésről, a nő szerepéről való modern gondolkodásával, hiszen ő azt a nőtipust testesíti meg, amelyet nevelni szeretne az általa elképzelt új oktatási rendszerben.

A harmadik személy a zárdai életet dokumentáló Király Erzsi, akinél találkozhatunk autopoétikus megnyilvánulásokkal is, mely egyúttal Diderot-ra utal, hiszen *Az apáca* én-elbeszélés, reflektálja is a „nem-művi”, nem-stilizált narrációt. Bár Király Erzsi szövegeit nem ismerjük, a zárda életét kommentáló megnyilatkozásai alapján a felnőtt Kaffka Margit analogonjaként is olvasható, aki már távolságtartó módon tud nyilatkozni a zárda életéről. Az író nő pályája során meghatározó alkotásai sokszor merítkeztek az autobiográfiából, azt is levelezéséből tudjuk, hogy gyerekként fogva tartotta ez a világ, csak később tudott kellő cinizmussal – Király Erzsi módjára – véleményt formálni.

A regényben tehát Virginia és Király Erzsi személyéhez kapcsolható a nők írói ambíciójának problematikája, a nő függetlenségének lehetősége, de Kaffka több művében, valamint levelezésében is tematizálódik a *művészlét* vállalása a tradicionális női szerepekkel szemben.<sup>11</sup> A női írói lét a központi problémája Kaffka *Hölgyvilág* című írásának is, melyben szintén autobiográfiai mozzanatok fedezhetünk fel, hiszen unokanővérével együtt szerkesztette a *Hölgyvilág* c. mellékletet. Az azonos című novellában, melyben két fiatal lány újságírói ambícióját fogalmazza meg az egyes szám első személyű narráció, a korabeli vélekedését tükrözi a család véleménye: „Mi a fityfenét akartok? Kikacagtatni magatokat, világ bolondja lenni, hogy mindenki rólátok beszéljen? Ti is ilyen bolondok akartok lenni, nem elég egy a famíliában? Író-ó-ói vé-é-éna; hát még mi a fergeteges istennyila?”<sup>12</sup>

Bár a *Hangyabolyban* Pével Marika is dédelget ilyen ambíciókat, amikor a zsidó újságnak szándékozik megírni az apácázárdában történt botrányos eseményt, ezt

<sup>11</sup> Első verseinek megjelenése után a híres rokon, Lauka Gusztáv véleménye a korabeli vélekedést tükrözi a nők írói ambíciójáról: „Nem rosszak a lányod versei, húgom, sőt szépek és egészen jók. De hát minek írni egy nőnek? Az olyan jó gazdaasszonynak, mint te vagy, kár volna, ha a lánya nem a főzőkanál mellett maradna meg. Még az is kár, hogy tanítónő lesz!” (ROLLA Margit, *A fiatal Kaffka Margit*, Bp., MTA Kvt., 1980, 8.)

<sup>12</sup> *Kaffka Margit válogatott művei*, i. m., 762.



csupán a zárda elleni fricskának szánja. Nem vágyik irodalmi babérokra, csupán az újságírás szenzációra éhes világát ismeri, éppen ezért pikánsan szeretné kiszínezni a történeteket, a fogalmazás kivitelezését viszont Erzsire hagyná. Ő viszont ezt nem vállalja, így a Független Újságban megjelent cikket végül maga írja meg Sziduval. És valóban nem a művészi kivitelezés, a stílus, a díszítőjelzők lettek fontossá az újságban, hanem a hír pikantériája, melynek célja a hatás kiváltása.

## Szövegolvasás

A regényben nagy számban fordulnak elő és fontos szerepet kapnak a kulturális emlékezetet regeneráló szövegek. A már idézett szövegek mellett a fiatal lányok által közkedvelt, az apácák által tiltott, megbotránkoztató szerzők és művek katalógusa rekonstruálható a regényből.

Ezeknek a műveknek és szerzőknek a megnevezései a zárdában nevelkedő fiatal lányok irodalmi ízlésvilágát is tükrözik. Főként a szentimentalizmus irodalmából származó olvasmányok: Kármán *Fannija*, illetve a kor populáris regényei jelennek meg ebben a kontextusban, elsősorban a német író, Eugenie Marlitt<sup>13</sup> művei, aki a serdülő Kaffka Margitra is hatással volt, amint azt levelezésében is említi: „Falun voltam, dologtalanul és tizenhét éves. Korán reggel nem költöttek fel – nappal álmodozva csavarogtam a kertben, a mezőn – vagy olvastam a lugasban. A falusi háznépnek ilyenkor szorgos a dolga és a vendéget szabadjára hagyják. Nos, – akkor rá gondoltam sokat, – mindig többet, – szépséges és büszke lemondással teljes dolgokat. A tizenkét esztendőskoromban olvastam Marlithe és Ohnet-regények mélyeséges benyomása felülkerekedett a később rámragadt cinizmuson, és én, a tacsó lányok mesés romantikájával a szívemben jártam-keltem és gondolkoztam. Akkor éreztem valami édeset, bűbájosat, ismeretlent, – és letelepedtem a fűre, fatörzsre, hogy job-

<sup>13</sup> Eugenie Marlitt (írói név); Eugenie John német író (1825–1887). Kereskedő leánya volt, 17 éves korában a schwarzburg-sondershauseni hercegnő örökebe fogadta, és zenei tehetsége kiképzése végett 3 évre Bécsbe küldte. Zenei tanulmányainak befejezése után operaénekesként járta Európát, azonban nagyothallása következtében búcsút kellett mondania a színpadnak, és mint felolvasónő és utazási kísérő visszatért a hercegnő udvarába. 1863-ban ott hagyta állását, és Arnstadtban telepedett meg bátyjánál, aki az ottani reáliskola tanára volt. Íróként 1865-ben lépett fel először *Die zwölf Apostel* c. novellájával a *Gartenlaube* című népszerű családi lapban, amelyben későbbi elbeszélései és regényei is megjelentek. Ez a mű a világirodalom egyik első lányregénynek tekinthető. Műveit az érzelmesség, a szerelmi téma és a női alakoknak szentelt figyelem tette népszerűvé és széles körben olvasottá. További művei: *Goldelse – Aranyos Erzsike* (1866); *Das Geheimnis der alten Mamsell – A vén kisasszony titka* (1868); *Die Reichsgräfin Gisela – Gizella grófnő* (1870); *Heideprinzesschen – A pusztai hercegnő* (1871); *Die zweite Frau – A második feleség* (1873) *Im Hause des Commercierrathes – A kereskedelmi tanácsos házában* (1877); *Im Schillingshof – A Schilling-ház* (1880); *Die Frau mit den Karfunkelsteinen – A gránátköves asszony* (1885). Legtöbb műve több kiadást megért; műveinek illusztrált kiadása 1890-ben jelent meg; magyarra is többször lefordították. Legutóbb a Progresszió Kiadó jelentette meg a Marlitt-regényeket. (*Világirodalmi lexikon*, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1982, 38–39.)

ban érzem. Ez a szerelem volt, – ráismertem, a hogy minden leány ráismer és élveztem édes, lehetetlen ábrándjait, – teljesen, – érezve, hogy rövid az időm.”<sup>14</sup> Ily módon az egyébként kifinomult irodalmi ízléssel rendelkező alteregó, Király Erzsí is ismeri a kor népszerű szövegeit. Erről tanúskodik, amikor Töfflerkét megpillantja, „a szőke szakállas fiatal férfarcot, okos, kék szemét és csinos, piros száját. Mint egy Marlitt-regényhős!” (84.), vagy amikor szeretője leveleinek stílusát Kármán *Fannijá*-hoz hasonlítja.

A Marlitt-regények által a fiatal lányok többnyire a női szerepeiket, identitásukat keresik a világban, miközben a történetek mesés romantikája és idillje hamis képet fest eléjük, hamis jövőt rajzol nekik. A Kaffka-szövegek kontextusában Marlitt nevének említése mindig egyet jelent a szerelmi ábrándokkal, az illúziók kergetésével, vagyis a Marlitt-regény: a „nem-regény” – az elutasított szüzsé és az elutasított elbeszélői reprezentáció, Kaffka Margit szemlélete szerint. A hamis illúziókat mutatja, amikor a *Süppedő talajon* című elbeszélésben a férjhez menés előtt álló főszereplő így emlékszik vissza: „A kerti lugas és az ülökés-gallyú szilvafák, ahol fenn, az ágak közt ülve olvasta az első regényeket, derült és kielégítő Marlittokat gyermeklánykorában még”.<sup>15</sup> Egy másik szereplőről ugyanebben a műben ez olvasható: „az ura tizenöt éve tartja áldott bőségben, hordja neki a városból a jót – Marlitt-regényt, dobostorta lapokat, drága ruhát, finom porcelánt.”<sup>16</sup> Vagyis a fiatal lányok, feleségek számára értéket képvisel a Marlitt-regények világa. Egy másik intertextusban, a *Lujzika* című elbeszélésben is hasonló olvasható: „Lujzika összes finom tésztareceptjeit dúlásig kipróbálhatta a téres konyhaasztalon: sa zura szép tarka hímzópamutokról, olvasni való Marlitt-regényekről sem feledkezett meg soha [...] a széles teraszon bő habos kávékat lehetett adni fonott kuglóffal; uzsonna után, alkonyattájt együtt olvasni Aranyos Erzsikét, vagy a Bagolyvárt”.<sup>17</sup> A Marlitt-regények ismeretében ez nyilvánvalóvá válik, hiszen azonos szüzsé szerint épülnek: a fiatal, romlatlan lányba beleszeret a többnyire gazdag férfi. Eközben szerelmüknek sok akadály áll útjába, általában mások is próbálják elcsábítani, megszerezni a gyönyörű lányt, de a jó mindig diadalmaskodik. A *Hangyabolyban* a Marlitt-regények szüzséjének megfelelően működik Gross Helénke és Töffler Albert szerelmének kibontakozása és beteljesülése.

Az illúziókkal leszámolt Király Erzsire nem veszélyesek ezek a szövegek, reálisan méri fel helyzetét. (A *Mária éveiben* szintén az olvasmányok hatása befolyásolja a főszereplő életét, itt viszont hamis ábrándokba kergeti a hőst.) A fent idézett Kaffka-levél egy másik – a fiatal lányok életére hasonló hatással bíró – olvasmányt is említ. A francia Georges Ohnet<sup>18</sup> nagyon népszerű a fiatal lányok körében, mivel *Sarah*

<sup>14</sup> ROLLA, *i. m.*, 72.

<sup>15</sup> Kaffka Margit *válogatott művei, i. m.*, 483.

<sup>16</sup> *Uo.*, 491.

<sup>17</sup> *Uo.*, 873.

<sup>18</sup> Georges Ohnet; francia regényíró, színpadi szerző (1848–1918). Apja ügyvédnek szánta, de 1870-től már kritikákat és krónikákat írt a Le Pays-be és a Le Constitutionnelbe. 1875-től színpadi műveket alkotott, majd nyolc éven keresztül írta a *Les batailles de la vie (Az élet harcai)* című regénysorozatát, mely a korszak legolvasottabb francia írójává tette. Még a

*grófnő* című művét a Nemzeti Színház is játszotta. A hideg, majd később démonian szenvedélyessé váló Sarah grófnő története megbotránkoztató olvasmány az apácázárda falai között, a testi szenvedélyeket erőteljesen tematizáló – a magyar Erdős Renée világához hasonlító – regény a fiatal lányok lelki fejlődésére nézve veszélyesnek tartott olvasmány („a kisasszonyok csak *regényeskednek*; »holdfény« – ki tudja, milyen *rossz könyvekből* olvasnak ilyeneket! Inkább a lelkiüdvükkel gondolnának!” [44., kiemelés tőlem – B. H.]). Közismertsége viszont nem vitatható, hiszen az apácák is találkoztak vele világi múltjukban. („De a világért sem olvastam volna többet. Nem tudtam aludni egy hétig, úgy felizgatott.” [44.]) Ezekből az idézetekből válik nyilvánvalóvá, hogy Kaffka elutasítja ezt a fajta szüzsét, a „regényes” jelző tehát az üres, illetve kiüresedett sematikus cselekményt jelenti, amely sosem ténylegesen életszerű, vagyis nélkülöz mindenféle szubjektív hitelességet. Ugyanakkor a lányregények idilli világán nevelkedett lányok a rémtörténeteket is ismerik, hiszen a kolostor rendjét megzavaró felbolydulás után a fiatal novíciák a prostituáltakat gyilkoló Hasfelmetsző Jack történetét elevenítik fel, míg az apácák számára a Marlitt- vagy Ohnet-szövegek, illetve a *Hasfelmetsző Jack* világa egyaránt borzongató. Vagyis a fentiek alapján látható, hogy a regény világában a szövegek a megértés, az identitás-keresés eszközévé válnak.

Összegzésként elmondható, hogy a *Hangyaboly* szemantikájának, metaforikus jelentésképzésének vizsgálata igazolhatja, a mű méltatlanul szorult háttérbe. Továbbá az is megállapítható, hogy az ilyen szempontú vizsgálat – mely egyben rámutat arra is, hogy Kaffka Margit regényében a jelentésképzés legfőbb eszköze a kontraszt – feltárhatja a nőirodalomban megjelenő speciálisan női kérdéskör konnotációit.

némafilmek korszakában csaknem valamennyi regényét megfilmesítették, később pedig hangosfilm készült belőlük. Regényeinek témáját már feldolgozott történetekből, közönségének kedves hétköznapi eseményekből vette, melyekben általában egy polgár meghódítja a nemes kisasszonyt, vagy amelyben a szülők gyűlölködése ellenére szerelmes fiatal pár sorsa kerül középpontba, vagy ahol a csinos fiatalemberbe szerelmes arisztokrata hölgy sorsát meséli el. Ezek a művek Magyarországon is nagy olvasóközönséget vonzottak, az Egyetemes Regénytár az 1880-as évektől 24 regényét adta ki. Fontosabb művei: *Les dames de Croix-Mort – A Croix-Mort grófnők* (1886); *Volonté – Akarat* (1888); *Le docteur Rameau – Rameau orvos* (1889); *Dernier amour – Utolsó szerelem* (1889); *Dette de haine – A gyűlölség adója* (1891). (*Világirodalmi lexikon*, főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1984, 577.)

## A HIÁBAVALÓSÁG KRÓNIKÁSA

Álom és példázat Szilágyi István *A hóhér könnyei* című regényében

Szilágyi István kisregénye, az 1980-ban megjelent *A hóhér könnyei*<sup>1</sup> máig visszhangtalan maradt mind az olvasók, mind a kritikusok körében. Még a közelmúltban megjelent monografikus igényű megszerkesztett *Hatalom, ember, technika Szilágyi István prózájában*<sup>2</sup> című kötet is mostohán bánik a szerzőnek ezzel az írásával. Ahogyan pedig azt Mester Béla is jelezte a *Kő hull apadó kútba* magyarországi recepciója kapcsán, a regény kiterjedt befogadástörténete sem lendítette fel a Szilágyi kisprózája iránti érdeklődést. Bár az első novelláskötetek a *Kő hull* sikerének köszönhetően is átértékelődtek – különösen a *Jajdon gyermekei* –, azonban a későbbi nagyregények megjelenésével ez az értelmezői magatartás nem vált a Szilágyi-recepció alakulását meghatározó tényezővé.<sup>3</sup> Szilágyi szövegeivel kapcsolatban tehát nem beszélhetünk olyan értelmezői hagyományról, amely az életmű folytonosságát, egységét hangsúlyozná. Ennek egyfelől az lehet a magyarázata, hogy a Szilágyi írásainak megjelenése és recepciója közt eltelt idő nem kedvez a kritikai diskurzusban folytonos alakulásban lévő Szilágyi-kép emlékezetben tartásának. Másfelől, ezzel összefüggésben az is látható, hogy Szilágyi István írásait nehezen lehetne térben, időben vagy az írásokat jellemző jellegzetes kérdezőhorizont vagy írásmód tekintetében összefűzni. Feltételezésem szerint egyfelől ennek az értelmezői tendenciának a hiánya eredményezhette, hogy *A hóhér könnyei* semmilyen kritikai visszhangot nem váltott ki, amelyet az első közlést követő magyarországi megjelenés sem enyhített, és később önálló kötetként sem került a polcokra. Jól látható másfelől az is – amelyet a *Kő hull* máig tartó befogadástörténete is tanúsít –, hogy a nagy sikert aratott, 1975-ben megjelent regény első kiadása körül kialakult kritikai diskurzus második „hulláma” a magyarországi megjelenés utáni időszakkal, vagyis a kötet Magvető általi, 1980-as kiadását

<sup>1</sup> SZILÁGYI István, *A hóhér könnyei*, Utunk Évkönyv, 1980, 233–281. (Újra-kiadás: Alföld, 1982/3, 7–30. és 1982/4, 27–46.) A jegyzetek az Alföldben megjelent szövegre vonatkoznak. Mivel a szöveg két részletben jelent meg, ezért a továbbiakban I. és II. résszel jelölöm a különböző szövegrészeket.

<sup>2</sup> MESTER Béla, *Hatalom, ember, technika Szilágyi István prózájában*, Bp., Kijárat, 2004, 32–68.

<sup>3</sup> *Uo.*, 50. Ezt a *Hollóidő* befogadástörténete is bizonyítja, hiszen egyedülálló, az eddigi írások közül kimagasló prózateljesítményként értékelik a regényt, amelynek a kritikusok szerint nincs előzménye Szilágyi életművében. Annak ellenére látnak napvilágot ilyen reflexiók, hogy ezeket már a *Kő hull apadó kútba* recepciótörténete is megkérdőjelezi.

követő periódussal esik egybe. Ez lehet a visszhangtalanság magyarázata is, hiszen a *Kő hull* 80-as évekbeli recepciója még zajlott, amikor *A hóhér könnyei* az Alföld 1982-es számának hasábjain megjelent. *A hóhér könnyei* mindazonáltal fontos helyet foglalhat el az életműben: egyfelől, mert jól láthatóvá teszi Szilágyi István prózájának központi kérdésfelvetéseit, másfelől, mert prózapoétikai szempontból több szálal kötődik a 2001-ben megjelent nagyregényhez, a *Hollóidőhöz* is.

Ahogy Szirák Péter a 70–80-as évek „prózaforradalma”, az ottliki és mészőlyi elbeszélői hagyományra épülő írásmód kapcsán összegzi, Szilágyi István regényei a példázatosság jegyében olvashatóak.<sup>4</sup> Különösen Mészöly Miklós prózájával hozható összefüggésbe ez a fajta interpretációs stratégia, amely a *Kő hull* esetében „kétfajta világrend szembesítésének és egyenlőtlen, de eldönthető küzdelmének példázata”, az *Agancsbozótban* pedig „az egzisztencialista létszemlélet parabolai alakzatát aktualizálja”<sup>5</sup>. A *példázatosság* kifejezés a Szilágyi-olvasás tekintetében tehát egy olyan konzisztens értelmezői keretet kínál, amely az életmű darabjait vizsgálva megalapozottnak tűnik. A morális vagy elméleti példázatosság Z. Kovács Zoltán szerint akkor valósul meg, amikor „az értelmezés a már eleve tudottra való ráismerést jelenti”. Az interpretáció ilyen gyakorlata „valamely filozófiai modell keretei között közelíti meg az etikát, az ily módon felfogott etikával viszonyba állított szövegek pedig példázatokká válnak”<sup>6</sup>. Ez a *metaetikai* megközelítés, amely kívülről, vagyis hierarchikusan szervezi a jelentést, szemben a *szubetikai* jellegű irodalomkritikai szemlélettel, amely az irodalmon belüli, vagy annak határán álló jelentéslétesüléseken alapul.<sup>7</sup> „Az etikai kritika legfőbb témája az értelmező felelőssége, mégpedig annak a Lévinas nyomán megfogalmazott imperatívusznak a formájában, hogy ha megérteni valakinek a történetét mindig a személy elvesztésével jár, akkor a veszteségre adott válasznak is a narratíva részévé kell válnia. Ezt a felelősséget úgy is megfogalmazhatjuk, mint a narrativitásból származó nyereség (személyek fel- vagy megismerése, egy történet létrehozása és megértése) és veszteség (az elbeszélte személy elvesztése és így a helyére kerülő történet szükségszerű töredékessége, befejezetlensége), feszültségben tartásnak, a filozófiai modellekben való dialektikus feladás elkerülésének a követelményét.”<sup>8</sup> Mivel a problémafelvetés részletes kifejtése túlnyúlna e tanulmány keretein, csak a reflexió szintjén kívánok javaslatokkal élni. A bűnös lét problematikája, illetve a bűn és bűnhődés témája nem új fejlemény Szilágyi prózájában, hiszen a *Kő hull apadó kútba* lényegi cselekményszála Szendy Ilka gyilkosságot követő bűnhődésének bemutatása. A „bűnös én” megalkotódásának vizsgálata, az

<sup>4</sup> SZIRÁK Péter, *Szóval nehéz = Magyar próza az ezredfordulón*, szerk. ELEK Tibor, Bárka Békés megyei könyvtár, Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001, 38–43.

<sup>5</sup> SZIRÁK Péter, *Példázatok a szabadság nélküli rend fokozatairól: A Szilágyi-olvasás = Folytonosság és változás*, Debrecen, Alföld Könyvek, 1998, 102, 104.

<sup>6</sup> Z. KOVÁCS Zoltán, *Narráció, etika, etikai kritika = Retorika és narráció*, szerk. HAJDÚ Péter, RITÓOK Zsigmond, Bp.–Szeged, Gondolat–Pompei, 2007, 178–192.

<sup>7</sup> *Uo.*, 187.

<sup>8</sup> *Uo.*, 192.

„én” eredendő bűnös léte Kanttól Heidegger fundamentálonológiai értelmezéséig a morálfilozófia leglényegibb kérdései közé tartozik. Az is látható azonban, hogy *A hóhér könnyeiben* kirajzolódó történet az etikai jelentést folytonosan a történetre utalja, vagyis a *szubetikai* vagy etikakritikai megközelítés logikáját követi: „az irodalomkritikai etika olyan logika, amely a strukturálisan adott és az értelmezés eredménye között helyezkedik el, s amely a narratívában azonosítható”; „a történetre való felelet gesztusa az etikai jelentés történetre utaltságát, a narratívának az etikai jelentés létrejöttében játszott lényegi szerepét jelzi. Etikaiként megérteni valamit csak a morálfilozófiai tétel előfeltételezésével lehet, így a narrativitás egyszerre előfeltétele és következménye is az etikának.”<sup>9</sup> *A hóhér könnyeiben* a kocsisok beismerő vallomását követően elhangzó, narratívába ágyazott példázat a bíró oknyomozó kutatásának végét jelzi. A bíróhoz kapcsolódó parabola a régi boszorkányper megértése létrejöttének folyamatát fedi fel: „Tompay Vajtha úr szemei előtt éppen omlik össze egy egész konstrukció, melynek napokon keresztül hordta össze darabjait; amelyekről Tsomor nem is sejtette, mire valók. A bíró most úgy járt, mint az az ötvösmester, aki maga vásárolt mives ezüstkancsót a kótyavetyén; az edénynek hiányzott a füle meg egyéb darabjai; se baj, gondolta, van ő olyan mester, mint azok a régiek, s majd nagy szakértelemmel pótolja a hiányzó darabokat. És amikor már majdnem elkészült, a kancsó régi gazdáit csak beállítanak, s elhozzák az edény eredeti darabjait.”<sup>10</sup>

Az ötvösmester története, a parabola lényegi tételét tekintve – mely szerint „a parabolában tükröződik az a megértésről alkotott felfogás, amelyre a parabola épül”<sup>11</sup> – azonban nem válik *szubtextussá*, hiszen nem utal a fikció egészére, struktúrája nem azonos a regény mátrixával.<sup>12</sup> Mivel tehát a történet példázatként való olvashatósága nem applikálható teljes mértékben a történet egészére – ezt a babonáság megértésben betöltött szerepe is kizárja, hiszen a parabola észigazságot közvetít –, ezért „a narratíva etikuma a jelentésre vonatkozó reflexiót teszi etikai szükségletté; az etikai jelentés történethez, a történet értelmezéséhez kötődik”<sup>13</sup>, amely megértési folyamat azonban a példázat olvasásmódjánál, ahogyan azt látni fogjuk, sokkal összetettebb.

*A hóhér könnyei* mind a „prózaforodulat” írásmódjára jellemző meghatározó jellegzetességek tekintetében – a valóság nyelvi konstrukcióként való értelmezése, a történet viszonylagossá válása, „szövegszerűsödése”, a feltételezett valóság és fikció határvonalának elmosódása<sup>14</sup> –, mind pedig a *Hollóidő* elbeszéléstechnikája, történetalakító stratégiája felől nézve a Szilágyi-korpusz egyik reprezentatív darabja. Az ábrázolt világról való tudás bizonytalansága, elégtelensége, a diszkurzív logika fölé

<sup>9</sup> *Uo.*, 190.

<sup>10</sup> SZILÁGYI, II, 32.

<sup>11</sup> Theo ELM, *A parabola mint „hermeneutikai műfaj”*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Történet és fikció. Narratívák*, 2, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 111.

<sup>12</sup> A *szubtextus* kifejezést Michael Riffaterre használja *Szimbolikus rendszerek a narratívában* című tanulmányában (*Narratívák*, 2, i. m., 61–62.).

<sup>13</sup> Z. KOVÁCS, i. m., 191.

<sup>14</sup> SZIRÁK, *Szóval nehéz*, i. m., 39.

emelkedő vajákolás, babonaság mindkét történet-szál alappillérei, amelyek a szövegvilágok közötti átjárhatóságot is megeremthetik. Említésre érdemes itt Szirák Péter *Kő hull*-lal kapcsolatos megjegyzése, amely szerint „Jajdon szimbolikus rendjét egy oszthatatlan nyelv hordozza – s onnan legfeljebb az ösztön »nyelvébe« lehet menekülni”<sup>15</sup>. Ha a szerző kijelentését jövőbeli előrejelzésként olvassuk, akkor ez a megfigyelés *A hóhér könnyei* olvasása során válik igazán termékennyé, hiszen a kisregény nyelvi világát működtető álom-elbeszélés értékelhető egy ilyen ösztön-nyelvbe való menekülésként is.

Jelen dolgozat a Szilágyi-recepcióban felvetett kérdések mentén vizsgálja *A hóhér könnyeit*, és kíván az egész korpuszt érintő észrevételeket tenni. A kisregényt a példázatosság hermeneutikai problémája, illetve az álom felfejtésének megértésfolyamata felől olvasva egyfelől egy történetelvű olvasat bontakozik ki, másfelől a történet nyelvi konstrukcióként való értelmezése kerül előtérbe. Feltevésem szerint a szereplők közötti viszonyrendszerek rétegzettsége és a viszonyok nyelvi artikulációja alapján egy olyan „én” képe körvonalazódik, akinek jelentését a kisregény poétikai összetettsége és értékrendszere alapján lehetetlen egyetlen olvasat segítségével megragadni. Az „én” meghatározására irányuló kísérletek eredményeképpen egy olyan olvasat bontakozik ki, amelynek központi témája az ennek a társadalomba való integrációja, a szocializáció, amely a nyelv segítségével valósul meg. A szocializáció folyamatában az „én” „a társadalomban kollektíven kidolgozott s az egyén által kétszen talált, összetett viselkedési mintát, szerepet vesz fel, amely valamely társadalmi pozícióhoz tartozik.” Az „én” és a szerep meghatározásában George H. Mead *A pszichikum, az én és a társadalom*<sup>16</sup>, illetve Pataki Ferenc *Az én és a társadalmi azonosságtudat*<sup>17</sup> című munkája volt segítségemre. A dolgozat a kisregény elemzéséhez Jung álomelemzési technikáját alkalmazza, amelynek alapvető tézise, hogy az álmodó álomvilága leképezi annak tudatos világát, így az álom megértése olyan cselekvési irányt kínálhat fel, amely segítségével az álmodó megtalálja a neki megfelelő megoldást a problémás élethelyzetre, majd azt integrálni tudja tudatos életvezetésébe. A jungi álomfejtéssel összefüggésben a regény azonban nemcsak a babonaság, a bűn eredete után nyomoz, hanem egyúttal az emberi magatartás határhelyzetét, a sírás eredetét is kutatja. Helmuth Plessner *A sírás és a nevetés eredete*<sup>18</sup> című munkája alapján a sírás és nevetés mint az emberi magatartás határhelyzetének kifejeződése a szereplők közt létesülő viszonyrendszerek alakulása során szituálódik. Hogy milyen olvasói stratégiát alkalmazunk *A hóhér könnyei* olvasásakor, az attól függ, hogy milyen narratív logika alapján olvasunk. Az első olvasást követően ugyanis szembe-tűnő, hogy a történet egy metonimikus történetvezetés mentén nem elbeszélhető. Ezt megerősíteni látszik az elbeszélés zárójelenetének álomelbeszélésbe fordulása is, hiszen a két fikciós világ egymásba szövődése eldönthetetlené teszi, vajon a történet

<sup>15</sup> SZIRÁK, *Példázatok a szabadság... i. m.*, 102.

<sup>16</sup> GEORGE H. MEAD, *A pszichikum, az én és a társadalom szociálbehaviorista szempontból*, ford. FÉLIX Pál, Bp., Gondolat, 1973, különösen 205–228.

<sup>17</sup> PATAKI FERENC, *Az én és a társadalmi azonosságtudat*, Bp., Kossuth, 1982, 238–247.

<sup>18</sup> HELMUTH PLESSNER, *A sírás és a nevetés eredete*, ford. KELEMEN Pál, Lkkt, 2002/3.

a fikció által teremtett világban vagy annak egy fikción túli világában válik legitim történetté. Annál is inkább fontos megvizsgálunk ezt a kérdést, mivel egy metonimikus logika által szerveződött történetbe nehezen illeszkedő, irracionális elemeket is találunk, amelyek a történetet lezáró epizódban uralkodóak.

## KI VAGYOK „ÉN” ÉS KI VAGY „TE”?

A cím értelmezhetősége komoly kihívást jelent a gyanútlan olvasónak, aki a vádiratokkal és bűnjelekkel tarkított szövegtérben kíván eligazodni. Szilágyi prózája ugyanis egy jól megcsavart bűnügyi történet szüzséjét követi. A kisregény története három történetyszál erős egymásba szövődésének eredménye: egy régi boszorkányper felidézése egy aktuális bűbájosság-perrel összekapcsolódva az ítéletvégrehajtó hóhér történetével fonódik egybe. Tompay Vajtha Mátyás, Kraszna vármegye bírájának egy régi peren való elmélkedését a halott tengöli bíró, Bősze Károly fejének látványa indítja el. A megcsonkított halott feje és keze *corpus delictiként* szolgál egy újabb büntetthez, egy újabb bűbájosság gyanújában. A régi boszorkányégetési per újraidézése, Vajtha bíró töprengései a babonáság kérdései körül összpontosulnak. A bíró Tsomor deákkal és Bötjkös hóhérral folytatott beszélgetései a platóni dialógusok mintáját követik: a babonák eredetét kutatják és a bűnösség morálfilozófiai kérdésselvetésébe torkollanak. A hóhér Bötjkös, aki hosszas késlekedést követően megjelenik a történetben, a bíró szemrehányásaival találja szembe magát, majd egy mondvacsinált párbeszédbe keveredik, amely a bűbájosság és bűnösség kérdése körül bonyolódik:

„– Te sose féltél a boszorkányfélektől, Bötjkös?

– Mit tudom én – nézett fel gyanakvón, kényszeredetten: hogy ez már megint micsoda? Sohase szerette, ha kérdezzetitek. – Ez most honnan jutott a tekintetes úr eszibe?

– Félsz, vagy nem félsz, Bötjkös?

– Mír, tán a tekintetes úr fél?

– Nem én.

– Akkor nekem mír kén filni? Meg oszt mióta mán, hogy egy se akadt.

– Mert ugye mégiscsak te fereszted, te tortúrázod, csigázod őket, te gyújtasz alájuk, ha van vajegy.

– Eegen.

– Szóval, hogy te, ugye, csak közelebbről dolgozol velek.

– Egen. És akkor mi van?

– Az, hogy akkor a bűbajos tudományukat kétségbeesésükben csak terád kéne hogy szabadítsák.

– Ha érne az valamit.

– Téged kéne hogy megkössenek, megnyomjanak, megrontsanak...”<sup>19</sup>

Ahogy a bíró Rekettye Pilla boszorkánypere esetében, úgy a hóhérral folytatott beszélgetés közben is az okot keresi, hiszen sem a boszorkány ügyének felidézé-

<sup>19</sup> SZILÁGYI, I, 18.



se, sem pedig a hóhér maga elé kérése nem értelmezhető a cselekvés okának hiányában. A beszédhelyzetben résztvevők meghatározatlan helyzete így különös dialógust eredményez: a bíró, miközben Bötjköst faggatja arról, hogy miért kínozza az „ártatlan” boszorkányokat, hiszen azok őt soha meg nem rontották, közvetve saját bírói döntéshozatalát kérdőjelezi meg, vagyis egy újabb ok hiányát kéri számon a hóhéron. A bíró különös azonosulása a hóherral nyelvi szinten is artikulálódik, hiszen a párbeszéd tortúráként, kínzásként inszenírozódik:

„– No lám, nem is vagy te olyan hatökör, amilyennek tettetted magad. Szóval, ha én egy ilyet [ártatlan boszorkányt – M. Á.] mégis elítélnék, azt te ugyanolyan vígan lenyakaznád, mint amelyikről te is tudtad, hogy gonosztevő? Vagy szólnál, hogy: megálljunk, tekintetes úr?

– Ne tesszen mán kínozni engemet. Nem értek én ehhez.”<sup>20</sup>

Mead elmélete szerint „a személyiségbe belépő másik tartalma az egyén azon reakciója, amelyet az egyén gesztusa a másikban kivált”<sup>21</sup>, amely kijelentés a szövegnek ezen a pontján úgy értelmezhető, mint a nyelv performativitásának eredményeképpen létrejött cselekvés, vagyis a bíró hóhéreként kínozza Bötjköst. A bíró ok utáni nyomozása összegződik abban a kijelentésben is, amely a fent idézett párbeszédet követően hangzik el. A bíró–hóhér kommunikáció nyelvi műveletei a szöveg logikai-grammatikai rétegében jelennek meg:

„Azt mondd, hogy rajtad bűbajos, ördöggel cimboráló népek rontása nem fog. Persze hogy nem. Azért vagy te hóhér, Bötjkös. Vagy lehet, azért nem fog, mert a hóhér te vagy. Ez ugyan nem egészen mindegy, de az eredményt tekintve mégis egyre megy.

– A tekintetes úrt se fogja, azt mondta – a Bötjkös hangja remegett.

– Na látod, mert én meg a bíró vagyok. Vagy azért vagyok én a bíró, hogy ne fogjon. Ládd, ez is egyre megy. De te búsulsz, Bötjkös. Na jó, akkor hadd kérdezzek egyebet. Hallottál te olyan babonáról, hogy aki a bírót, a hóhért vagy a törvényt bármi más emberét háromszor megkerüli, annak a törvény többé nem szolgál?”<sup>22</sup>

A bíró tovább faggatja a hóhért, újabb okoskodással jön elő: a rontás hiányát az első mondat logikája szerint a hóhérsággal, a másodikban Bötjkös személyével magyarázza. Ez a fonák érvelés folytatódik, és a bíró, a hóhérra vonatkozó mondata alapján, elsőként a bíróságot hozza fel magyarázatként, majd pedig saját személyével indokolja állítását, amely a célhatározói mondat szerkezetből kiindulva a bíró akarat-tevékenységét, valamely jövő felé irányuló törekvést is kifejez. Az érvelés azzal, hogy felcseréli az okot az okozattal, a szereplőket egy olyan szövegvilágba utalja, amelyben ezek a fordított törvényszerűségek is működhetnek. Az „én” és a „szerep”<sup>23</sup> fogalmának újraértelmezése így válik szükségessé egy olyan világban, amelyet

<sup>20</sup> SZILÁGYI, I, 19.

<sup>21</sup> MEAD, *i. m.*, 205–206.

<sup>22</sup> SZILÁGYI, I, 19.

<sup>23</sup> A szerep fogalmát Mead értelmezésében használom: szerepről akkor beszélünk, ha a viselkedésmód interperszonális jellegű; az adott státusra jellemző, interakcióban tükröződő viselkedésmód. Vö. <http://www.hik.hu/tankonyvtar/sie/books/books/D104/cho5s01s02.html> (2008. 10. 30.).

az irracionális, a babonás sajátos logikája irányít. Minthogy a fent citált mondatok a „szerep” elsőbbségét hangsúlyozzák – amely azonban „a mintázott egyéni viselkedésben kel életre”<sup>24</sup>, vagyis egyéni és társadalmi egybeszövődéséből áll –, a szövegvilág olyan rendet tükröz, amelyben a különböző „én”-ek a szocializáció folyamatában választási lehetőségeket képviselnek. Hogy melyik „én”-re kerül a választás, azt a fikciós világ a törvény vagy bűbájosság alternatívájában kínálja fel. Mivel a rítusok, néphagyományok mint viselkedésszabályozó objektívációk nem tartoznak a szerep jelenségéhez, a bűbájosság, babonáság egy kollektív szerepviselkedés keretében értelmezhető.<sup>25</sup>

A bíró, bár látszólag ura a fenti szituációnak, valójában képtelen tájékozódni benne – hiszen nem tudja, miért hívatta a hóhért –, ezért valamilyen módon megválaszolhatóvá próbálja tenni a helyzetet: a beszélgetést újra a babonák felé tereli, még derűsen kereseti forrást is ajánl a hóhérnak,<sup>26</sup> aki azonban nem érti a viccelődő bírót, hiszen csúfolódásnak véli a nagylelkű ajánlatot. A helyzet többértelműsége a bíró számára a nevetésben oldódna meg, amely a hóhér értetlenkedésével megghiúsul. Az ambivalens szituációt a hóhér komolysága tartja fenn.<sup>27</sup> Mialatt a bíró félelemről és hatalomról szóló okfejtését közli, valamint a boszorkányság praktikáit részletezi, a hóhér helyét Tsomor deák váltja fel, akit a bíró összecserél Bötjkössel. Az érvvezetés fültanúja tehát valójában a deák, címzettje viszont a hóhér, aki nincs jelen. A bíró a deák reakcióját követően sem ismeri fel a beszélőt. A megszólítást, a hallgató *Tsomor* névvel való azonosítását követően a következetlenség megmarad, hiszen a deák újabb mondatára ismét csak egy hóhérnak címzett válasz hangzik el, vagyis a bíró újra összekeveri a címzetteket. Ez a szórakozottság eredményezte helyzet visszatér a beszédhelyzet kiindulási pontjához: a bíró a hóhér hivatásának okát fürkészi, amelynek eredete ismeretlen. Eközben a hóhér, aki észrevétlenül távozott a szobából, a bíró csúfolódásaira sírva fakad. A sírás, amelynek oka, Tsomor elmondása szerint, a félelem a létbizonytalanságtól, valójában egy krízisre adott válaszreakció: a hóhér képtelen tájékozódni hóhérsága nyújtotta létének keretein belül, nem lát át az értelem-összefüggések kusza szövedékén. Helmuth Plessner szerint a megválaszolhatatlan helyzeteket az ember valamilyen módon megválaszolhatóvá akarja tenni. A nevetésben és a sírásban önmagunk megőrzésével tudunk ezekben a helyzetekben maradni. A sírás a komolyság feladásának végső pillanata, amikor az ember átadja magát a fájdalomnak, a fájdalom iránti kiszolgáltatottság teljes közvetlenségében hagyja magát legyőzteni.<sup>28</sup> A hóhér, aki a sírásba magát legyőzve vonódik be, nem számíthat a bíró megértésére: egyfelől, mert az tréfálkozik vele, vagyis a nevetéssel képes felülemelkedni a lehetetlen szituáción, másfelől, mert később sem hajlandó

<sup>24</sup> PATAKI, *i. m.*, 239.

<sup>25</sup> *Uo.*, 241.

<sup>26</sup> „Te nem szoktál néha azok gönceiből, akiket felakasztasz, jó pénzért eladni egy-egy darabot?” (SZILÁGYI, I, 19.)

<sup>27</sup> PLESSNER, *i. m.*, 23.

<sup>28</sup> *Uo.*, 24–25.

közösséget vállalni a síróval, hiszen folyton azt kérdezi a deáktól, sír-e még a hóhér. A bíró, aki a síró emberrel szembesülni képtelen, Tsomor konklúzióját, a „félek, ma nagyon összezavarta itt a dolgokat a tekintetes úr” mondat értelmét is csak részletében képes felfogni, hiszen annak első szava dekódolható a bíró számára: a félelemmel képes azonosulni, az okot azonban nem ismeri, amely az olvasó számára egy újabb homályos pont a történetben. A Tsomor–Böjtös szerepcsere jelenete megismétlődni látszik, ahogyan a bíró feledékenységé okozta helyzetkomikumok is, amelyek a történet előrehaladtával egyre fenyegetőbbé válnak. A párbeszéd a félelem működési mechanizmusát vázolja fel, és a bíró tovább gombolyítja a történet fonalát: az ok-okozatiság itt nem megfordítható, mivel a félelem interperszonális jellege perspektívaváltást igényel, hiszen nem lehet valaki egyszerre a félelem tárgya és okozója: „Aki pedig fél valakitől, azon, akitől fél, azon többé már nem lehet hatalma, s ez alól az sem kivétel, aki az ördöggel cimborál. De ha ezt megfordítjuk, akkor már baj van, ha mégolyan igaznak tetszik is az inverzió. Mert ez úgy szól: csak azokon lehet hatalmad, akik félnek tőled, s akkor pedig kell tegyél azért, hogy akik fölött a hatalmatad meg akarod tartani, azok örökké féljenek.”<sup>29</sup>

A boszorkányra azonban, mivel egyszerre tárgya és okozója is a babonáságnak, igaz a fent említett állítás, illetve annak fordítottja is – ezzel pedig visszatér az elbeszélés a babonáság kérdéséhez.<sup>30</sup> A rontáselbeszélések alapján létrejött hiedelemmondákat a bíró véget nem érő diskurzusban citálja. A harmatkásáról szóló babona példája is a népi hiedelemvilágot, annak működését jellemzi. Egészen más kontextusban olvashatjuk a harmatkásáról szóló babonáságot a *Hollóidő*ben: ott mint Fortuna úr által ajánlott túlélési stratégia szerepel: „Te Böjtös, te tudod azt, hogy a boszorkány hogy szedi a harmatkását? [...] Na, jól figyelj: vesz egy nagy vászonlepedőt, azt a harmatos búzatáblán megvonja, s úgy. De csak az a harmat gyógyít, amit Szent Iván éjszakáján pontban éjfélkor gyűjtenek.”<sup>31</sup> „Ezeket éjszaka megvonjátok a harmatos fűvön, és rocskáitokba csavarjátok belőlük a vizet. Szívesen megisszák a lovak is. Erről aztán még valami olyast mondott, amin inkább mulattunk, nem tudja, hiszünk-e rontásban, vajásokos praktikáiban, amikkel a baromi nép gyakorta ijesztgeti egymást; ezek ugyanis azt tartják, Szent Iván éjszakáján nem javallott harmattal élni, mert abban olyankor boszorkányok szoktak mártózkodni, feredőzni; tartózkodjunk hát, ha úgy jobbnak látjuk, a harmatszedéstől azon az éjszakán.”<sup>32</sup>

<sup>29</sup> SZILÁGYI, I, 20.

<sup>30</sup> „A bűbájosság is azért nem ártatlan, Böjtös, mert hatalom”, valamint „A boszorkány bűnös, mert tesz azért, hogy tudományától rettegjenek a jámborok.” (Ua.)

<sup>31</sup> Ua.

<sup>32</sup> SZILÁGYI István, *Hollóidő*, Bp., Magvető, 2001, 377.

## ÁLOM-E AZ ÁLOM?

A történet metonimikus logikája mentén haladva számos következtelenséggel találkozunk a szövegben, amelyek megakasztják az olvasást. Éppen azokon a pontokon bizonytalanodunk el, ahol a tulajdonképpeni megoldást, vagyis a cselekvés okának felderítését reméljük. Ezek az „útvesztők” gyanút ébresztenek az olvasóban, hiszen megtörik az olvasás menetét: a bíró feledékenysége vagy a deák-hóhér összecserélése például nehezen értelmezhető a történetmondás logikája szerint. Ezek mentén a töréspontok mentén ennél fogva a szöveg egy más irányú értelmezése válik lehetővé, amelyet a történet végét jelző álomjelenet tesz indokolttá: az elbeszélő úgy vet véget a történetnek, hogy a deák a tekintetes úr halálhírével megjelenik a bíró háza előtt, a bíró anyja ajtót nyit, majd kiderül, hogy a bíró valójában alszik, akit a deák ébresztett fel megjelenésével:

„– Ki az, s mit akar?

– A tekintetes úr... – kezdené a hírhozó.

– Mit akarnak vele? Éjszaka sem hagyják nyugodni. Micsoda emberek.

Becsukódik az ajtó, ő leül a grádicsra, megpihen. Bent a nagy házban még boilyong a gyertyafény, valami ijedt hangokat hallani.

– ...Nyugodjál meg, fiam, senki. Csak a lidérc vagy valami kóbor deák.”<sup>33</sup>

*A hóhér könnyei* az álom narratív logikája alapján is értelmezhető, amely átstrukturálja a szöveg jelentéstani terét. A történetmondásban bekövetkezett váratlan csavar a szöveg értelmezhetőségének legfőbb eszköze, hiszen ahogyan az a szereplők közötti interakciók alapján érzékelhető, az elbeszélés során a történet számos szállal gazdagodik, folytonos alakulásban van. A jelentések konzisztenciája a szövegben ezért nem is tartható fenn, mert az újabb történetrészletek folytonosan átrendezik a szöveg jelentésterét. Ahogyan például a szavak többszöri előfordulása más és más kontextusba kerülve értelmezhető: jól nyomon követhetőek a *hatalom*, a *bűnös* vagy az *ártatlan* szavak jelentésváltozásai, hiszen ezek egyfelől a bűbájossággal összefüggésben a bírói igazságszolgáltatás terminusaiként jelennek meg, másfelől a bíró hóhérral és Tsomorral folytatott beszélgetéseiben az „én”-mozgások tükröződő játékában tűnnek elő. A történet nyelvi megalkotottsága így látszólag olyan rendet tükröz, amelyet a történet történetyszerűsége leképez: a bíró–deák–hóhér-trió az emberi igazságszolgáltatást képviselő rendszer elemei, vagyis a szereplők a szociális rend fenntartói. Ahogyan a bíró „a törvény erejével itt-ott megszaggatja ama kusza szöveget”<sup>34</sup> (vagyis a Káintól eredő bűn-láncolatot), úgy a történet nyelvi szövetén is szakadások keletkeznek. A szakadások mentén pedig jól nyomon követhetőek a tudattalannak azok a nyelvi (és nem nyelvi) jelölői, amelyek kiemelkedve a szövegből, az olvasó számára nyomként azonosíthatóak. Ilyen például a már említett deák–hóhér összetévesztése, amelynek során a beszélő a beszéd címzettjét véti el, vagy a hóhér sírása is: bár a deák felfedi a sírás valódi okát, az nem tisztázott, hogy vajon

<sup>33</sup> SZILÁGYI, II, 46.

<sup>34</sup> *Uo.*, 28.

mivégre is történik ez a „parttalan” könnyhullatás. A leggyakrabban visszatérő, értelmezésre váró elem a deák bírónak szóló figyelmeztetése, hogy beszélnie kéne a hóhér Bötjkössel, hogy az ne verje halálra a babonasággal vádolt kocsisokat.<sup>35</sup> Tompay azonban mindannyiszor *feledékenység*ből nem intézkedik, ami végül a kocsisok életébe kerül.

Jung az álom lélektanáról szóló írásában az álmok általános felfejtésének egyik lényeges mozzanatát abban ragadta meg, hogy Freud *kauzális* szemléletmódját – mely szerint az álmok szimbolikája az elfojtott vágy kifejeződése – kiegészítette a *finális* aspektussal, azaz az álmok képek önmagukban hordozzák jelentésüket – egyszerre jelölők és jelöltek –, így egyfajta példázatok az álmodó életében.<sup>36</sup> Ha a Jung által kínált álomfejtési módszert követjük, és a bíró álmát példázatként értékeljük, akkor az álom választ adhat a történet olvasása során megfogalmazódott kérdésekre. Két megközelítési mód kínálkozik, ha az álom-narratíva felől olvassuk a szöveget: egyfelől, ha a bíró az álmodó, a szöveget a bíró álmának tekinthetjük, amelynek minden szegmense az álmodót reprezentálja. Másfelől, ha az elbeszélői perspektíva felől vizsgáljuk a történetet, a narrátor elmond egy álom-történetet; ebben az esetben az álom-narratíva a fikció része, az álom kerete pedig a kocsisok kikérdezését követően, a deákkal folytatott párbeszéd elhangzása után kezdődik és a kisregény végéig tart. Elsőként a szöveget mint álom-narratívát olvasva tennék kísérletet egy lehetséges értelmezésre.

Mivel a történet logikája „tipográfiailag” nem tudósít narratív változásról, a zárójelenet elbeszélői helyzete azt feltételezi, hogy a két, egymástól különböző elbeszélői perspektíva két, egymástól nehezen elválasztható világot, a tudatos és a tudattalan lélekrészt szimbolizáló fiktív teret egyaránt uraló narrátor ellenőrzése alatt áll. Mindkét világ nyelvileg homogén természetű, azonban ezek a világok a tudatállapot más-más szintjén helyezkednek el. Míg a *Kő hull*ban „a tudati-tudatalatti »beszéd« felszabadításának jegyében a külső idő alárendelődik a belsőnek”, az *Agancsbozót*-ban pedig „az individuumtól hangsúlyozottan függetlenül külső idő válik uralkodóvá”<sup>37</sup>, addig *A hóhér könnye*iben a zárójelenet elbeszélői reflexiója tudósít a két világ egymásba-játszottságáról. Az álmodó nézőpontja felől tekintve tehát az elhangzó történet álom, amely „a tudattalan aktuális helyzetének spontán önábrázolása szimbolikus kifejezési formában”<sup>38</sup>, és amelyben az álmodó képzei, *imágoi* jelennek

<sup>35</sup> Néhány példa Tsomor figyelmeztető mondataira: „– Már látom, ma nagyon össze fogunk veszni, Tsomor. / – Isten ments, tekintetes úr. Nem kéne még egyszer lemenjek Bötjkösért? / – A pokolba mindjárt... Maguk meg kifélek, mit tájták itt a szájukat?” (SZILÁGYI, I, 9.) „Hanem azt mondja meg végre: szólt Bötjkösnek, hogy ne verje agyon azokat a kocsisokat?” (SZILÁGYI, I, 22) „Tekintetes úr, utoljára mondom, szóljon Bötjkösnek, mert az valami bajt csinál.” (SZILÁGYI, II, 30)

<sup>36</sup> Carl G. JUNG, *Általános szempontok az álom lélektanához* = C. G. J., *Mélységeink ösvényein: Analitikus pszichológiai tanulmányok*, ford. BODROG Miklós, Bp., Gondolat, 1993, 115–153.

<sup>37</sup> SZIRÁK, *Példázatok a szabadság... i. m.*, 103.

<sup>38</sup> JUNG, *i. m.*, 137.

meg.<sup>39</sup> A bíró projekciójának tárgya egyfelől a hóhér, másfelől a deák. Mindkét figura esetében olyan jellemvonások jeleníthetők meg a két alakon, amelyeket az álmodó vetít ki rájuk. A hóhér esetében, a már említett párbeszéd alapján, olyan indulat fejeződik ki az álmodóban, amelynek nyelvi megvalósulása Bötjkös testi tunyaságát, lelki tespedtségét kéri számon, amelyre a hóhér válasza a sírás (a sírás tudattalan azonosságot teremt a hóhér alakjával). A hóhér a bíróhoz hasonlóan a törvény képviselője és az álmodó azon *imágója*, aki az ítéletet kérdés nélkül végrehajtja. Egy ember által hozott döntés végrehajtója tehát, a kegyetlenség, a pusztítás megjelenítője, az álmodó destruktív oldala, akivel azonban a bíró nem találja a hangot – szemben a deákkal, akivel fél szóból is megértik egymást. A hóhér így egy árnyék-alakként azonosítható, aki a személyiség negatív részét képviseli, és akire általában az álmodó nem emlékszik. A hóhér figurájával való szembenézés, amely elől a bíró kitér, tehát segíthet feloldani a félelmet, vagyis elfogadni személyiségének negatív oldalát. A hóhér alakja másfelől ambivalens, hiszen a sírás a belső lelki élet, az érzékeny, érző lélek jellemzője, amelyhez az álmodó infantilis módon, felsőbbrendűen viszonyul, hiszen csúfolódik a hóhérral, illetve kineveti őt. A sírás egy olyan figyelmeztető jel az álmodó számára, amely megtisztulást és együttérzést fejezhet ki,<sup>40</sup> az álmodó más emberekhez való viszonyát erősítheti, a valósággal való szembenézészt implikálja, vagyis a „helyes” magatartás útját mutatja meg. A deák a bíró cinkostársa, a törvény megszövegezője. A bíró jobbkeze, feljebbvalója minden rezdülését ismeri; gyors észjárása, „ártatlansága”, valamint együttműködő képessége a bíró számára a lehetőséget, az életkörülmények megváltoztatását, a továbblépést szimbolizálja. Egy *ego-alak*, a személyiségben állandóan jelen levő figura, aki, mivel segít tudatosítani a dolgokat, a bíróval együtt egy biztos jövő felépítésében munkálkodhat. A deák a realitáskontroll instanciájaként van jelen a történetben. Az álmodó, akinek életvilága az álom tudattalan-szimbolikus világában tárul fel, saját alteregójaként van jelen a történetben; a társadalmi tekintélyt képviselő bíró a felettes ént mint belső ellenőrző, ítélkező szervet képviseli. A bíró, miután a történet szerint a Berettyóba fullad, saját halálhírééről értesült volna a deáktól, amelyet a rémálomból való ébredés oszlatott szét. Az álom, a jungi elképzelés szerint, így egy olyan tudati szemléletmódot kompenzál, amellyel a bírónak szembe kell néznie: a halállal való szembenézés sürgető szükséglete pedig nemcsak az elmúlással kapcsolatos érzéseket, hanem az élethez való megváltozott viszony igényét is kifejezi. A bíró szimbolikus figurája ugyanakkor azért is kiemelten fontos a történetben, mert ítélkező hatalmát Istentől kapja. Tompay különös viselkedése – feledékenysége, hóhér iránti közönyie és félelme – arra világít rá, hogy az álmodó tudattalanja valójában olyan tapasztalati alanyként is elgondolható, aki tudatos szubjektumként viselkedik, és aki a lelkiismeret segítségével szerez ismeretet a világról.<sup>41</sup> Ahol pedig az álom transzcendenciája megnyilatkozik, az a lelkiismeret szava, amelyet *vox Deiként*, Isten sza-

<sup>39</sup> Az *imágó*, illetve *imágó*-alakok az álmodó személyiségének perszonalifikált vonásaiként ábrázolódnak az álomban. (Uo., 140.)

<sup>40</sup> Erre utalhat a Bötjkös név anagrammája, a Bötjkös is, amely a *böjt* szót rejti magában.

<sup>41</sup> Carl G. JUNG, *Álom és lelkiismeret*, ford. BODROG Miklós Bp., Európa, 1996, 51.

vaként is értelmeznek. Az álom szimbolikája tehát egy olyan lelkiismereti aktusra hívja fel a figyelmet, amely a bíró bűnösségét kompenzálja: egyfelől a hóhérrel szembeni feledékenysége, másfelől a kezesek révén befolyt pénz ügyében, hiszen a babonáságot közvetve maga a törvény bírója tartja fenn. A bűn, a bűnös lét így lesz a „történetelvű identifikáció” elsődleges tényezője, amelynek, Pál apostol szavait idézve, „zsoldja a halál”.

Másfelől azonban, ha az álom-narratíva nem a szöveg egészét, hanem csak a történet zárójelenetét uralja – amikor is a bíró és a deák a kocsisok után erednek –, akkor az álom a fikciós világ kiterjesztéseként, fikción túli elbeszélésként értékelhető. Az elemzés célja, hogy felfedje a két elbeszélés összjátékát, illetve ennek az egymásba fonódásnak az olvasást és értelmezést alakító tényezőit. Az elbeszélői reflexió is érzékelteti a két világ esetleges különállását: „Az egész valahogy mintha nem velük történné, ahogy ők ott a tekintetes úrral kucorognak a kökénybokrok között. Igen, mintha ezt Tsomor csak úgy kívülről nézhetné, tán ama kopárság felől.”<sup>42</sup> Az álom-történet elbeszélésmódja egy deákhöz közeli elbeszélői hang és egy „mindenható” elbeszélő hangjának váltakozására épül. A narrátor finom jelzései alapján a kancellária udvaráról az álom-fikcióba lépve egy misztikus világba, a boszorkányok gyülekezőhelyére érkezünk: „Rövid úton, síkátorokon vágnak át, hogy a deáknak, ha restelkednék gyatra lovaskészsége miatt, ne kelljen soká szenvednie. De azt most sem veszik észre, hogy nem lenne ki előtt. Átdobognak a Kraszna hídján, kerülik a várost, mintha csak menedék volna derűs lankáival a zöld határ. Cserjés szélében haladnak, lent a nagyút látszik, s a kis folyó, szemben az egész táj fölött a Magura tornyosul.”<sup>43</sup>

Az igazságkeresők valójában azért indulnak útnak, hogy saját vélekedésüket bizonyítsák: a bíró azt, hogy a kocsisoknak kutya baja, a deák pedig azt, hogy a kocsisok már nem élnek. Ha a történet metonimikus szálát követjük, akkor a deák látszik megnyerni a fogadást, hiszen a bíró végül nem közölte a hóhérrel, hogy az ne verje halálra a kocsisokat. Így a bíró, akinek feladata az objektív ítéletalkotás és helyzetértékelés, kudarcot vall, a deák hatalmába kerül, ami a történet kimenete szempontjából különös jelentőségű. A szöveg utolsó mondatának választó mondat szerkezete, a „– ...Nyugodjál meg, fiam, senki. Csak a lidérc vagy valami kóbor deák” ugyanis azt sugallja, hogy az álom logikája szerint a deák az álom-fikció foglya marad. Tsomor alakja, a *Hollóidő* rejtélyes Tentás figurájának előképe, valójában egy duplikátum, hiszen a deák a történet kezdetén egy racionális következtetéseiről ismert, a bíró ítéleteit felülbíróként szereplőként, az álom-elbeszélésben azonban meghatározatlan figuraként tűnik elő. Jelenésként, aki az ember természetében rejlő babonás hitet testesíti meg; akinek boszorkányokkal üzekedő vágyai a nyelvi cselekvés során kelnek életre és teremtik meg azt az irracionális világot, amely a babonás hiedelemvilágot tartja fenn. A történet fikciójából az álom-fikcióba való átjárás a nyelv által teremtődik meg, hiszen Tsomor alakváltásához a nyelv már megteremtette a kontextust:

<sup>42</sup> SZILÁGYI, II, 41.

<sup>43</sup> SZILÁGYI, II, 40–41.

„– ...A múltkor is hogy járok. Este iszom a zsidónál a pint törkölyömet, s egyszer csak azon kapom magam, hogy suhanok a Magura oldalán lefele...

– Ne bolondozz, Tsomor.

– ...És micsoda válogatott népek. El sem hinné, kiket ismertem fel ott...

– Hallgass már el egyszer – kiáltott a deákra Tompay Vajtha úr.

– Látom, nem nagyon kíváncsi rá, hogy kiknek a feleségével mulattam a Magura tetején.<sup>44</sup>

Bár a deák figurája látszólag az álom-elbeszélésben is identikus marad, a kisregény záró mondata, „a lidérc vagy kóbor deák” nyilvánvalóvá teszi a két alak közti elkülönítődést, amelyet a figurák eltérő fikciós terekben való léte alapoz meg, hangsúlyozva ezáltal a két elbeszélés szétválasztottságát. Ez az olvasásra nézve is fundamentális mozzanat választásra készíti az olvasót: a deák-alak két különböző narratívában, egyfelől az irracionalitás, a babona világába tartozóként, másfelől a törvényt lejegyző íródeákként jelenik meg. A bíró figurája hasonlóképpen problematikus, mivel, bár a történet előrehaladtával cselekedetei identitásának folytonosságáról tanúskodnak, alakja a deákkal folytatott interperszonális viszonyban értelmezhető: „– Gondoltam, innen átmegyünk a Magurára, amíg a lovak a gyepű tövéen harapnak egy kis friss füvet, addig mi a pince előtt tüzet rakunk, szalonnát sütünk. Oszt megkóstolod a boromat. És beszélgetünk. Mintha nagyon rég nem láttuk volna egymást, beszélgetünk. Mintha te is olyan öreg ember lennél, mint én, vagy én, mint te, olyan fiatal...<sup>45</sup>

A két szereplő egymásra utaltsága, szimbiózisa olyan viszonyként tételeződik, amely a deák bíró feletti hatalmát mutatja, tehát a lidérc gazdája feletti uralmát is kifejezi.<sup>46</sup> Ennek a viszonynak az előzménye a bíró vallomása, amelyben a legteljesebb azonosulás elvi lehetősége fogalmazódik meg: „– Mert annyira elhatalmasodtál rajtam, hogy bármit teszek, akkor is, ha éppen nem vagy ott, állandóan veled vitatom. Mindegyre azon kapom magam, hogy faggatsz; hát ki vagy te, mondom, hogy nekem előtted mindenért felelni kell. Ki vagy te, hogy mindent felülbírálhatsz, akkor is, ha alig éltél, alig láttál, tanulhattál valamit. Hogy énnékem állandóan bizonygatom kelljen; végül is a bíró én vagyok. Ilyenkor fellázadok ellened. És bíró voltomat bizonyítandó, olyan ítéleteket hozok, amelyekkel éppen hogy bíró mivoltomat tagadom<sup>47</sup>. „Hanem te annyira közel kerültél hozzám, annyira a bőröm alá bújtál, tán éppen a szemtelenséggeddel, hogy én most már nem tudok meglenni nélküled<sup>48</sup>. Az interperszonalitásban megképződő különböző „én”-ek nyelvi megvalósulása felfedi a nyelv „én”-konstruáló erejét: az „én” arra az egyedi beszédaktusra vonatkozik csupán, amelyben elhangzik, vagyis a „te” relációjában válik értelmezhetővé.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> SZILÁGYI, I, 25.

<sup>45</sup> SZILÁGYI, II, 43.

<sup>46</sup> A lidérc fogalmáról: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Lid%C3%A9rc> (2008. 10. 30.).

<sup>47</sup> SZILÁGYI, I, 29.

<sup>48</sup> *Uo.*, 30.

<sup>49</sup> Émile BENVENISTE, *Szubjektivitás a nyelvben*, ford. Z. VARGA Zoltán = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 2002, 59–64.



Miután a narratívák egymásba szövődése Tsomor figuráján keresztül mindkét fikciós világ legitimitását alátámasztja, hiszen a nyelv egyszerre hozza létre és tartja fenn a racionalitás uralta törvény világát és az irracionalitásba utalt babonáságot, a történet tulajdonképpen értelmezhetősége e kettősség összjátékának eldönthetlenségében marad. Ez az elbeszélői bravúr azt is eredményezi, hogy az eldönthetlenség folytonosan visszautalja az olvasót a szöveg kezdetéhez, újabb olvasást generál, amelynek azonban vég nélküli áradása az olvasói döntés elhalasztódásában vagy a döntés vállalásában, azaz az értelmezés aktusában nyilvánulhat meg. Feltevésem szerint a szöveg olvashatósága is tét, hiszen a két különböző narratív eljárás eredményeképpen a szövegek olyan diszkurzív játéka jöhet létre, amelyben a tudat és tudatalan egymáshoz való viszonya alapján a nyelvi és a nem nyelvi elemek összecsúsztatása olvashatatlanná teszi a szöveget. A kérdés az, hogy van-e, lehet-e tétje az olvasó választásának lidérc és deák között, hiszen a történet arról győz meg bennünket, hogy a törvények világa nem képes megfékezni a bűnt, még csak a helyes ítékezésre sem képes. Bár a szöveg látszólag döntésre készíti az olvasót, ez a döntés nem foglalhat magában morális állásfoglalást is, mert az olvasó is ki van szolgáltatva a babonák irányította világ eseményeinek, amennyiben a babona észrevétlenül befolyásolhatja ítéleteinket, mivel egy antropológiailag meghatározott jelenségként, az ember természetébe kódolt titokként definiálódik.

### „ÉS MIÉRT SÍR A HÓHÉR, TSOMOR?”

Az eddig tett megállapítások eredményeképpen *A hóhér könnyei* cím többirányú értelmezése lehetséges. Mielőtt azonban erre kísérletet tennénk, a hóhér figuráját érdemes elsőként megvizsgálni. Az egymásba mosódó „én”-ek játéka mind a bíró–deák esetében, mind a bíró–hóhér esetében megvalósul: a bíró kínozza a hóhért, a hóhér kínozza a kocsisokat, akiknek a halálát végül a hóhér okozza, vagyis Bötjkös az ok-okozatiság egyik láncszeme. Ha azonban a hóhér bíróval való interakciójának sikertelenségét tekintjük, a hóhér nehezen illeszkedik a történetbe. Mégpedig azért, mert a bíró–deák dialógust egy olyan nyelv uralja, amely az irónia alakzatán keresztül biztosítja a megértést. Ez az összhang nem valósulhat meg a bíró–hóhér beszélgetésben, mivel annak akadálya éppen a nyelvi irónia, amelyet a hóhér képtelen dekódolni. Bár a hóhér sírásának okát Tsomor megválaszolja Tompaynak, vagyis a nyelv szolgál magyarázattal erre vonatkozóan, az mégsem a nyelv világában válik értelmezhetővé. A sírás mint a fájdalom biológiai jelzése, a testi szenvedést helyezi előtérbe, amely a történetben a bűnös emberiség, a bűnbe esett világ siratásaként magyarázható, így a hóhér sírása egyúttal a bűnbe esett világ siratása is. Az ok-okozatiság a címadásban is jelentős szerepet tölt be: a sírás oka a bűnbe esett világ, amely egy újabb ok is lehet, hiszen a szenvedés a sírás által élhető túl, amellyel az értelmezés körkörösége bezárul. *A hóhér könnyei* a megértés emlékezet általi meg hiúsulásának regényeként is olvasható. A megértés nem jöhet létre bíró és hóhér között, hiszen az eleve ki van szolgáltatva a feledésnek: a megértés hiánya okozza a kocsisok halálát, mert a bíró magához hívatta a hóhért, de a tulajdonképpen ok el-

felejtésével okozta a sírást, amely egy újabb ok a láncban, ami a kocsisok vesztét okozta. A történet „rejtélyének” megfejtése azonban a megértés logikáját követve nem oldható meg, hiszen a tudattalan irracionálisára hagyatkozva válik lehetségessé. A hóhér története így egy példázat a megértés természetéről, az emberi természetről, az „én”-ről való tudás megszerzéséről.

A hóhér alakja kívül esik a regény utolsó mondatában az olvasónak felkínált választási lehetőségen, amiből arra következtethetünk, hogy mivel a hóhérban jön létre az „én” egysége,<sup>50</sup> a hóhér szolgál az olvasó számára identifikációs mintaként; a hóhér alakjában a „helyes” magatartás testesül meg a szociális cselekvés, a kollektív normák és elvárások általi megerősítésként. Egy másik alternatíva szerint a sírás értelmezhető a hóhér figurájának olyan attribútumaként, amely emberivé teszi a hóhért. Az olvasó választhat vagy felteheti kérdéseit. Ahogyan a *Jajdon gyermekei* novelláskötetének egyik írásában megfogalmazott kérdések is megválaszolásra várnak:

„– Én már csak azt tudom mondani: az embernek olyannak kéne lenni, amilyen egy hóhér, Maternyi úr. Az ember, Maternyi úr, olyan hóhér kéne legyen, aki sose hajtott végre ítéletet embereken. Én csak azt nem tudom, hogy az ember lehet-e olyan hóhér, aki nem hajt végre ítéletet embereken... Én csak azt nem tudom, Maternyi úr, hogy a hóhér vajon nem éppen attól olyan tökéletes ember, mert kicsinál más embereket.

Vajon lehet az ember olyan tökéletes, mint egy hóhér, anélkül, hogy hóhérnak kellene lennie?”<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Norman Holland elképzelése szerint „a szöveg és én nagyon közel állnak a tapasztalathoz, ugyanakkor az egység és az identitás olyan, meglehetősen absztrakt elveket képviselnek, amelyeket éppenséggel a szöveg és az én tapasztalatából vonatkoztatunk el.” (Norman HOLLAND, *Egység, identitás, szöveg, én*, ford. TÖRÖK Attila = *Testes könyv*, I, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS-JATE, 1996, 289–290.)

<sup>51</sup> SZILÁGYI István, *Kibic, az árva ember* = Sz. I., *Jámbor vadak*, Kriterion, 1971, 194.

## DISKURZUSANALÍZIS AZ ISTENI SZÍNJÁTÉK EGYES SZÖVEGHELYEIN DEMONSTRÁLVA

Tanulmányom címéből egy olyan kísérlet körvonalazódik, ami egyrészt egy nagyon szerteágazó, interdiszciplináris tudományág bemutatását célozza meg, másrészt gyakorlati példákon keresztül is szeretné szemléltetni a diskurzusanalízis alkalmazhatóságát, egészen konkrétan az *Isteni színjáték* három szöveghelyén demonstrálva. A *Commedia* gazdag tárházát kínálja a diskurzusoknak, továbbá olyan tudatosan felépített alkotás, amelyhez fogható a világirodalomban alig akad. Ebből következően alkalmasnak találom arra, hogy egy ilyen típusú elemzést mutassak be rajta. A Dante-recepció eddigi kérdésfeltevésai főként a szerző „esztétikai és filozófiai megértésére”<sup>1</sup> irányultak, illetve a dantisztikában a mai napig központi szerepet játszik az ún. *Lectura Dantis*, ami egy-egy ének olvasatát adja. Véleményem szerint van hozadéka együtt szemlélni azokat a szövegrészeket, amelyek összefüggenek egymással, és nem csupán a műegészre vagy valamelyik *cantóra* fókuszálni.

Mivel régóta foglalkoztat az irodalom és a kommunikáció kapcsolata, ezért a szövegből azokat az illusztris helyeket választottam vizsgálatom tárgyául, ahol Dante először találkozik három kísérőjével, nevezetesen Vergiliusszal, Beatricével és Szent Bernáttal (Pokol I., Purgatórium XXX., illetve Paradicsom XXXI.). Közös pontja ezeknek a szöveghelyeknek, hogy a főhős itt lép először kommunikációs kapcsolatba vezetőivel, és egyik esetben sem tudja felismerni kommunikációs partnerét. Különösen az első diskurzusban nagyon izgalmas az a kognitív folyamat, ami a felismeréshez vezet, persze egy pillanatra sem szabad szem elől veszíteni az egész szöveg fiktív jellegét.

Intratextuális kapcsolat is felfedezhető az általam választott szöveghelyek között, hiszen Vergilius utal arra, hogy nem kísérheti végig a főhőst a három túlvilági tartományon, hanem egy nála méltóbb lélek fogja kalauzolni őt a Paradicsomban:

*A le quai poi se tu vorrai salire,  
anima fia a ciò più di me degna:  
con lei ti lascerò nel mio partire...*

(Inferno, I., 121–123.)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> KELEMEN János, *Dante a XX. században*, Helikon, 2001/2–3, 164.

<sup>2</sup> Dante ALIGHIERI, *Divina Commedia = Tutte le opere*, I. Mammut, 11., Róma, Newton Compton, 1993, 36. (Az olasz eredeti után mindig Babits Mihály fordítása.)

*S ha te is vágyysz felhágni majd az égig,  
lesz egy lélek, ki méltóbb nálam arra,  
vele hagylak, nem kísérek végig.*

(Pokol, I., 121–123.)

Mint tudjuk, ezek a sorok Beatricére vonatkoznak. Amikor Beatrice veszi át Vergilius szerepét, akkor úgy szólítja meg a főhőst, hogy tisztában van azzal, mennyire fájdalmas Dante számára az első kísérőtől való elszakadás:

*»Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non pianger ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada.«*

(Purgatorio, XXX., 55–57.)<sup>3</sup>

*„Dante, bár elhagy, aki támogatson,  
ne sírj azért, kár volna sírni máris,  
mert más tőr kell, hogy mára megrikasson.”*

(Purgatórium, XXX., 55–57.)

A Szent Bernáttal való találkozás pillanatában pedig Dante első gondolata, amit nyelvi formába is önt, hogy:

*E »Dov'è ella?«, subito diss'io.*

(Paradiso, XXXI., 64.)<sup>4</sup>

*„Beatrice hova lett?” – így riadtam.*

(Paradicsom, XXXI., 64.)

Ha az elhangzó kérdés szó szerinti fordítását kívánjuk megadni, akkor ez a következőképp hangzik: „Hol van ő?” Az „ella” nőnemű személyes névmással egyértelműen Beatricére utal a szerző, ami a babitsi fordításban is tetten érhető. Tehát előre- és visszautalások kapcsolják össze az általam választott diskurzusokat, ami alapján úgy érzem, érdemes ezeket együtt szemlélni, összehasonlítani, párhuzamba állítani, továbbá megkeresni az alapvető eltéréseket és a közös kapcsolódási pontokat. Most pedig rátérek az elméleti háttér bemutatására, a tudományos módszer és a hozzá kapcsolódó alapfogalmak ismertetésére.

\*

A diskurzus napjaink egyik alapfogalma a társadalomtudományok területén. Sokan és sokféleképpen alkalmazzák, tartalma is meglehetősen szerteágazó, nehezen kö-

<sup>3</sup> ALIGHIERI, *i. m.*, 412.

<sup>4</sup> *Uo.*, 631.

rülhatárolható. „Van, aki az írott és elmondott szöveg közötti megkülönböztetésre használja, van, aki szövegek összefüggő rendszereként tekint rá, van, aki átfogóbb, adott téma szempontjából releváns szövegek, események, viszonyok összességéként tárgyalja, de olyan is akad, aki egyszerűen a diszciplína fogalmát helyettesíti vele” – összegzi a fogalom sokrétű használatának módjait Géring Zsuzsanna.<sup>5</sup>

Annak ellenére, hogy én nem a foucault-i értelemben vett diskurzus-fogalmat fogom használni, mégis elkerülhetetlen megemlíteni, hogy ez a terminus az ő műveiben nyerte el sajátos episztemológiai státusát.<sup>6</sup> Foucault-nál a diskurzus intézményesített beszédmódokat jelöl, amelyeknek szabályai és funkciók mechanizmusai felderíthetőek. A diskurzust alkotó megnyilatkozások a társadalmi környezet által meghatározottak.<sup>7</sup>

Tanulmányomban a diskurzus fogalmát átfogó és kiterjesztett módon fogom használni, Deborah Schiffrin definíciójához csatlakozva az írott nyelvi műfajokra is alkalmazva.<sup>8</sup> A mondatnál nagyobb, nem független megnyilatkozásokat értem rajta,<sup>9</sup> melyeknek közös jellemzője, hogy a szövegszerűség összes ismérvét megtalálhatjuk bennük. A diskurzusok szekvencionális egységekből épülnek fel, jelen van bennük a kohézió, a koherencia, az elfogadhatóság, a hírérték, a helyzetszerűség és az intertextualitás.<sup>10</sup>

Annyiban szűkítem a terminust, hogy témám jellegéből adódóan a narratív diskurzusokra helyezem a hangsúlyt. Az *Isteni színjáték* szövege olyan narratív diskurzus keretében válik értelmezhetővé, aminek a feladója Dante, befogadója pedig a mindenkori olvasó. E valós szépirodalmi narratív diskurzusba beágyazódik számos fiktív szépirodalmi diskurzus is, amelyeknek feladói és/vagy vevői a *Színjáték* szereplői. Közösnek tekinthető azonban, hogy a kommunikációs folyamat másik résztvevője az esetek döntő többségében maga Dante.<sup>11</sup> Említésre méltó, hogy Beatrice egyetlen egy alkalommal az egész szövegben néven nevezi, és Danténak szólítja csodálóját.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> GÉRING Zsuzsanna, *3-6-12: avagy összefoglaló művek a diskurzuselmélet területéről*, Szociológiai Szemle, 2005/2, 130.

<sup>6</sup> Peter SCHÖTTLER, *Társadalomtörténeti paradigma és történeti diskurzuselemzés*, ford. SOLYMOSY Boglárka, TÓTH Benedek = *A háló, a halászok és a halak*, szerk. RÁKAI Orsolya, Bp.–Szeged, Osiris–Pompeji, 2001, 57.

<sup>7</sup> Lásd bővebben: Michel FOUCAULT, *Válasz egy kérdésre. A diskurzusról = Szövegváltozatok a politikára: nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*, szerk. SZABÓ Márton, KISS Balázs, BODA Zsolt, ford. BODA Zsolt et al., Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2000, 423–441.

<sup>8</sup> Lásd bővebben: Deborah SCHIFFRIN, *Discourse = Handbook of Sociolinguistics*, szerk. N. DITTMAR, P. TRUDGILL, Mouton, de Gruyter, 2005.

<sup>9</sup> KÁRPÁTI Eszter, *A szöveg fogalma*, Bp., Typotex, 2006, 13.

<sup>10</sup> *Uo.*, 132.

<sup>11</sup> A modell leírásának mintáját a következő tanulmány adta: TÁTRAI Szilárd, *A narratív diskurzusokról – pragmatikai nézőpontból = Szöveg és típus. Szövegtipológiai tanulmányok*, szerk. TOLCSVAI Nagy Gábor, Bp., Tinta, 2006, 224–228.

<sup>12</sup> Ez az egyetlen szöveghely az általam már citált Purgatórium XXX. énekének 55. sora.

A diskurzív folyamat Rom Harrè meghatározásában nem más, mint „valamely jelrendszert felhasználó intencionális aktusok strukturált sora, melyet elvben közösen hozunk létre.”<sup>13</sup> Tolcsvai Nagy Gábor megállapításait lényegesnek tartom a diskurzusok és a hallgatók információállapota közötti kétirányú információáramlás értelmezéséről. Véleménye szerint egyrészt a diskurzusok adnak új információkat a hallgató információállapotához, másrészt a hallgató információállapotában tárolt régebbi tudásra van szükség a diskurzus megfelelő és koherens interpretációjához. Vagyis a hallgató információállapota olyan reprezentációként szolgálhat, amelyben és ami által a diskurzusokat interpretálni lehet.<sup>14</sup>

Most áttérek a diskurzusanalízis rövid bemutatására. A modern nyelvészet kialakulása idején a legnagyobb saját szerkezettel rendelkező nyelvi egységnek a mondatot tekintették, majd az Amerikai Egyesült Államokban és Európában a generatív nyelvészettel párhuzamosan megjelent a mondatnál nagyobb egységeket vizsgáló diskurzusanalízis, nálunk, Magyarországon azonban még viszonylag új módszernek tekinthető. Kárpáti Eszter definícióját közlöm: „A diskurzusanalízist tehát nem a szövegnyelvészet szinonimájának tartom, hanem egy olyan alkalmazott módszer által meghatározható tudományágnak, mely vizsgálatának tárgyát a lehető legrészletesebben igyekszik leírni.”<sup>15</sup>

Mint már említettem, a diskurzusanalízis erőteljesen interdiszciplináris jellegű, és így különféle alkalmazási területeit különböztethetjük meg, melyek közül a legjelentősebb az irodalomelméleti, a nyelvészeti és a szociálpszichológiai irány. Ez a tudományág és tudományos módszer különböző elméleti tradíciókhoz köthető, így például a beszédaktus-elmélethez, a szociolingvisztikához, az etnográfiahoz, a beszélgetéselemzéshez, a pragmatikához stb.<sup>16</sup>

Ha a teljességre szeretnék törekedni, akkor vizsgálnom kellene az összes irányt és kapcsolódó elméletet,<sup>17</sup> illetve ki kellene térnem az olyan alapvető fogalmak tisztázására, mint *nyelv*, *szöveg*, *kommunikáció* stb. és ezek különböző értelmezéseire. Mivel azonban diskurzuselemzésem alapvetően pragmatikai irányultságúnak tekinthető, két alapvető definíció bemutatására szorítkozom, amelyek a pragmatika és a kognitív nyelvészet központi fogalmainak tekinthetők. Ezek a *szövegvilág*, amelyet *diskurzusvilág*nak is neveznek, és a *kontextus*.

A pragmatika szerint a *szövegvilág* (*diskurzusvilág*) a szövegértelemnek közeget adó, a megnyilatkozó és a befogadó által egyaránt létrehozott mentális modell. Beaugrande és Dressler a koherencia fogalmával összefüggésben említi meg, tehát a szöveg mögött meghúzódó, az értelmi folyamatosságot biztosító konfigurációként

<sup>13</sup> Rom HARRÈ, *Érzelem és emlékezet: a második kognitív forradalom*, ford. BODOR Péter, Replika 25 (1997), 143.

<sup>14</sup> TOLCSVAI Nagy Gábor, *A magyar nyelv szövegtana*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001, 121–125.

<sup>15</sup> KÁRPÁTI, *i. m.*, 146.

<sup>16</sup> A téma kifejtését lásd részletesen: GÉRING, *i. m.*, 131–141.

<sup>17</sup> Kárpáti könyvében nagyon jól használható összefoglaló táblázat található az egyes szerzők különböző megközelítéseihöz, módszertanához a diskurzusanalízis terén.

értelmezi. Tolcsvai Nagy Gábor értelmezésében a *szövegvilág* a megismerő emberi gondolkodáshoz kötött fogalom, tehát olyan mentális modell, amely egyfelől kifejtett, illetőleg konvencionálisan bennefoglalt, másfelől a szituációra, cselekvésre, témára vonatkozó kontextuális ismeretek rendszeréből jön létre annak érdekében, hogy a diskurzus egésze, illetve annak egyes részei feldolgozhatóvá váljanak a résztvevők számára.<sup>18</sup>

A kognitív alapozottságú szövegtanban is központi fogalom a *szövegvilág*, amely a beszédhelyzet tér- és időrendszeréből, a beszédhelyzetben résztvevők viszonyrendszeréből és cselekedeteiből, a szövegben megnevezett vagy bennefoglalt dolgokból, cselekvésekből, körülményekből áll össze a résztvevők észlelései és egyéb kognitív műveletei által. Az egyik legjellegzetesebb összetevője a *nézőpont (perspektíva)*, az a helyzet, ahonnan az aktuális beszélő a szövegvilág dolgait szemléli, és reprezentációjukat végrehajtja.<sup>19</sup>

A pragmatika számára a *kontextus* azt a fizikai, társadalmi és mentális világot foglalja magában, amely a résztvevőket körülveszi akkor, amikor diskurzusokba kerülnek egymással. Értelmezhető olyan viszonyrendszerként is, amely a résztvevői (megnyilatkozói és befogadói) szerepekből, illetve a szereplők fizikai, szociális és mentális világából tevődik össze. A kontextust jellemzi, hogy nem előre adott, sokkal inkább létrejön a diskurzus során, tehát a nyelvi tevékenység folyamatában kell létrehozni. A kontextust alapvetően három különböző világ alkotja együttesen. Ezek: a fizikai, a szociális és a mentális világ. A fizikai világ a résztvevők által érzékelt tér-idő viszonyrendszerből épül fel, és az elemzés szempontjából kevésbé releváns, bár az *Isteni színjáték* esetében érdekes hozadékkal bír. A szociális világ a résztvevők társadalmi viszonyrendszerét öleli fel, tehát magában foglalja az alá-, fölérendeltségi és egyenrangú viszonyokat, elkülöníti a formális/informális, távoli/közeli kapcsolatokat, kapcsolatrendszereket. A mentális világ pedig a résztvevők (egymásnak tulajdonított) mentális állapotait tartalmazza, hiszen a pragmatika számára a nyelvi tevékenység két emberi elme közötti interakcióként fogható fel. Mindezek figyelembevételével Tátrai Szilárd a következőképpen összegzi a fogalmat: „A kontextus összetevőit tehát olyan viszonyrendszerként közelítem meg, amely azt a fizikai, társadalmi és mentális világot öleli fel, amelyben a résztvevők diskurzusba kerülnek egymással.”<sup>20</sup>

Az elmélet rövid ismertetése után rátérek tanulmányom központi részére, azaz kísérletet teszek a három szöveghely elemzésére a diskurzusanalízis módszerével. Azokat a szempontokat, amelyeket követni fogok, egyrészt Hymes *speaking-modelle*<sup>21</sup> alapján választottam ki, másrészt igyekeztem feltárni a kontextus összetevőit,

<sup>18</sup> TÁTRAI, *i. m.*, 216.

<sup>19</sup> ANDÓ Éva, *A beszélt nyelvi történetmondások elemzésének kognitív és funkcionális szempontjai = Szöveg és típus, i. m.*, 117.

<sup>20</sup> TÁTRAI, *i. m.*, 221–222.

<sup>21</sup> DELL HYMES, *Foundations of Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974.

ezeken túl egyéb releváns szempontokat is bevontam elemzésembe, amelyek tovább árnyalják az adott diskurzusok hasonló és eltérő jellemzőinek feltárását.

A *speaking-modell*t Dell Hymes fogalmazta meg; az elemzési módszer a diskurzusanalízisbe a nyelvészetten kívül a kulturális kontextust is bevonja. Az antropológiára támaszkodva alakítja ki a kommunikáció megkülönböztető komponenseit, amelyek kezdőbetűit összeolvasva a *speaking* szót kapjuk. Ezek a komponensek a következők: 1. *Setting* és *Scene*: az első a beszédaktus helyét és idejét, a második pedig a pszichológiai körülményeit jelöli. 2. *Participants*: a beszélő és a hallgatóság. 3. *Ends*: ez a kommunikációs szándékokat és célokat, továbbá az eredményeket foglalja magában. 4. *Act sequence*: az események elmondásának formáját és sorrendjét vizsgálja ezzel a komponenssel. 5. *Key*: a beszédaktus tónusát, módját és hangulatát mutatja be. 6. *Instrumentalities*: a választott beszédformákra, a nyelvi regiszterre vonatkozik. 7. *Norms*: azok a társadalmi szabályok, amelyek irányítják a résztvevők megnyilatkozásait. 8. *Genre*: a beszédaktus fajtája, jellege, típusa.<sup>22</sup> Ezek a terminusok nagyon jól alkalmazhatók a különböző diskurzusok elemzése során, az általam választott szöveghelyek vizsgálata kapcsán én is be fogom említeni ezen komponensek egy részét az analízisbe.

\*

Mielőtt alapos analízis alá vettem volna a három szöveghelyet, azzal az előfeltevéssel fordultam feléjük, hogy lesz egy *foratókönyv*<sup>23</sup> („ez mikroszerkezeti szinten a fogalmak összefüggését írja le, s írja át elemi cselekvésekké, merthogy felismerése szerint a történeteséma nem is egyszerűen szövegspecifikus dolog, hanem az emberi cselekvés szerveződését követi”<sup>24</sup>), aminek segítségével meghatározott rend szerint leírhatók a hétköznapi szituációk.<sup>25</sup> Ez az előfeltevés nem igazolódott, bár egyéb szempontok alapján egészen váratlan egyezések kerültek felszínre a vizsgált diskurzusokban. Az alapszituáció mindhárom esetben azonos, tulajdonképpen ezen egyezés alapján választottam ki ezeket: Dante először találkozik kísérőivel. A kontextus fizikai világ összetevőjéről azért nem beszélhetünk, mert a cselekmény átlépi a földi lét határait, és a történet túlvilági tartományokban játszódik. Dante és Vergilius találkozásának helyszíne a „selva oscura”, azaz a sötét erdő, ami a bűnös, helyes útról letért emberi élet szimbóluma. Beatricével már a földi paradicsomban találkozik egy hosszú vezeklés után, Szent Bernát pedig a mennyországban veszi át hősi vezetését, hogy Isten színe elé ő kísérje el. Időben egymást követik a diskurzusok, s mint már említettem, előre- és visszautalnak egymásra. Tudjuk, hogy a fiktív utazás az

<sup>22</sup> *Uo.*, 55–63.

<sup>23</sup> Schank és Abelson *foratókönyv-modelljét* lásd: Roger C. SCHANK, Robert P. ABELSON, *Scripts, plans, goals, and understanding: An inquiry into human knowledge structures*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1977.

<sup>24</sup> Kárpáti Eszter, *Mit tudunk meg a szövegmodellek összevetéséből?*, Médiakutató, 2005/3. ([http://www.mediakutato.hu/cikk/2005\\_03\\_osz/07\\_mit\\_tudunk/](http://www.mediakutato.hu/cikk/2005_03_osz/07_mit_tudunk/) [2008. 10. 30.]

<sup>25</sup> ANDÓ, *i. m.*, 126.



1300-as szentévre esik, és nagycsütörtök estéjén veszi kezdetét, a főhős a purgatóriumba húsvétvasárnap érkezik, de a paradicsomban megszűnik a hétköznapi értelemben vett idő. A napszakok váltakozása is szimbolikus jelentéssel bír, hiszen a sötét éjszakából a tündöklően fényes nappalba érkezik Dante, vagyis a bűnből a megváltott, megtisztult életbe.

A szociális világ vizsgálatakor a diskurzusokban résztvevők helyzetéről, szerepéről a következő megállapításokra jutottam. Különböző okokból kifolyólag Dante mindhárom kísérőjével szemben alárendelt szerepet tölt be, egyrészt rájuk van utalva a számára ismeretlen világban, másrészt felnéz rájuk. Az első két diskurzust világosan összekapcsolja egy-egy szinte teljesen egyező sor, amelyek bemutatják a főhős kísérőivel – azaz Vergiliusszal és Beatricével – szemben érzett szégyenérzetét. Idézem ezeket: „...rispuos’io lui con vergognosa fronte” (Inferno, I., 81.)<sup>26</sup>, azaz „...feleltem s szégyen szállt a homlokomra.” Majd: „...tanta vergogna mi gravò la fronte” (Purgatorio, XXX.,78.)<sup>27</sup>, azaz: „...olyan nagy szégyen szállt a homlokomra”.

Ezt erősítik meg továbbá azok a kifejezések, amelyeket Dante megnyilatkozásaiban kísérőinek megnevezésére használ. Főként Vergilius és Szent Bernát esetében figyelhetők meg azok a címkék, amelyekkel kommunikációs partnerük felruházta őket. Vergiliust „lo mio maestro”, „l mio autore” továbbá „famoso saggio” megnevezésekkel magasztalja,<sup>28</sup> azaz mesterének, mintaképének, továbbá híres bölcsnek hívja. Szent Bernátot „l santò”-nak,<sup>29</sup> tehát szentnek nevezi. Beatrice lelki nagyságának összefoglalása a Paradicsom XXXI. énekében található, a Purgatórium XXX. énekében sokkal inkább szépségének leírása érhető tetten.

Természetesen meg kell említeni azt a lényeges dolgot, hogy Dante a fikció szerint élő emberként barangolja be a három túlvilági tartományt, a három kalauz azonban már eltávozott az élők sorából. Azonban különbséget kell tenni Vergilius, illetve Beatrice és Szent Bernát között, hisz utóbbi kettő, mivel istenfélő keresztény ember volt, örök életet nyert. Ezt támasztja alá az egyes szöveghelyek igeidő használata a kísérők önreprezentációiban. Kezdjük azzal, ahogyan Vergilius fedi fel személyazonosságát.

*»Miserere di me«, gridai a lui,  
»qual che tu sii, od ombra od omo certo!«.  
Rispuosemi: »Non omo, omo già fui,  
e li parenti miei furon lombardi,  
mantoani per patria ambedui.  
Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,  
e vissi a Roma sotto ’l buono Augusto  
nel tempo de li dei falsi e bugiardi.*

(Inferno, I., 65–72.)<sup>30</sup>

<sup>26</sup> ALIGHIERI, *i. m.*, 35.

<sup>27</sup> *Uo.*, 413.

<sup>28</sup> *Uo.*, 35.

<sup>29</sup> *Uo.*, 632.

<sup>30</sup> *Uo.*, 34.

*„Könyörülj meg rajtam,  
akárki vagy, igaz ember vagy árnyék!”  
Felelt: „Nem ember, ember régen voltam.  
Szüleim Mantovából mind a ketten  
lombardok voltak: de már rég megholtam.  
Bár későcskén, sub Julio születtem,  
jó Augustus alatt Rómában éltem,  
hívén a régi, hazug istenekben.*

(Pokol, I., 65–72.)

Az idézett szöveghely 67. sora a legfontosabb számunkra. A mantovai költő bemutatkozását azzal kezdi, hogy „non omo, omo già fui,” ami a babitsi fordításban a következőképpen hangzik: „nem ember, ember régen voltam.” Az eredeti szöveg „fui” igealakja az essere létige E/1. személyű passato remotója. A passato remotóval az olasz nyelv olyan múltbeli cselekvéseket, történéseket fejez ki, amelyeknek nincs hatásuk a jelenre, régen lezárultak. Éppen ezért a történeti múlt időnek, azaz a praeteritum historicumnak feleltethető meg, tehát határozottan régen történt események elbeszélésére alkalmas igeidő. Az idézett szövegben tovább folytatódik ennek az igeidőnek a következetes használata pl. „furono” (régen voltak), „nacqui” (születtem), „vissi” (éltem). Ehhez szorosan kötődik az a tény, hogy Vergilius még „a régi, hazug istenekben” hitt, és ezért nem kerülhetett a dantei – katolikus dogmákhoz igazodó – értékítélet alapján sem a paradicsomba, sem a purgatóriumba. Ezzel ellentétben Beatrice és Szent Bernát is jelen időben beszél önmagáról, bár Babits a második esetben jelen helyett múlttal fordítja le a „sono” (vagyok) igealakot.

*»Guardaciben! Ben son, ben son Beatrice...«<sup>31</sup>*

(Purgatorio, XXX., 73.)

*„Az, az vagyok! Beatrice! Nézz jól rám!”*

(Purgatórium, XXX., 73.)

*»...però ch'ì sono il suo fedel Bernardo.«<sup>32</sup>*

(Paradiso, XXXI., 102.)

*„...mivel én, Bernát, az ő híve voltam.”*

(Paradicsom, XXXI., 102.)

A jelen idő azért lehet adekvát ezekben a prezentációkban, mert Beatrice és Szent Bernát is örök életet nyert, megdicsőült testet kapott, nem kerültek kárhozatra, ahol az *Isteni színjáték* szereplőinek egy része testetlen testben szenved.

<sup>31</sup> Uo., 412.

<sup>32</sup> Uo., 632.

A kommunikációs partnerek közti kapcsolatot jól jelzi a személyes névmások használatának módja.<sup>33</sup> Mindhárom esetben az „io” (én) és a „tu” (te) dominál, amelyek köztudottan a személyesség nyelvi kifejezőeszközeinek számítanak. Nyilvánvaló, hogy a legközvetlenebb kapcsolat Dante és Beatrice közt áll fenn, a leginkább formálisnak pedig a Szent Bernáttal történő kommunikáció tekinthető. Amikor a fordulókat (*turn*) és a beszélők közti váltásokat (*turn taking*) vizsgáltam,<sup>34</sup> akkor a következő megállapításokra jutottam. Az első diskurzus klasszikus dialógusformát mutat, melynek során váltakozik a feladói és a befogadói szerepkör. Öt forduló és négy váltás építi fel, tehát az egyes szereplők megszólalásai a következőképpen követik egymást: Dante – Vergilius – Dante – Vergilius – Dante. Ezek közül az első két megszólalás szorosan összefügg, ún. *szomszédsági párrá* (*adjecency pair*) kapcsolódik.<sup>35</sup> A következő diskurzus ettől teljesen eltérő. A feladó szerepét mindvégig Beatrice tölti be, aki kétszer Dantéhoz, ezután pedig egyszer az angyalokhoz intézi szavait. Az angyalokat a „voi” (ti) megszólítással illeti, és nekik monológyszerűen a helyes útról letért, de immár megtisztult férfiről beszél. Így vált a befogadóból az üzenet tárgyává Dante személye. Ebből a változásból adódóan a „tu” (te) személyes névmás helyett, ami a közvetlen odafordulásnál uralta Beatrice megnyilatkozását, a „lui” (ő) hímnemű, E/3. személyű névmással utalás történik arra is, hogy ekkor a beszélő eltávolodik eddigi megszólítottjától, s bár az továbbra is hallhatja a róla mondottakat, ez mégis sokkal személytelenebb módon megy végbe. Tehát itt összesen három forduló van, de nincs a fordulók között váltás. A harmadik diskurzusban ismét váltakozik a feladói és a befogadói szerepkör, de nem csupán Dante és Szent Bernát között zajlik a kommunikációs folyamat, hanem Dante egy esetben Beatricét tekinti megszólítottjának. Tehát így alakul a megszólalások sorrendje: Dante – Szent Bernát – Dante (Beatricéhez) – Szent Bernát. Összesen négy forduló és három váltás építi fel ezt a diskurzust.

Miről is szólnak ezek a diskurzusok? Mi a témájuk? A kérdések megválaszolására az egyes fordulók mentén kívánok haladni, nagyobb hangsúlyt fektetve és részletesebben kifejtve azokat a megszólalásokat, amelyek a kognitív folyamatok feltárására alkalmasnak bizonyultak. Az első diskurzus első megszólalásában Dante – mivel nem ismeri fel kommunikációs partnerét –, tudakozódik kiléte felől. Izgalmas Vergilius bemutatkozása, hiszen az általánosabb érvényű információk után (lombard szülők, mantovai származás, Julius Caesar idejében született, de Augustus idején élt a földön stb.) tér rá mesterségére, költő mivoltára, és az *Aeneis* szerzőjeként (is) definiálja önmagát. Dante mint főhős számára ez a releváns információ, hiszen a megelőző információhalmaz sokakra vonatkozhatna, de ez után a szűkítés után felismeri beszélgetőtársában Vergiliust.

<sup>33</sup> L. ANDÓ, *i. m.*, 146.

<sup>34</sup> A *forduló* leegyszerűsítve az egyes beszélők megszólalásait jelenti, a *turn taking* pedig a beszélők közti váltás, amelyeket a társalgási szabályok irányítanak. (L. HÁMORI Ágnes, *A társalgási műfajokról = Szöveg és típus, i. m.*, 162.)

<sup>35</sup> *Uo.*, 162. (Ilyen jellegzetes szomszédsági párok például: kezdeményezés–válasz, kérdés–válasz, üdvözlés–vizontüdvözlés.)

*Poeta fui, e cantai di quel giusto  
figliuol d'Anchise che venne di Troia,  
poi che 'l superbo Ilion fu combusto.*

(Inferno, I., 73–75.)<sup>36</sup>

*Költő valék és versben elregéltem,  
mint menekült, míg nagy Ilion égett,  
Anchises jámbor magzata az éjben.*

(Pokol, I., 73–75.)

Dante – miután ráébredt arra, hogy kit szólított meg – méltatja költőelődjét, akitől a „bello stiló”-t tanulta, és akire felnéz. Ezután Vergilius elmondja a híres Veltrojóslatot, ezáltal feltárja a jövőt. A sötét erdőben bolyongó férfi megkéri őt, hogy legyen a kísérője utazása során. A most vizsgált diskurzus alatt egyrésről bepillantást nyerhettünk a múltnak egy szeletébe (Vergilius származása, földi életének néhány fontos állomása), másrészt betekintheztünk a jövőbe (jóslat), továbbá Dante útítársra lelt.<sup>37</sup>

A második diskurzus első megszólalásában Beatrice vigasztalja Dantét, aki Vergilius távozásán kesereg, majd a következő megszólalásában feltárja kilétét, végül az angyalokhoz fordulva elmondja, hogy hogyan tért le Dante a helyes útról az ő halála után. Igaz ugyan, hogy ekkor már az angyalok a megszólítottjai, azonban mélyen megérintik a férfit is a hallottak.

A harmadik diskurzus az előzőhöz hasonlóan indul. Dante szemeivel keresi Beatricét, s fel is teszi a fentebbiekben már idézett kérdést, hogy hová lett eddigi kísérője. Szent Bernát tájékoztatja őt arról, hogy a Hölgy kérte meg arra, hogy a továbbiakban vegye át szerepét, s kísérje el Dantét Isten színe elé. Továbbá választ ad arra a kérdésre is, hogy hol tartózkodik Beatrice. Ő már elfoglalta a harmadik sorban a trónt, „amelyet szerzett földi érdemével.”<sup>38</sup> Ezután Dante magasztalja szerelmének lelki nagyságát, áldozatos szerepvállalását. Az utolsó megszólalásban Szent Bernát feltárja identitását.

A célok, motivációk tekintetében az első diskurzust az információcserén túl a jövő feltárása uralja, a másodikat a magyarázatadás, mégpedig arra vonatkozóan, hogy Danténak miért kellett megtennie ezt az utat (ugyanis csak ez által válhatott biztossá üdvössége). A harmadikban a legfontosabb motivációja Szent Bernátnak, hogy teljesítse Beatrice kérését, és ezt kommunikálja Dante felé. A jakobsoni kommunikációs funkciók közül az első és a harmadik diskurzust a referenciális funkció uralja, ez a funkció a nyelven kívüli valóságra vonatkozik és a megismeréssel kapcsolatos. A második diskurzusban leginkább az emotív funkció dominál. Ez a feladóra

<sup>36</sup> ALIGHIERI, *i. m.*, 35.

<sup>37</sup> Ez utóbbi nyelvi formában történő manifesztációja egyébként egy tökéletes példa az Austin-féle beszédaktusok közül az *elkötelezőre*. (Vö. John Langshaw AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990.)

<sup>38</sup> ALIGHIERI, *i. m.*, 631.

irányuló érzelmi jellegű, más elnevezéssel expresszív funkció arra van hivatva, hogy közvetlenül kifejezésre juttassa a beszélő magatartását azzal szemben, amiről beszél.<sup>39</sup> Beatrice nagyon erőteljesen értékeli, személyes megjegyzéseket tesz, világosan kifejezi érzelmeit, és célja továbbá az is, hogy bűnbánatra indítsa Dante szívét. Mindhárom esetben megállapítható, hogy a kommunikáció sikeresen végbement, a beszédpartnerek eljuttatták üzenetüket egymás felé, az együttműködési alapelvnek eleget tettek.

Talán ez az elemzési kísérlet is bizonyítéka lehet annak, hogy a diskurzusanalízis a szépirodalmi szövegeken is alkalmazható, és olyan eredményeket hozhat, amelyek gazdagítják, illetve árnyalják a korábbi olvasatokat. A módszer létjogosultságát alátámasztja, hogy Shakespeare-drámákat is elemeztek ennek a módszernek a segítségével, illetve Tátrai Szilárd az *Esti Kornél* szövegét vizsgálta hasonló módon, a narratív diskurzusokat állítva a középpontba. Céloknak tekintetem a három általam kiválasztott szöveghely kapcsolódási pontjainak és eltéréseinek a feltárását, és úgy vélem, hogy ezen túl sikerült rámutatnom arra, hogyha ezt a három diskurzust együttesen szemléljük, új dimenziók tárulnak fel előttünk.

<sup>39</sup> Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, ford. BARCZÁN Endre et al., Bp., Gondolat, 1972, 229–244.

## „EZT AZ ÖSSZES, TÖKÉLETESEN NÉVTELEN ÉLETET IS LE KELL JEGYEZNE”

### A történetírás problémái Sarah Waters *Affinity* (Testvériség) című regényében

Marginalizált, a társadalom perifériájára szorított női hangokat szólaltat meg a walesi születésű kortárs brit író, Sarah Waters *Affinity* (1999) című újkortárs történelmi naplóregényében. A történet egyik elbeszélője a felső középosztálybeli, húszas éveinek vége felé járó Margaret Prior, aki több szempontból sem tesz eleget a késő viktoriánus Anglia szigorú erkölcsi és viselkedési normák alapján megkonstruált nőideáljának. Margaret intelligens, ideje legnagyobb részét olvasással és könyvtári kutatással tölti, tervei között pedig nem szerepel sem a családalapítás, sem a gyerekevelés. Margaret hagyományos női szerepektől eltérő, szokatlan életformáját a társadalom szemében a történész apa támogatása egy ideig legitimálja. Margaret aktív részese, de egyben alárendeltje is az apa tudományos történetírói tevékenységének, vagyis a kutatás és olvasás mindaddig nem számít abnormális viselkedésformának, amíg az a végső narratívát megalkotó apa felügyelete mellett, annak szolgálatában zajlik. Az apa halála után azonban Margaret társadalmi pozíciója meglehetősen labilissá válik: öngyilkossági kísérlete és gyakori hangulatingadozásai miatt hisztériásnak, házasságot elutasító magatartása miatt pedig vénkisasszonynak titulálják. Margaret naplóbejegyzései 1874. szeptember 24-től, a Temze partján álló Millbank börtönben tett első látogatásának napjától datálódnak, ahol Margaret ismeretséget és „különös” (queer) barátságot köt a regény másik naplóírójával, a fiatal szellemidéző Selina Dawesszel. Míg Margaret naplójában nem kevesebbet ígér, mint a börtön és az elítéltek történetének megírását, ami az idő előrehaladtával egyre inkább Selina személyére és történetére, illetve kettejük bontakozó barátságára redukálódik – vagyis látszólag teret kapnak az apa uralma alól felszabadult Margaret történetírói ambíciói –, addig Selina írásaiban (1872-től kezdődően 1873-ig, azaz a bebörtönzésig) főleg saját életkörülményeire, valamint a foglalkozása révén sajátos módon szövődő interperszonális kapcsolataira reflektálva tárja az olvasó elé a gazdag Mrs. Brink házában megrendezett spiritualista szeánszok nem mindennapi jelenségét.

A hisztériás vénkisasszony és a spiritualista szellemidéző személyes élettörténete – arról nem is beszélve, hogy kettejük viszonya a nőbarátság határait feszegetve már-már egy lesbikus szerelem kibontakozásának történetét is magában rejt – kimaradtak a 19. századi klasszikus realista regényekben bemutatásra került életformák és problémák tárgyköréből. A lineáris, teleologikus elbeszélésmódot alkalmazó, a karakterekről egyes szám harmadik személyben beszélő klasszikus realista angol re-

gény mindentudó narrátora főleg a közép-, illetve a felső középosztályhoz tartozó férfi és nő életét és kapcsolatrendszerét állította vizsgálódásának homlokterébe. A 19. században írt viktoriánus regények narratíváiban legfeljebb csak a mellékcselekményekben találkozunk azokkal a karakterekkel, akik Waters *Affinity*jében a főcselekmény elbeszélője, s ezáltal egyben annak központi figurái is.

A viktoriánus regényben marginális pozíciót elfoglaló, vagy a reprezentációt teljes mértékben nélkülöző karakterek beemelése a regény cselekményének fősodrába Waters részéről egyfajta történelmi revízió lehetőségét és szükségességét artikulálja. Tanulmányaikban számos kritikus összefüggésbe hozza az *Affinity*t a nők által írt történelmi regény műfajával és főbb célkitűzéseivel. M.-L. Kohlke szerint a műfaj csak ritkán bizonyul pusztán eszképipistának és szórakoztatónak. Ehelyett inkább arról van szó, hogy a nők történelmi regényei, a feminista politikával karöltve arra törekcsenek, hogy megvizsgálják a történelemírás módszereit és tárgyát, valamint újradefiniálják azokat a kritériumokat, amelyek meghatározzák, mely történetek válhatnak egy adott történelmi diszkurzus részévé.<sup>1</sup> Rachel Carroll tanulmányában Jeanette Kinget idézi, aki szerint a nők történelmi regényei „a nők szempontjait figyelembe véve a kiszorított, marginalizált életek felfedezése révén biztosítják a történelem újraírásának lehetőségét.”<sup>2</sup> Maga Waters pedig egy interjúban így fogalmaz:

Azt lehet mondani, hogy az 1920-as évektől kezdve a nők monopolizálják és egyértelműen kisajátították a műfajt [történelmi regényt]: ennek megfelelően regényeikben gyakran arra tesznek kísérletet, hogy egy alternatív, női történelmi vidéket térképezzenek fel, vagy hogy magának a történelmi ágenciának a természetét definiálják újra. Bár gyakran megesik, hogy romantikusnak, eszképipistának vagy a történetírás szempontjából naivnak ítélve elutasítják őket, a nők történelmi regényei sokszor radikálisan újra/átírják a tradicionális, férfiközpontú történelmi narratívákat.<sup>3</sup>

Mindazonáltal Waters regényének szerkezete, illetve a szövegben alkalmazott elbeszélési technikák újszerűsége is mind arra engednek következtetni, hogy a történelmi revíziót, a marginális beemelését a főáramba csak valamiféle formai revízió mentén lehet, illetve érdemes véghezvinni. A viktoriánus regény mindentudó narrátorát így a két naplóíró nő személye között oszcilláló, több szempontot is érvényesítő, egyes szám első személyben írt narráció váltja fel. De a lineáris, teleologikus elbeszélsmód hagyományával is szakít az író: Margaret és Selina naplóbejegyzései ugyanis részben tökéletes egész alkotva kiegészítik egymást (a történet csak úgy válik teljessé és érthetővé, ha mindkét nő narratíváját végigolvassuk), miközben a

<sup>1</sup> M.-L. KOHLKE, *Into History Through the Back Door: The 'Past Historic' in Nights at the Circus and Affinity*, *Women: A Cultural Review*, 2004/15.2, 154.

<sup>2</sup> Rachel CARROLL, *Rethinking Generational History: Queer Histories of Sexuality in Neo-Victorian Feminist Fiction*, *Studies in Literary Imagination*, 2006/39.2, 135.

<sup>3</sup> KOHLKE, *i. m.*, 155.

széttöredezettség hatását keltve következetesen meg is szakítják a másik történetnek relatív folytonosságát. Mindemellett Margaret történelmi narratívája sem marad meg teljes mértékben a hagyományos történetírás formális keretein belül: a tradicionálisan tényszerű, objektív narrációt ugyanis jelen esetben át- meg átszövik a diszkurzus átlátszóságát megtörő önreflexív passzusok. Waters *Affinity*je tehát szakaszos felépítésű, önreflexív és több narratív szempontot is érvényesítő szöveg.

M.-L. Kohlke Linda Hutcheon definícióját alkalmazva amellett érvel, hogy Waters a posztmodern hagyományok keretein belül működő historiografikus metafikció műfajával operál, vagyis az *Affinity* olyan regény, amelyben a történelmi kontextusok/események reprezentációi önreflexív bekezdésekbe ágyazódnak, mialatt a szöveg, figyelembe véve a történelem episztomológiai célkitűzéseit, a történelmi tudás megalkotásának lehetőségét problematizálja.<sup>4</sup> Tanulmányában Waters regényét historiografikus metafikcióként kezelve Kohlke amellett érvel, hogy a műfaj „kimerítette a transzgresszió lehetőségeit és inkább problematikus, semmint felszabadító Waters számára, mivel a posztmodern az általa prognosztizált társadalmi változások terén politikailag végül hatástalannak bizonyult. Ehelyett inkább arról van szó, hogy [Waters] megmutatja, hogyan szegül ellen a történelem mind a változásoknak, mind pedig az újraolvasásnak, mialatt a történelem kárvallottjai maguk is felelőssé tehetőek saját alárendelt pozíciójuk kialakulásáért.”<sup>5</sup>

Kohlke értelmezésében szembeállítja és ezáltal hierarchizálja is a regény műfaji sajátosságainak főbb célkitűzéseit: történelmi regényként az *Affinity* történelemmel és historiográfiával kapcsolatos kérdéseket feszeget, azaz a történetírás mint diszkurzív gyakorlat komplex kérdéskörét járja körül azáltal, hogy megvizsgálja, kik azok, akik a történeteket írók, és valójában kikről is írók ezeket a történeteket. Azt is mondhatjuk, hogy mint női történelmi regény, Waters *Affinity*je a történelmi diszkurzusok és a történetírás vizsgálatán keresztül a 1960-as és 70-es évek feminista identitáspolitikájának módszereihez folyamodik, hogy „egyenlő jogokat és reprezentációt követelve mobilizálja az elnyomott csoportokat,”<sup>6</sup> és végül „a nők szempontjait figyelembe véve a kiszorított, marginalizált életek felfedezése révén biztosítsa a történelem újraírásának lehetőségét.”<sup>7</sup> Azonban mint posztmodern historiografikus metafikció, a regény Kohlke értelmezésében éppen ennek az alapjában véve pozitívnek mondható célkitűzésnek a megvalósíthatatlanságát, azaz a történelem átírásának lehetetlenségét tematizálja.

Kohlke ugyan meggyőzően érvel amellett, hogy miért marad végül alapjaiban mégis érintetlen a történelem, de figyelmen kívül hagyja a regény másik fontos alapkérdését, nevezetesen azt, hogy melyek azok a problémák, amelyekkel a női történetírónak az átírás során elkerülhetetlenül szembesülnie kell. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy a női történelmi regény és a historiografikus metafikció mű-

<sup>4</sup> *Ua.*

<sup>5</sup> *Uo.*, 156.

<sup>6</sup> Margaret A. MCLAREN, *Feminism, Foucault and Embodied Subjectivity*, Albany, State University of New York Press, 2002, 119.

<sup>7</sup> CARROLL, *i. m.*, 135.



faji sajátosságait nem egymás ellen kijátszva, hanem egymás szolgálatába állítva megvizsgáljam a történelem átírásának folyamatát, különös tekintettel azokra a hatalmi viszonyokra, amelyekbe ez az átírási folyamat elkerülhetetlenül beágyazódik. Olvasatomban amellet érvelek, hogy az átírás lehetséges, viszont korántsem ártatlan tevékenység: kulturálisan meghatározott hatalmi viszonyok és ideológiai prekonceptiók komplex szövetébe illeszkedik, melyek hatással vannak mind a reprezentációt végző személy, mind pedig az általa reprezentált egyének életére és identitására.

## I. Nők, írás, történelem

Bár *Saját szoba* című nagyszéjében Virginia Woolf a nők és az írás, a nők és a regény kapcsolatának problémáját járja körül, írásában helyet kap egy, a nők és a történelem kérdéskörét érintő fejezet is.<sup>8</sup> A második fejezetben a szöveg narrátora a British Museum olvasótermében a nők és a szegénység közötti összefüggéseket kutatva, férfiak által nőkről írt könyvekre, tanulmányokra hagyatkozva próbálja meg a kérdést illetően „átvezet[ni] az igazságot a jegyzetfüzet[ébe]”<sup>9</sup> – mindhiába.<sup>10</sup> Egyértelmű válaszok hiányában a narrátor úgy véli, legjobb lesz „megkérni a történészt, aki nem véleményeket, hanem tényeket jegyezget, hogy írja le, milyen feltételek között éltek a nők, nem is minden korokban, hanem csak Angliában, mondjuk, Erzsébet királynő idejében.”<sup>11</sup> A kutatás azonban ezen a téren sem hozza meg a várva várt sikert: a narrátor szomorúan konstatálja, hogy:

semmit nem tudunk a nőről a tizennyolcadik század előtt. [...] Csak kérdezősködöm itt, hogy miért nem írtak a nők költeményeket az Erzsébet-korban, s közben nem tudhatom pontosan, milyen volt a nevelésük; tanították-e őket egyáltalán írni; volt-e saját nappalijuk; hányan szültek már huszonegy éves koruk előtt; röviden szólva: mit műveltek reggel nyolctól este nyolcig.<sup>12</sup>

Persze mindez talán nem is olyan meglepő, ha megvizsgáljuk, mit ért a történész a történelem címszó alatt:

És újra Trevelyanhoz fordultam, hogy megnézzem, mit is jelent a történelem a professzornak. [...] A majorság és a gazdálkodás a közös földeken... A ciszterciták és a birkatenyésztés... A keresztes hadjáratok... Az egyetemek... Az al-

<sup>8</sup> Nem véletlenül közelítem meg a nők és a történelem kérdését Woolf esszéje felől, ugyanis úgy vélem, hogy a *Saját szoba* az *Affinity* egyik fontos intertextusa.

<sup>9</sup> Virginia WOOLF, *Saját szoba*, ford. BÉCSY Ágnes, Bp., Európa, 1986, 38.

<sup>10</sup> Margaret, a *Saját szoba* elbeszélőjéhez hasonlóan a British Museum olvasótermében készíti el jegyzeteit Millbank nem kevésbé problematikus történetéről.

<sup>11</sup> WOOLF, *i. m.*, 59.

<sup>12</sup> *Uo.*, 65.

sóház... A százéves háború... A rózsák háborúja... A reneszánsz tudósai... A szerzetesrendek feloszlatása... Agrárküzdelmek és vallásháborúk... Az angol tengeri hatalom eredete... A nagy armada [...] egyetlen középosztálybeli nő sem vehetett semmi módon részt azoknak a nagy mozgalmaknak valamelyikében, melyeknek együtteséből a múlt képe a történész számára kialakult.<sup>13</sup>

Woolf narrátora a kutatómunka során nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy a 18. századot megelőzően nem tudunk semmit a nőkről, hanem arra is rávilágít, hogy a történelem, illetve a történetírás mint diszkurzív gyakorlat elválaszthatatlanul összefonódik a nemiség kérdésével, férfi és nő kulturálisan meghatározott szerepkörével és társadalmi státusával. Először is láthatjuk, hogy a nőnemű narrátor<sup>14</sup> egy férfi történészhez, Trevelyanhoz fordul, hogy kiderítse, mit is jelent számára a történelem. Ez még önmagában nem is lenne probléma, hiszen miért ne „mondhatná el” Trevelyan a véleményét ebben a kérdésben. A szövegből azonban az is kiderül, hogy narrátor ismereteinek hiányait *ismételten* Trevelyan kell, hogy pótolja, amiből viszont az is következik, hogy a történelem és a historiográfia meglehetősen szűkös, rigid keretek közé van szorítva: nemcsak a nők történetei hiányoznak belőle, hanem a nézőpontok, vélemények, metódusok sokfélesége is (egy másik történész feljegyzéseiben vélhetően más címszavak szerepelnének, vagy ugyanezek a címszavak szerepelnének benne, de egészen más sorrendben), a történésznők szempontjait érvényesítő, nők által nőkről írt narratívákról nem is beszélve. A történelem tehát „a hagyományos carlyle-i felfogásnak megfelelően [...] a nagy emberek [...] nagy tetteinek története[it]”<sup>15</sup> tartalmazza, amelyet egyféleképpen, főleg férfiak írtak többnyire férfiakról, illetve a férfiak által igazgatott intézményrendszerekről.

Annak ellenére, hogy a narrátor itt hangsúlyozottan a 18. század előtti nősorokat megőrkítő narratívákat hiányolja – amellyel mintha azt implikálná, hogy az Erzsébet-kor után élt nők életeiről és szokásairól többet tudunk – később nyilvánvalóvá teszi, hogy a helyzet a 19. század végére mit sem változott. Képzletének szülötte, egy idős hölgy, ha azt kérdeznék tőle, „mit csinált 1868. április ötödikén vagy 1875. november másodikán, csak értetlenül nézne, és azt mondaná, nem jut eszébe semmi. Mert [...] nem maradt semmi sem. Elenyészett minden. Nincs életrajz, nincs történelemkönyv, mely egyetlen szóval is emlékezzék rá,”<sup>16</sup> majd felszólítja Mary Carmichaelt, a *Saját szoba* kortárs fiktív írónőjét, hogy jegyezze le „[e]zt az összes, tökéletesen névtelen életet is.”<sup>17</sup>

<sup>13</sup> *Uo.*, 63–64. (Kiemelés tőlem – G. N.)

<sup>14</sup> A narrátor még az esszé elején meghatározza saját nemi identitását: „Itt vagyok tehát (szóltisanak csak Mary Betonnek, Mary Setonnek, Mary Carmichaelnek, vagy ahogy jólesik, végtére is ez oly mindegy).” (*Uo.*, 7.)

<sup>15</sup> SÉLLEI Nóra, *Mért félünk a farkastól? – Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 44.

<sup>16</sup> WOOLF, *i. m.*, 126.

<sup>17</sup> *Ua.*

Woolf nagyszéjében a nők és a regény kapcsolatát szigorúan történelmi diszkurzusba helyezve azokat az esszencializáló diszkurzusokat bírálja felül, amelyek „a történelmet természeté, a kultúra szeszélyét *természetessé* formálták.”<sup>18</sup> Mindemellett pedig a szövegből az is kitűnik, hogy a történelemből hiányoznak a nők által írt, női életekkel foglalkozó narratívák, és emiatt bárkinek, aki írásra adja a fejét, ezeket az elfojtott és elhallgatott női életeteket is fel kell(ene) kutatnia és meg kell(ene) írnia.

Mintha ezt a kettős hiányt próbálná betölteni Waters regényének egyik elbeszélője, Margaret Prior, akinek mentális állapota édesapja halála után kritikussá válik. Kedélyállapotát javítandó, Margaret egyfajta jótékonyági munkába kezd: Millbank Hölgylátogatójaként azt a feladatot kapja, hogy erkölcsi példát mutasson, és ezáltal a helyes irányba terelje azokat a nőket, akik a legkülönbébb bűncselekmények elkövetése miatt London legszigorúbb fegyházában töltik börtönbüntetésüket. Margaret ambíciói azonban túlmutatnak ezen a szerepkörön: a történész apa helyébe lépve Millbank és az elítéltek történeteit is meg akarja írni. A történetíró Margaretnek azonban hamar szembesülnie kell azzal, hogy nőként nőkről írni nem is olyan egyszerű feladat. A néhai apa szavait felidézve Margaret a következőképpen kezdi első naplóbejegyzését:

Apa valaha azt mondta, hogy a történelem bármelyik része elbeszéléssé formálható: nem kell mást tennünk, mint eldönteni, hol kezdődjön és hol végződjön a történet. Azt mondta, ez az ő egyetlen trükkje. És talán, végül is, azt a fajta történelmet, amellyel ő foglalkozott, meglehetősen egyszerű volt ilyen alapon megszűrni, felosztani és osztályozni – a nagyszerű életek, a nagyszerű munkák, mindegyikük világos, tündöklő és teljes, mint fémbetűk a nekik megfelelő dobozban.

Bárcsak itt lenne velem most Apa. Megkérdezném, hogy kezdené el írni azt a történetet, amelynek ma fogtam neki. Megkérdezném, hogy mondaná el világosan egy börtön – Millbank – történetét, amely oly sok különböző életet rejt magában, és olyan szokatlan formával rendelkezik...<sup>19</sup>

Ezután Margaret, az apa utasítását követve, az apa szemével mérlegelve számba veszi, majd rögtön el is veti történetének néhány lehetséges kezdőpontját: vajon apja az épület felépülésétől számítaná a történet kezdetét? Vagy Mr. Sillitoe, a börtönigazgató három héttel ezelőtti látogatását tenné meg a történet kiindulópontjának? Netán „ma reggel hétkor kezdené, amikor is Ellis először hozta be nekem a sűrű ruhámat és a kabátomat – nem, persze hogy nem kezdene egy történetet egy hölgygel és annak szolgálójával és alsós szoknyával és kibontott hajjal.”<sup>20</sup> Úgy tűnik, végül még-

<sup>18</sup> Pierre BOURDIEU, *Férfiuralom*, ford. N. KISS Zsuzsa, Bp., Napvilág, 2000, 10.

<sup>19</sup> Sarah WATERS, *Affinity*, London, Virago, 2000, 7. (Tekintve, hogy a regény mind ez ideig magyar fordításban nem jelent meg, az idézett részleteket saját fordításban közlöm.)

<sup>20</sup> *Uo.*, 7.

is sikerül megtalálni azt a kezdőpontot, amelyre vélhetőleg a szakértő apa is rábólintana:

Úgy vélem, Millbank bejáratánál kezdené, azon a helyen, ahol minden látogatónak át kell sétálnia [...] Hadd kezdjem feljegyzéseimet tehát ott: üdvözlő a börtön portása, [...] most pedig egy börtönőr vezet át egy szűk, íves átjárón, már épp belépnék magába a börtönbe – *mielőtt* azonban ezt megtehetném, meg kell álljak, és csinálnom kell valamit a szoknyáimmal, amelyek egyszerűek, de szélesek, és beleakadtak valami kiálló vasdarabba vagy téglába. Fogadni mernék, hogy Apa nem tért volna ki a szoknyák részletezésére; én azonban igen, ugyanis földet söprő szoknyaszegélyemről feltekintve pillantottam meg először Millbank ötszög alakú kaszárnyáit.<sup>21</sup>

A történetírás nehézsége Margaret számára főként abból adódik, hogy nincs olyan írói modell, amelybe narratíváját probléma nélkül beilleszthetné. Az apa általános érvényű szabálya, mely szerint a történetírás nem egyéb, mint a megfelelő kezdő- és végpontok kijelölése, azaz egy fejlődéselvű narratíva megalkotása – melyben valamilyen végső cél (*telosz*) elérését hangsúlyozandó, a kerek, egész történet megalkotásának záloga az események lineáris elrendezése – elégtelennek látszik bizonyulni, amikor a tét „az összes, tökéletesen névtelen élet”<sup>22</sup> lejegyzése. Alternatíva hiányában viszont Margaret kénytelen az apa „utasításait” követni, és kétségbeesetten próbálja narratívájának a legmegfelelőbb kezdőpontot kijelölni.

Mindeközben azonban úgy tűnik, Margaret több ponton is megkérdőjelezi és ezáltal át is írja az apa narratív szabályrendszerét. Míg Margaret eljut addig, hogy a börtön bejáratát, illetve a belépés folyamatát tegye meg a történet kezdőpontjának, több lehetséges kiindulópontot is megemlít, majd a legkülönbébb indokokkal elvet. A börtön felépülésének leírásával például azért nem kezdheti a narratívát, mert bár megmondták neki, ő egyszerűen elfelejtette a dátumot. Margaret ebben a passzusban tulajdonképpen rámutat a történetírás szelektív, önkényes természetére, valamint arra, hogy a megfelelő kiindulópont kiválasztása nem feltétlenül a történetíró kiválóságát igazolja, hanem olyan esetleges tényezők befolyásolják, mint az emlékezőtehetség, vagy éppen a történetíró neme. Egy kezdőpont kiválasztása tehát nem más, mint sok más lehetséges kiindulópont elutasítása a történetíró által meghatározott kritériumok alapján. Mialatt azonban Margaret sorra félredobja ezeket a kiindulópontokat, paradox módon bele is foglalja azokat narratívájába.

De úgy tűnik, Margaret a célelvőséget elősegítő folyamatosságot is megtöri: a belépés menetét, ami a börtön belsejébe történő betoppánásban tudna kiteljesedni (*telosz*), megszakítja valami, ami az apával (vagy bármely más férfi történetíróval) ilyen formában sohasem történhetett volna meg. Ebben a passzusban elválaszthatatlanul összekapcsolódik az írás folyamata, az író nemisége és a test. Margaret nem tud akadálytalanul belépni a börtönbe, mert szoknyája fennakad egy vasdarabban;

<sup>21</sup> WATERS, *i. m.*, 8. (Kiemelés tőlem – G. N.)

<sup>22</sup> WOOLF, *i. m.*, 126.

ennek következtében az írás aktusa is félbeszakad, és a hirtelen keletkezett eseménytöbbség hatására a folyamat kifutása háttérbe szorul. A szoknya ebben a kontextusban nemcsak a női test mozgásának szabadságát korlátozza, hanem az írás folyamatára és kimenetelére is hatással van. Bár érvelhetünk amellett, hogy Margaret nőisége szubverzív hatással van az apa által előírt teleologikus narratívára, melyet Margaret ily módon ír át és kérdőjelez meg, az átírás sikeres kimenetele ebben az esetben korántsem ilyen egyértelmű. Igaz ugyan, hogy végül egy hangsúlyosan női narratívát kapunk a semleges, jelöletlen, (maszkulin) narratívával szemben, mégis éppen ebből a jelölési aktusból, a narratíva női szemszögből történő megírásából eredeztethetők bizonyos problémák.

Amennyiben ugyanis elfogadjuk, hogy a kiálló vasdarabban nemcsak maga Margaret, hanem maga az írás is „fennakad”, akkor felmerül a kérdés, hogy tud-e egyáltalán a nő történelmi narratívát írni. Mr. Barclay, Margaret húgának vőlegénye például kifejti, hogy ő egyáltalán nem foglalkozik hölgy írók munkáival, mivel úgy véli, hogy „a nők semmi mást nem tudnak írni, csak érzelgős szerelmi történeteket”,<sup>23</sup> azaz olyan történeteket, amelyek a férfiak számára teljesen érdektelenek. Mr. Barclay ezzel a gesztussal például egyértelműen kizárja Margaretet a történetírás férfiak számára fenntartott diszciplínájából. De maga Margaret is tisztában van vele, hogy a szoknya részletező leírása „elnőiesíti”, érdektelenné teheti narratíváját. Amint azt első bejegyzésében kifejti, történetét azért nem kezdi reggel hétkor a hálószobai öltöztetési ceremónia bemutatásával, mert biztosra veszi, hogy apja sem „kezdene egy történetet egy hölgyel és annak szolgálójával és alsószoknyával és kibontott hajjal.”<sup>24</sup> Amint arra Kohlke is rámutat, „a nők privát szférája, a divat, a különféle hajstílusok és a nők mindennapi, ügyes-bajos dolgai, mint például az, ahogy szolgálólányukat kezelték, mind-mind irrelevánsnak a történelem számára.”<sup>25</sup> Margaret ragaszkodik hozzá, hogy kitérjen szoknyáinak rövid bemutatására, amivel azonban akarata ellenére is Mr. Barclay nézetét erősíti meg: ha nem a szívügyek, akkor más, hagyományos nőkhöz kapcsolódó, a történelem és a férfiügyek számára legjobb esetben is csak másodrendű témák taglalása fogja elértékteleníteni írását. Amennyiben pedig a női történelmi írás *már-mindig-is* csak másodlagos lehet a férfiak narratíváival szemben, Margaret írása nem írhatja, nem tudja felülírni az apa szabályrendszerét, mert ebben a hierarchikus viszonyrendszerben történetei következetesen csak a férfdiszkursusoknak alárendelve nyerhetnek értelmet.

A szoknyák részletező leírása azonban mégis igen fontos, mivel a szöveg nem marad meg azon a szinten, amelyen probléma nélkül lehetséges lenne megerősíteni és újratermelni a férfi/női történelmi írás hierarchikus dichotómiáját. Waters regénye ugyanis nem pusztán történelmi regény, hanem historiografikus metafikció is, emiatt pedig a szoknyák leírásának beemelése a narratívába nem megerősíti, hanem éppen ellenkezőleg, megkérdőjelezi Mr. Barclay ideologikus kijelentését. Linda Hutcheon szerint „a historiografikus metafikció mindig nagyon ügyel arra, hogy be-

<sup>23</sup> WATERS, *i. m.*, 70.

<sup>24</sup> *Uo.*, 7.

<sup>25</sup> KOHLKE, *i. m.*, 157.

lehelyezze magát egy diszkurzív kontextusba, amivel a történelmi, társadalmi és ideológiai jellegű tudás fogalmát problematizálja.”<sup>26</sup> Ha a szoknyák leírását Hutcheon elgondolásának fényében értelmezzük, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a nők talán valóban nem tudnak történelmi narratívát írni, ennek oka azonban nem valamiféle képességbeli elégtelenségre, de nem is a nők és a divat, a szívügyek, a szolgálólányok és a privát szféra esszenciális értelemben vett összefonódásaira, hanem szociokulturális tényezőkre vezethetők vissza. A szoknya ebben az értelemben a „bebörtönzött”, korlátozott női test jelölőjeként funkcionál, amely leszűkíti Margaret szabad mozgásterét. A testet ért hatások, a test szocializációja pedig az írásra is kihat, melynek eredményeképpen Margaret ezen a diszciplínán belül is csak egy szűkös terület határain belül mozoghat. Ezen a szinten pedig mégiscsak létrejön az átírás, amennyiben a regény (Woolf *Saját szobájához* hasonlóan) a Mr. Barclayéhoz hasonló esszenciális, ideologikus tudást azáltal kérdőjelezi meg, hogy a nők és az írás problémáját kulturális, szociológiai és történelmi kontextusba helyezve rávilágít azok társadalmilag megkonstruált természetére.

## II. *Megírni egymást*

A nehézségek ellenére Margaret végül mégiscsak belép a börtönbe, ahol azonnal megkezdí történetírói tevékenységét. Narratívájában bemutatja a börtön épületének szerkezetét, az intézet működésmódját meghatározó szigorú szabályrendszert, és látogatást tesz az elítélteknél, akiket arra kér, mondják el neki történeteiket, hogy lejegyezhesse őket kis jegyzetfüzetébe. Margaret ezirányú kérését csupán egy elítélt tagadja meg: a szellemidéző Selina Dawes, akinek titokzatossága és különleges tevékenysége azonnal rabul ejti Margaret képzeletét. Mint később kiderül, Selina számára elengedhetetlen, hogy valódi kiléte és története mindvégig rejtve maradjon Margaret előtt: csak így lehetséges ugyanis, hogy a lány jóságát kihasználva szolgálójával, Ruth Vigersszel együtt (aki egyébként Margareték chelsea-i otthonában is szolgál) Olaszországba szökhessen. Azonban azzal, hogy Selina nem mondja el Margaretnek a teljes igazságot, egyúttal Margaret reprezentációhoz való, természetesnek tételezett jogát is megkérdőjelezi. Mint látni fogjuk, a történetírás korántsem ártatlan tevékenység, hanem nagymértékben meghatározza a reprezentáló és reprezentált hatalmi viszonya. Ebben a hatalmi viszonyban a reprezentáló az, aki formába önti és valamiféle identitással ruházza fel a reprezentált személyt. Míg Margaret úgy véli, a történetírás az elítéltekre nézve semmiféle következménnyel nem jár, Selina és Margaret börtöncellában lezajló névadási ceremóniája arra figyelmeztet, hogy bármiféle reprezentációs aktus nemkívánatos identitáskategóriákat termelhet újra.

Amikor az egyik elítélt, Susan Pilling azt kérdezi Margaretől, hogy szándékozik-e történeteket mesélni nekik a Bibliából, a következő választ kapja: „Azt mondtam Pillingnek, hogy nem, nem szeretnék felolvasni nekik, inkább csak az *ő történe-*

<sup>26</sup> Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, 185.

*teiket* szeretném meghallgatni”,<sup>27</sup> és persze lejegyezni. Úgy tűnik azonban, hogy bár saját történeteiket mondják el (például hogy milyen bűncselekményt követtek el és mi vitte rá őket a törvényszegésre, vagy hogy milyen körülmények között éltek a bebörtönzés előtt stb.) mégis egyfajta összeférhetlenség áll fent történet és történetmondó, azaz a beszélő és az elbeszélő én személye, cselekedetei között. Az egyik elítélte, Mary Ann Cook beszámolóját hallgatva Margaret egy ponton a következő megjegyzést teszi: „Mikor megkértem, hogy mondja el nekem a történetét, hangja unottá vált, mintha ezelőtt oly sokszor elmondta volna már – a felügyelőknek, a látogatóknak, vagy talán csak magának –, hogy maga a történetmondás formálta egyfajta történetté, amely valóságosabb, mint maguk az emlékek, de nem jelent semmit.”<sup>28</sup> A történetmondó személy és története közt fennálló diszkrépancia okai pedig véleményem szerint a történetmesélés specifikus beszédaktusára vezethetők vissza.

A beszéd, a megszólalás lehetőségét a börtönben szigorú szabályok határozzák meg: az elítéltek nem szólhatnak egymáshoz, bármiféle interperszonális kommunikáció szigorúan tilos. Amikor a börtönőrök bevezetik Margaretet az elítéltekhez, arra utasítják őket, hogy mondják meg nevüket, illetve hogy miért kerültek fegyházba. Csak ezután kezdődhet meg a történetmesélés, amely leginkább a gyónás szituációjához hasonlítható. Ebben a szituációban pedig, mint arra Michel Foucault rámutat, gyónó és gyóntató, azaz beszélő és az őt hallgató személy között egy meglehetősen komplikált hatalmi viszony áll fent. Foucault-t idézve:

[a] *gyónás* mint diszkurzus – a benne immanens módon jelenlevő hatalmi struktúrájánál fogva – sohasem jöhet felülről, [...] csakis alulról jöhet, mint olyan – egyszerre kért és követelt – diszkurzus, amely a kényszer és a parancs erejével lerombolja a félénk tartózkodás és a feledés gátját. [...] A *gyónás* igazságát ugyanis korántsem valami felsőbbrendű tekintély, illetve az általa adott hagyomány biztosítja, hanem az, hogy a *gyónás* beszédaktusában szorosan egymáshoz tartozik a beszélő és a beszéd tárgya. Ezzel szemben a hatalmi fórum nem annak pártján áll, aki beszél (utóvégre a kényszer órá nehezedik), hanem annak pártján, aki hallgat, mégpedig a szó mindkét jelentésében.<sup>29</sup>

Foucault *gyónással* kapcsolatos elgondolásait Margaret és az elítéltek között létrejövő beszédhelyzetre vonatkoztatva elmondhatjuk, hogy a gyónó személyhez hasonlóan a történetmesélés itt is inkább kényszer: parancsra történik (Margaret vagy

<sup>27</sup> WATERS, *i. m.*, 22.

<sup>28</sup> *Uo.*, 40.

<sup>29</sup> Michel FOUCAULT, *A szexualitás története*, I, *A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Atlantisz, 1996, 65–66. (Ádám Péter fordításában a *gyónás* helyett a *vallomás* kifejezést használja. A vallomástétel azonban „széles körben elterjedt és sokféle viszonyba épült be, így a gyerekek és a szülők, a diákok és a nevelők, a betegek és a pszichiáterek, a fiatalok bűnözők és a szakemberek viszonyába” [*uo.*, 67]). A *gyónás* kifejezés használatát jelen kontextusban az teszi indokolttá, hogy Margaret és az elítéltek kapcsolatának sajátosságai meglátásom szerint inkább a hagyományos értelemben vett gyónó és gyóntató között fennálló viszonyban ragadhatók meg.)

éppen a felügyelők, azaz a hatalom valamely ágensének kérésére), és legkevésbé sem a történetmondó személyes érdekeit szolgálja. Ebben a típusú történetmondásban ugyanis sohasem jöhet létre a beszélő személyének és elbeszélte énjének fúziója, vagyis a történet sohasem szolgálhat a beszélő identitásának megerősítésére. A beszélő számára saját története „nem jelent semmit”<sup>30</sup>, mert annak értelme felett nincs semmiféle hatalma: a jelentésalkotás ugyanis a hallgató feladata, ő az, aki kimondja, megalkotja a történet igazságát, mely igazság egyben a történetmondóról, annak személyéről alkotott igazság is.<sup>31</sup>

A történeteket hallgató személy hatalmi pozíciója azonban természetesnek tételődik, s ennél fogva észrevétlen is marad mindaddig, amíg Selina Dawes meg nem tagadja Margaretől saját történetének elmesélését. Kettejük első találkozása során már a megszokott bemutatkozási rituálé is elmarad, illetve ebben az esetben Margaret az, aki először mutatja be magát. Selina ugyanis a szokásos kérdésekre/kérésekre saját kérdéseivel „válaszol”: nem kezd történetének elmesélésébe, helyette inkább amiatt méltatlankodik, hogy miért kéne neki bármit is elmondania magáról, hisz Margaret sem mond neki magáról semmit.<sup>32</sup> Amikor tehát erre reagálván Margaret bemutatkozik, elmondja, hogy hol lakik, és beszél egy keveset családjáról és életének mindennapjairól, egyben ideiglenesen fel is adja hölglátogatói státusából fakadó hatalmi/hallgatói pozícióját. Margaret és Selina esetében tehát a hatalmi viszonyok korántsem állandóak, hanem állandó mozgásban vannak. Emiatt lehetséges az is, hogy névadási ceremóniájuk során Margaret reprezentálóból reprezentálttá váljon.

Amint azt a bevezetőben említettem, az apa halála ambivalens hatással van Margaret életére: egyrészt úgy tűnik, Margaretnek lehetősége nyílik arra, hogy a történetíró szerepébe helyezkedve kiteljesítse írói ambícióit. Ugyanakkor az írói tevékenységet legitimáló apa védőhálója nélkül Margaretnek számos, mozgásterét és cselekedeteit regulázó aktussal kell megbirkóznia. Úgy tűnik, az apa halála – és ezzel együtt Margaret megingó szociális státusa – arra készíti a család és a társadalom különféle szereplőit, hogy Margaret társadalmi helyzetét – a lány folyamatos megfigyelése révén – állandóan újraértékelje. Ezeknek az újraértékelő aktusoknak a korlátozó ereje abban rejlik, hogy Margaretre mindig más és más címkét aggatva a lányt egyik kategóriából a másikba helyezik át, mely kategóriák Margaretet számára egyre kedvezőtlenebb szerepekbe és pozíciókba kényszerítik bele. A British Museum olvasótermébe immár az apa nélkül ellátogató Margaret megdöbbenve tapasztalja, hogy atyai felügyelet hiányában, egyedülálló nőként a közsférában más titulus jár neki: „Most már madamnak szólítanak miss helyett. Két év alatt lányból vénlánnyá változtam.”<sup>33</sup> Saját anyja pedig ellentmondást nem tűrő vehemenciával jelöli ki Margaret társadalmi pozícióját: „A te helyed itt van, nem Millbankben. [...] Te nem vagy Mrs. Browning, Margaret – akármennyire is szeretnél az lenni. Tulajdonképpen semmilyen Mrs. nem vagy. Te egyszerűen csak *Miss Prior* vagy. És a helyed – hányszor kell

<sup>30</sup> WATERS, *i. m.*, 40.

<sup>31</sup> FOUCAULT, *i. m.*, 71.

<sup>32</sup> WATERS, *i. m.*, 46.

<sup>33</sup> *Uo.*, 58.



még elmondjam? – itt van mellettem.”<sup>34</sup> Az anya címkei Margaretet a hagyományosan nők számára fenntartott otthon magánszférájába utalják, míg a Mrs. Browning titulus megtagadása – bár Margaret vénkisasszony státusát hivatott megerősíteni – Elizabeth Barrett Browning költőnőre utalva Margaret írói ambícióit ássa alá. Dean MacCannell és Juliet Flower MacCannell a névadás szubjektumra gyakorolt hatását vizsgálva a következő megállapítást teszi:

Valakit elnevezni, átnevezni, gúnynévvel illetni vagy saját nevétől megfosztani a közgyakorlatban teljesen mást jelent, mint a filozófiában. A névadást az egyén erőszakos aktusként is megélheti, de a név éppenséggel az erőszak elleni védőpajzsként is funkcionálhat. Éppen ezért támogatja a pszichoanalízis oly lelkesen az újnevezési aktusokat, mert úgy tűnik, bizonyos nevek által okozott pszichés sérülésekre ez az egyetlen gyógy mód.<sup>35</sup>

Margaret számára az anya által kijelölt szerepkörök és pozíciók alternatívájaként börtönlátogatói tevékenysége és Selina Dawessel kötött barátsága funkcionál. Az egyik látogatás alkalmával Selina amiatt panaszkodik, hogy a börtönben mindenki Dawesnek szólítja, mint egy cselédet. Selina megjegyzése mindkét nőt arra ösztönzi, hogy lebonyolítsák saját névadási ceremóniájukat, melynek eredményeképpen más szerepkörökbe helyezhetik magukat. A börtön szigorú szabályrendszerét áthágva Margaret tollat és papírt ad Selina kezébe, aki saját neve, azaz a Selina szó alá először önkényesen a Margaret nevet, majd azt áthúzva a Margaret által választott Aurora szót írja. Első ránézésre úgy tűnhet, Margaretre felszabadító hatással van újonnan választott identitása, a lapon szereplő nevek ugyanis vágyainak pontos vizuális leképeződései. Margaret és Selina dialógusából tudniillik kiderül, hogy Margaret a „Margaret” nevet többek között azért sem szereti, mert anyja hívja így. Az áthúzott Margaret név látványa tehát éppen az anya korlátozó hatalmát vonja kétségbe. A választott Aurora név pedig egy korábbi baráti kapcsolatra utal, amelyet Margaret jelenlegi sógornőjével, Helennel tartott fent. Ennek a kapcsolatnak Helen fájdalmas véget vetett azzal, hogy hozzáment Margaret testvéréhez, Stephenhez. Az Aurora név visszaal erre a kapcsolatra, de annak újrakontextualizálása (főltötte a Selina névvel) egyben egy rosszul végződött kapcsolat helyrehozatalának lehetőségét is felkínálja.

Paradox módon Margaret identitásának újrajelölése, illetve pozíciójának újrakontextualizálása – mely aktusok személyét látszólag vágyainak megfelelően alakítják – végül legalább annyira korlátozóznak bizonyulnak, mint az anya regulációs kísérletei. Egyik naplóbejegyzésében például Margaret megjegyzi, hogy Selina „túlságosan is a régi, csupasz Aurora énemmé változtatott. Most, amikor újra Margaret akartam lenni, már nem tudtam. Úgy tűnt, az az én úgy sorvad el, mint egy garnitú-

<sup>34</sup> *Uo.*, 253.

<sup>35</sup> Dean MACCANNELL, Juliet Flower MACCANNELL, *Violence, Power and Pleasure. A Revisionist Reading of Foucault from the victim Perspective = Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions between Foucault and Feminism*, szerk. Caroline RAMAZANOGLU, London, Routledge, 1993, 217.

ra ruha.”<sup>36</sup> Margaret szavai nemcsak saját identitásának beszűkülését konstatálják, hanem arra is rámutatnak, miként válik énje Selina diszkurzusának szubjektumává. Margaret mindvégig megszállottan kutatja Selina múltját, részben azért, mert meg akarja írni a lány történetét, részben pedig azért, mert ki akarja deríteni, valóban bűnös-e Selina. Kísérlete azonban kudarcba fullad: az összegyűjtött információk és történetek ellenére Margaretnek szembesülnie kell azzal, hogy „az igazi Selina örök rejtély marad számára.”<sup>37</sup> Amikor azonban Margaret tollat és papírt ad Selina kezébe, és átengedi a lánynak az írás privilégiumát, reprezentálóból reprezentálttá válik, és ez nemcsak a köztük fennálló hatalmi reláció átrendeződését jelenti, hanem az írás diszkurzív gyakorlatának performatív jellegére is felhívja a figyelmet. A fogvatartottak (többek között Selina) papír és toll iránt megnyilvánuló vágyait Margaret a következőképpen kommentálja: „Csak azért akartak egy kis darab papírt, hogy ráírassák a nevüket, hogy érezzék, miként hívja életre és formálja őket anyaggá a szó. Nem tűnt túlságosan nagy kérésnek.”<sup>38</sup> Margaret gondolatai arról árulkodnak, hogy az írás diszkurzív gyakorlata elválaszthatatlanul összefonódik az én ontológiai meghatározottságával, vagyis úgy tűnik, egy testet is öltött szubjektivitás mindig csak valamiféle diszkurzív gyakorlat (jelen esetben az írás) folyamányaként képzelhető el. Selina és Margaret átnevezési ceremóniája, azaz Margaret újradefiniálása és újrakontextualizálása egy komplex szubjektumalkotási folyamat része, amely lehetővé teszi számára, hogy ellenálljon az anya által ráoktrojált korlátozó jellegű kategóriáknak, és egy alternatív szubjektumpozícióba helyezkedjen. Azonban ez az újrajelölési és újrakontextualizálási procedúra is meglehetősen rigid hatalmi relációk és mechanizmusok hálójába illeszkedik, illetve hatalmi viszonyokat generál: Margaret ugyanis megválaszthatja a nevét, de Selina jelöli ki annak pozícióját, alárendelve ezzel Margaret/Aurorát saját önkényének és személyes érdekeinek.

Margaret és Selina átnevezési ceremóniáját a történetírás aktusának emblematis eseteként is olvashatjuk. A választott Aurora név a Selina által kijelölt pozícióban nyeri el végső értelmét, hasonlóképpen, mint az elítéltek történetei az azokat hallgató személyekben: a név, illetve a történetek önmagukban nem jelentenek semmit, csak akkor, amikor bekerülnek az író, a történetíró által megalkotott reprezentációs mátrixba. Ebben a mátrixban pedig *már-mindig-is* csak valamiféle viszonyrendszer keretein belül képzelhető el a jelentésalkotás.

Mindezek mellett úgy tűnik, hogy Margaret és Selina öndefiníálási, valamint Margaret történetírási kísérletei megkérdőjelezzik bármiféle prediszkurzív entitás feltárásának, megörökítésének lehetőségét, azt hangsúlyozva, hogy a szubjektivitás *már-mindig-is* csak mint diszkurzív konstrukció létezhet. Ebből pedig az is következik, hogy az írás, történetírás, át-, illetve elnevezés, azaz bármiféle reprezentációs aktus egy konstrukciós folyamat részét képezi, amely állandóan jelen lévő hatalmi relációkba illeszkedik, és nemcsak nemkívánatos hatalmi viszonyokat, hanem kirekesztő, normatív jelleggel bíró identitáskategóriákat is újratemmelhet.

<sup>36</sup> WATERS, *i. m.*, 242.

<sup>37</sup> KOHLKE, *i. m.*, 160.

<sup>38</sup> WATERS, *i. m.*, 112.

Amennyiben pedig nem beszélhetünk prediszkurzív szubjektivitásról, úgy újra át kell gondolnunk, mit is vár a női történelmi regénytől Jeanette King, aki úgy fogalmaz, hogy a nőik történelmi regénye „a nőik szempontjait figyelembe véve a kiszorított, marginalizált életek *felfedezése* révén biztosítja a történelem újraírásának lehetőségét.”<sup>39</sup> Waters *Affinity*-jében megszólalnak ezek az elfojtott, marginalizált hangok; Selina a szellemidéző, valamint Margaret, a hisztériás vénkisasszony és történetíró, akinek köszönhetően előtérbe kerülnek Millbank elítéltségei, „az összes, tökéletesen névtelen élet”<sup>40</sup>, akiknek jelenlétét a *Saját szoba* narrátora olyan nagyon hiányolja a történelemből. A regény azonban éppen ennek a *felfedezésnek* a lehetőségét kétségbe vonva, a történetírás folyamatát problematizálva arra figyelmeztet, hogy a történetíró nemcsak lejegyzik, de meg is konstruálja a történelem női szubjektumait. Ez természetesen korántsem jelenti azt, hogy háttérbe kéne fordítani a történelemnek, mert a történetírót úgysem várja ott senki. Waters regénye nem kérdőjelezi meg a nőik történetírói tevékenységének szükségességét, viszont rámutat arra, hogy a történetírónak nemcsak az a feladata, hogy felkutassa ezeket a névtelen életeket, hanem az is, hogy saját ideológiai előfeltevéseire és hatalmi pozíciójára reflektálva tudatában legyen annak, hogy hová is helyezi el őket.

<sup>39</sup> CARROLL, *i. m.*, 135. (Kiemelés tőlem – G. N.)

<sup>40</sup> WOOLF, *i. m.*, 126.

## A SZÖVEG MINT AZ ANYA TESTE

Földes Jolán *Mária jól érett* című regényének (újra)értelmezése

Ricoeur megállapítása, hogy a múlt mint valóság fogalmát át kell értelmezni: a múlt mint olyan nem figyelhető meg, csak emlékezetbe idézhető, megfelelő kiindulópont lehet egy eddig homályban hagyott irodalomtörténeti jelenség vizsgálatához. A múlt megismerésére irányuló történetírói szándék a rekonstrukció mellett (helyett) konstrukciós művelet közbejöttével szembesül, jóllehet „a történelem konstrukcióinak az a törekvésük, hogy rekonstrukciók legyenek.”<sup>1</sup> A múlt megóvásának és a jelen rögzítésének vágya a múltbeli eltűnésének, valamint a jelen és jövő bizonytalanságának tapasztalatával párosul. Az emlékezetnek nincs valódi közege, mondja Pierre Nora, csak helyei vannak, ami mindig konkrét: tér, gesztus, kép, tárgy. Ahogy illan el a jelen és a múlt, és ahogyan az emlékezet „nem élhető meg belülről”, vágyik mindjobban az egyén (a közösség) a múlt maradványainak, nyomainak megőrzésére, archiválására; kétségbeesett kísérletet folytat, hogy a dolgokat, jeleket, nyomokat megsokszorozza, felhalmozza. A múlt rekonstruálására irányuló erőfeszítések – akár a történelem formáját öltik, akár az egyénre vonatkoznak – az identitás újradefiniálását, szétszerelését és újraképzését eredményezik.<sup>2</sup> Az identitás, emlékezet és hely (tér) egy egymásba kapcsolódó, összetett rendszer részei. Mielőtt rátérnék Földes Jolán *Mária jól érett* című regényének a szubjektumképzés, emlékezet, hely összefüggéseinek elsősorban a pszichoanalízis nyújtotta értelmezési keret segítségével történő vizsgálatára, néhány észrevételt teszek egy lehetséges magyar női modernizmus hagyományból való kiolvasásának lehetőségével kapcsolatban, mely modernitás és modernizmus egymáshoz való viszonyának kérdését, a múlt irodalomtörténeti (re)konstruálási szándékának és ezzel identitásának újraértelmezési lehetőségét is játékba hozza.

<sup>1</sup> Paul RICOEUR, *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. MARTONYI Éva = *Narratívák*, 2, *Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 9–41.

<sup>2</sup> L. Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Aetas, 1999/3, 116–128.

## *Irodalomtudományi önreflexió*

Az utóbbi években a magyar irodalomtudományi diskurzusból is megélné a női szerzők és műveik iránt, a két világháború közötti írók újrapozícionálási kísérleteit is maga után vonja. (Főként Zsadányi Edit, Borgos Anna, L'Homme Ilona, Kádár Judit, Horváth Györgyi munkáira gondolhatunk, de meg kell említeni azokat a nagyon fontos elméleti – feminista szemléletű – tanulmányköteteket, monográfiákat is – főként Bollobás Enikő, Séllei Nóra, Darabos Enikő írásait –, melyek nemzetközi eredményeket fontolnak meg, és nagyban hozzájárulnak irodalmi szövegek újraértelmezéséhez.) A két világháború közti időszak irodalmának vizsgálatához – melyben jelen esetben a női perspektíva lesz fontos szempont – az irodalomtudományi diskurzusból egyik lehetősége, hogy kilép eddigi keretei közül, és interdiszciplináris kapcsolatba kerül a társadalom- és kultúratudományokkal, melynek következtében a társadalmi, kulturális kontextus elemzése „a szöveg és a hozzá fűződő gyakorlati viszony”<sup>3</sup> értelmezését veszi célba. Vagy fordítva is igaz lehet: „A kutatók nem biztosak már abban, hogy létezne önmagában vett irodalmi mű, aminek intézményesen különálló, gondolatilag elhatárolt vizsgálatára az irodalomtörténet és az irodalomelmélet lenne egyedül alkalmas.”<sup>4</sup>

A történettudományi és társadalomtudományi diskurzusból az utóbbi évtizedben a Horthy-korszak újraértelmezésében fontos eredményeket ért el (gondoljunk többek között Gyáni Gábor, Romsics Ignác, Zeidler Miklós, Ormos Mária, Ablonczy Balázs, Püski Levente, Romsics Gergely munkáira). Ez a történetírói vállalkozás az eseménytörténet mellett, de mindenképpen a történetírás tudományos és objektív jellegébe vetett hit megkérdőjelezésével, a történeti narratívákat kutatja. László János megfogalmazása szerint a történetírás „amióta az egyszerű tényeket az emberi szándékok és célok narratív hálójába helyezi, a rekonstrukciós műveletek óhatatlanul konstrukcióval is párosulnak”.<sup>5</sup> Annak belátása húzódik meg ezeknek a kutatóknak a háttérében, hogy a magyarázat és elbeszélés összekapcsolódik egymással; a múlt eseményeinek történetbe foglalása nem garantálja a múlt rekonstruálhatóságát; a történeti megismerés és beszéd is relatív. A 20. század első felére fókuszáló kutatások előterébe került a nacionalizmus, az ideológiák, az államilag vezetett nemzeti tematika, a mítoszok életre keltésének és működésének, a ritualizáltságnak, a kultuszoknak, a hivatalos múltszemlélet és történeti emlékezet strukturálódásának vizsgálata. A modernitás irodalomtudományi és társadalomtudományi értelmezése más alapon áll. Azt látjuk azonban, hogy a társadalomtudományokban is azt a szemléletet, mely modernitás alatt a modernizációval összefüggő jelenségeket értette, már a 70-es évektől folyamatos kihívás érte. A történelmi gondolkodás is többféle modernitással számol, és azt a fajta elképzelést, mely az ipari termelés, kapitalizmus,

<sup>3</sup> GYÁNI Gábor, *Az irodalmi kultusz kutatás dilemmái = Relatív történelem*, Bp., Typotext, 2007, 23.

<sup>4</sup> GYÁNI, *i. m.*, 27.

<sup>5</sup> LÁSZLÓ János, *Történelem, elbeszélés, identitás*, Magyar Tudomány, 2003/1, 48–57.

liberális demokratikus struktúra, nemzetállam megjelenését, teljesítményen alapuló társadalmi viszonyokat, plurális társadalom felépítését érti alatta, mint egyféle modernitás-narratíva, mesternarratíva értelmezhető, mely makrotörténeti perspektívát érvényesít. Egy másik megközelítés azonban olyan kérdéseket is feszeget, melyek a modernitás negatív oldalát, a diktatúrákat, népirtást, a 20. század katasztrófáit vizsgálja, vagy olyan tendenciákat, melyek nem a szekuláris felfogást erősítették, hanem amelyek antimodern eszközöket használnak tömegek mozgósításához.<sup>6</sup> A történészek által Horthy-korszaknak nevezett időszakból a mai magyar irodalomkritikai szempont elsősorban még mindig azokra a jelenségekre, szerzőkre, művekre fókuszál, melyek a modernizmussal hozhatók összefüggésbe. A vizsgálódás előterében modernista szövegek állnak, melyekben az esztétikai önreflexivitas, stilisztikai fragmentáltság, a nyelv és szubjektum viszonyában a nyelvi uralhatatlanság mozzanata érvényesül. A 90-es évek magyar irodalomtudományi diszkurzusa a modernséget (modernizmust) avantgárd, klasszikus modernség, másodmodernség fázisaiban írja le. A modernségen belül a 20-as évek, 30-as évek paradigmaérvényű szemléletváltása új nyelvi-poétikai változásként vált leírhatóvá: az „excentrikus megújítások” újfajta esztétikai tapasztalatot implikálnak, konstruktív befogadót feltételeznek, a mű lezárhatatlanságát, dialogikus formáját teszik nyilvánvalóvá. Nyelv és tudat dialogikus szerkezetének beláthatósága, mely – ebből az irodalomtörténeti konstrukcióból kiolvasható – a késő modern paradigmában érvényesül, azonban az így progresszióként felfogott irodalomtörténeti folyamatban a klasszikus modern szövegeket visszamenőleg leértékeli: „Az önelégült esztétizmus identikus szövegiségének műalkotáseszmenye ugyanis nem volt kész arra, hogy a szubjektumot kiszolgáltassa a nyelvi létmódnak. Arra pedig történetileg volt alkalmatlan, hogy nyelvi konstituáltságában úgy ismerje el a szubjektumot, mint egy új temporális indexekkel ellátott poetológia beszédanyagát.”<sup>7</sup>

A modernség és regényírás kapcsolatának kérdését tárgyalva Szegedy-Maszák Mihály a modernt egyrészt a jelennel, másrészt az újítással hozza összefüggésbe. Megjegyzi, azonban az, hogy mi számít újnak, modernnek, perspektíva- és kontextusfüggő. A kánonátrendeződés jelenségét kell látnunk abban, hogy vannak olyan regények, amelyek kiszorultak a modern regények köréből, és vannak, amelyek előtérbe kerültek.<sup>8</sup> Szegedy-Maszák a világirodalom modern regényei közül Proust, Musil fő művét, Joyce *Ulysses*-ét és a *Finnegans Wake*-et tekinti a mércének, a modern regény megújítói közül Henry Jamest és Virginia Woolfot illeti kitüntetett szerep.

<sup>6</sup> Georg G. IGGERS, *A történetírás elmélete és története – helyzetjelentés*, Magyar Lettre Internationale, 58 (2005), 55–58.

<sup>7</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *„befejezett” műalkotás – a befogadás illúziója és az olvasás retorikája között = A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998, 23.

<sup>8</sup> Szegedy-Maszák Mihály példája ezzel kapcsolatban: „A huszadik század elejének újítói Diderot, Sterne, sőt Rabelais műveit is »modernebbnek« tekintették, mint Balzac vagy Dickens regényeit, mert a történetmondás korábbi változataiból merítették ösztönzést ahhoz, hogy elrugaszkodjanak a realizmustól, illetve a naturalizmustól.” (SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban = Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai, 1998, 94.)

A szempontok esztétikai alapúak, melyek ezt a kitüntetettséget biztosítják: öntük-röző mozzanatok felértékelése, tudatfolyam ábrázolása, metaforikus írásmód, külső cselekmény leértékelése. (Továbbá a kauzalitás felfüggesztése, az egyéniség mint teljesség lerombolása, a nyelv fogalmi elvesztik hitelüket, a valóság szubjektív fikcióvá válik – a modernista újítások sajátosságai.)

Azonban azok a kutatások, amelyek kulturális szövegekre irányulnak, nem hagyják figyelmen kívül a tömegkultúra regresszívnek minősített szövegeit. Ahogy Eagleton mondja, az irodalmi mű vagy hagyomány nem önmagában értékes, hanem bizonyos csoportok, bizonyos érdekek, szándékok mentén, meghatározott kritériumok szerint értékeli annak.<sup>9</sup> Rita Felski egyenesen kérdésessé teszi, hogy a kísérleti, önreflexív, antimimetikus szövegek „szükségszerűen a legfontosabb vagy reprezentatív művei a modern kornak.”<sup>10</sup> Abban, hogy privilegizált szerepet tulajdonítunk a kísérleti modernista alkotásoknak, a 20. századi kanonizált kultúrtörténet-írásnak nagy szerepe van. Az újabb kutatások kontextusspecifikus elemzések, melyek osztály, faj- és genderspecifikus szempontokat tartanak szem előtt értelmezéseikben. A kísérleti, önreflexív, antimimetikus írásokra való fókuszálás homályban tart olyan aspektusokat, mint például a női fenomén. A két világháború irodalmi diskurzusában jelen levő (vagy jelen nem levő, marginalizált pozícióban levő) írókkal való foglalkozás nemcsak társadalomtudományi, de kultúratudományi szempontból is fontos, megkerülhetetlen feladatnak bizonyul. Arra ad ugyanis alkalmat, hogy Bourdieu fogalmaival a kor társadalmi és intellektuális mezőjét vizsgáljuk: hogyan vetekednek egymástól eltérő nézőpontok, diskurzusok. A modernitás kétarcúságát többféleképpen is meg lehet közelíteni: Rita Felski például arra utal, hogy egyrészt jellemzi a rációba, abszolút igazságba vetett hit, másrészt az ideiglenesség, esetlegesség és történelmi relativizmussal való számvetés is. Tovább differenciálható természetesen abban az irányban is a kérdés, ha a modernitást nemcsak mint a deisztikus világnép széthullását, radikális instabilitás-tapasztalatot írjuk le, hanem engedjük, hogy láthatóvá váljanak másfajta tapasztalatok is: egyéb modernista értelmezések arra mutathatnak rá, hogy bizonyos, korábban mellőzött területeken – a család, szokások, vallás – egy relatív stabilitás-kép rajzolódik ki. Gyáni Gábor a modern városi térre vonatkoztatva mondja, hogy annak modernitása összetett, azaz a haladás és az archaizmus, valami egészen új és a folytonosan ható régi fúziója érvényesül. „A modernitás párbeszéd a múlttal és ez a múlt ott van a jelenben is.”<sup>11</sup> Ha a nő jelenléte szempontjából közelítjük meg a kérdést, a magyar modernitással kapcsolatban is érdemes megfontolni: azzal, hogy belép a modernbe az Új Nő alakja, az emancipáció szimbóluma, a modernitás stabilitás, koherencia, racionalitás oldalát éri támadás, mellyel a hegemon diskurzusnak egy oppozicionális identitás megkép-

<sup>9</sup> Terry EAGLETON, *A fenomenológiától a pszichoanalízisig*, ford. SZILI József, Szeged, Helikon, 2000, 17.

<sup>10</sup> Rita FELSKI, *A modernitás és a feminizmus*, ford. SÉLLEI Nóra = *A feminizmus találkozása a posztmodernnel*, szerk. S. N., Debrecen, Csokonai, 2006, 43.

<sup>11</sup> Gyáni Gábor idézi Thomas Bendert: *Modernitás és hagyomány a nagyvárosi múltban = Relatív történelem, i. m.*, 50. (Vö. Thomas BENDER, *The Unfinished City. New York and the Metropolitan Idea*, New York, The New Press, 2002.)

zódásával kell számolnia.<sup>12</sup> Amennyiben a modernitást sokdimenziós történeti jelenségként fogjuk fel, akkor azzal is számolnunk kell, hogy „diskurzusai nem homogén kulturális konszenzust érvényesítenek”, éppen a társadalmi változásokra adott válaszok sokaságát, ellentmondásosságát szemléltetik.<sup>13</sup> Az időszak (Horthy-korszak) értelmezése – időbeli koordináta-rendszerként mint a modernitás értelmezése – nagy kihívást jelent, a modernitás és modernizmus egymáshoz való viszonya szempontjából is meglehetősen problematikusnak tűnik. „[A] Horthy által alapított vitézi rend a vármegyei vitézi székekkel és élükön a kapitánnyal és a vitézi bandériumokkal egyszerre utalt a mintául szolgáló rendi világra, a katonai és a nemesi rend hierarchikus viszonyaira és a politikai elit feudalisztikus társadalomképére.”<sup>14</sup> A kor társadalom- és kultúrpolitikájának összefüggései nagyon erősen jelen voltak irodalmi reprezentációjukban is. Úgy tűnik számomra, hogy érdemes újra megfontolni mind a kortársak, mind a későbbi nemzedék irodalomtörténeti dilemmáit, melyek egy egységes politikai, szellemi áramlat, stílus megléte helyett éppen a széttagoltságot, csoportok, világnézetek sokféleségét hangsúlyozzák, és arra utalnak, hogy a kor hegemon diskurzusa a konzervatív, államilag vezetett nemzeti tematikával összefüggő irányzat kívánt lenni. „A Horthy-korszak művelődéspolitikája a haladó irodalmi mozgalmat sommásan elutasította, és restaurációs programjához híven megkísérelte a kulturális élet vezetését a konzervatív irodalmi körök kezébe tenni.”<sup>15</sup>

Ha a két világháború irodalmával, és azon belül is a nők szereplehetőségeivel foglalkozunk, jól kamatoztatható a nacionalizmus-elméletek kínálta keretlehetőség, mellyel a nacionalizmus és az irodalom közti bonyolult viszony lenne értelmezhető. Az Anthony D. Smitht idéző Gyáni Gábor szerint a nacionalizmus sajátzerű historizáló kultúrát és polgári művelődést, műveltséget jelent, amely a vallási univerzum helyébe lép. Így nem pusztán politikai stílus, ideológia, hanem „a kultúra adott formája, amely ideológiaként, nyelvként, mitológiaként, szimbólumok (szimbolikus jelek) együtteseként, és egyúttal öntudatként (identitásként) globális érvényre tör, és ekként fejt ki a maga hatását”.<sup>16</sup> A feminista kritikában is az utóbbi évtizedben indultak meg a társadalmi nemi viszonyok és a nemzet kapcsolatának kérdésért firtató kutatások. Joan Nagel vagy Nira Yuval-Davis még a 90-es évek végén is arról beszélnek, hogy a nők bevonása a nacionalizmusról, nemzetekről szóló diskurzusba valami egészen új és részlegesen megvalósult eredmény, mert a modern államra vonatkozó társadalmi, politikai analízis elsősorban férfiközpontú. A nacionalista diskurzus (Gellner, Hobsbawm, Smith) figyelmen kívül hagyja a társadalmi nemi viszonyokat. Ezzel szemben Yuval-Davis és az általa kidolgozott elmélet óta többen foglalkoznak

<sup>12</sup> FELSKI, *i. m.*, 21–55.

<sup>13</sup> *Ua.*

<sup>14</sup> SZABÓ Ildikó, *Nemzetfogalom és nemzeti identitás a dualizmus korában és a Horthy-korszakban*, Politikatudományi Szemle, 2006/1, 223.

<sup>15</sup> BÓKA László, *A magyar irodalom története a két világháború között (1919–1945) = Válogatott tanulmányok*, Bp., Magvető, 1966, 1094.

<sup>16</sup> GYÁNI, *i. m.*, 34. (Vö. Anthony D. SMITH, *National Identity*, London, Penguin, 1991, 91–92.)



azzal a kérdéssel, hogy a nőknek milyen szerepvállalásuk van a nemzet reprodukciójában. Yuval-Davis szerint ugyanis a nők azok, akik biológiai, kulturális és szimbolikus értelemben is újratermelik a nemzetet, szimbolikus határőr szerepük van. Kiindulópontunk Anderson klasszikussá vált nemzetfogalma: a nemzet „képzelt közösség”, mely nem öröktől fogva létező, hanem specifikusan modern képződmény, és ahogyan Gellner fogalmaz, a nemzetek a folyamatosan változó nacionalista diskurzusok eredményei, amely diskurzusokat különféle, hegemoniáért küzdő csoportok népszerűsítene. Carole Pateman, Rebecca Grant, Yuval-Davis, Anna McClintoch, Floya Anthias, Joan Nagel, George Mosse elméleteit felhasználva komoly, alapos kutatást igényel annak megállapítása, hogy e korszak konzervatív írói, hegemon helyzetükből kifolyólag milyen szerepet vállalnak a nacionalista diskurzusban. A nacionalizmus természetesnek állítja be egy közösség uralkodó szerepét, az állam és civil társadalom ideológiai rendszerei fölött gyakorolt ellenőrzését (Gellner), így a nacionalizmus és rasszizmus közötti elválaszthatatlan kapcsolat nyilvánvaló. Zsadányi Edit úgy fogalmaz, hogy míg Magyarországon a feminizmus századfordulós időszakát a liberalizmus, addig a két világháború közötti időszakot egyfajta antiliberális időszak jellemzi. Tormay Cécile vagy a MANSZ szélsőjobboldali politikai és ideológiai szerepét egyre több kutató elemzi. A korabeli nacionalista diskurzusban a nők mint szimbolikus határőrök egyik feladata volt a Trianon utáni Magyarországon a nemzeti „képzelt közösség” mitikus egységét fenntartani. Ennek a szerepvállalásnak – meglátásom szerint – a Napkelet is eleget tesz.<sup>17</sup> Az I. világháború elvesztése, a Tanácsköztársaság, a vörös- és fehérterror, a trianoni békerendszer kielezi a nemzeti problematikát.<sup>18</sup> A nemzeti tematika megjelenése mint államilag vezetett ideológia megszilárdulása egyrészt történelmi, származási és kulturális szempontból az együvé tartozást fejezte ki, másrészt közvetlenül a revízióra törekvő politikát szolgálta ki. (Figyelembe kell venni azt is, hogy a politikai elit nem a valós erőviszonyokból, reálpolitikából indult ki, hanem illúziókba ringatta magát és a társadalmat, rész megoldásokba nem kívánt bocsátkozni.) A kultúrpolitika az államhatalom, az uralkodó elit gazdasági, politikai, világnézeti céljait képviselte: a kultúra eszköz arra, hogy a világnézetet alakítsa, írja Krajko András.<sup>19</sup> Szabó Ildikó pedig úgy fogalmaz, hogy „a törvények szentesítették a különböző származású állampolgárok egyenlőtlenségét, és indoklásukban támaszkodtak a keresztény nemzeti ideológia téziseire, valamint hivatkoztak a »nemzeti közvéleményre«”<sup>20</sup>. Tormay Cécile és később Zichy Rafaelné elképzelései az államilag vezetett nemzeti tematika és politikai revízió eszméjét szolgálták ki. Ezekben az írásokban megjelenik a nemzeti

<sup>17</sup> Napkelet 1923/3. Tormay cikke *Az eltüntetett ország* címmel Trianonról (1923/8.), a csonka Magyarországról (*Megállt az óra*). A Napkelet bizonyos száma kimondottan a felvidéki anyáknak szól.

<sup>18</sup> SZABÓ, *i. m.*, 201–250.

<sup>19</sup> KRAJKÓ András, *A „keresztény kurzus” művelődéspolitikájáról*, Irodalomtörténeti dolgozatok, 37, Szeged, 1964, 20.

<sup>20</sup> SZABÓ, *i. m.*, 221.

önsajnálát toposza és a diabolizálódott ellenség is.<sup>21</sup> Szabó Ildikó írásában – melyben elemzi többek között a nemzeti tematika szimbólumait, az állami protokoll felépítését, az irredenta mozgalmat – van néhány mondat, mely ugyan a népi írókra vonatkozik, mégis szeretném idézni, hiszen igazat kell adnunk Séllei Nóra megállapításának: „Az irodalom nem pusztán szöveg, hanem diszkurzív gyakorlat”<sup>22</sup>. „Szociográfiáik, regényeik, verseik, publicisztikáik jelentősen befolyásolták értelmiségi olvasóközönségük társadalomképét, nemzetfelfogását és a zsidósághoz való viszonyát. Szerepük volt a faji alapú szociálpolitika eszméjének politikai és közgondolkodásbeli megalapozásában. Írásaikkal, a társadalmi diskurzusokban való erőteljes részvételükkel társadalomkritikai attitűdjük ellenére is egyfajta szakmai írástudói támogatást nyújtottak az államilag vezetett nemzeti tematikához és az antiszemitizmus társadalom-lélektani legitimálásához.”<sup>23</sup> A nacionalizmus, ahhoz, hogy fenntartsa a homogén, szubsztanciális nemzet eszméjét, politikai mítoszokat működtet. A nemzet mitizálásához, a nemzeti nagyság mítoszának tovább erősítéséhez járult hozzá több író nő történelmi regényeivel (Pálffy Irén: *Fekete vőlegények, Pax vobis, A kállói kapitány, Nagy Lajos, Jezabel*; Szentmihályiné Szabó Mária: *Lorántfy Zsuzsanna, Zrínyi Ilona*; Dénes Gizella: *Két fehér galamb, Boldogasszony hadnagya, Kisasszony király*).

A nemzeti identitás-narratívum megeremtésén és megerősítésén fáradozó írónőkön kívül azonban észre kell vennünk azokat, akik a nemzet peremén helyezkedtek el, másfajta csoportidentitással rendelkeztek, Homi Bhaba fogalmával ún. „ellen-narratívát” fogalmaztak meg. Szenes Erzsike vagy Szenes Piroska írásaiban olyan női identitás képződik meg, mely a megfosztottság állapotából saját történetek, irodalmi szövegek folyamatos értelmezésén és újraértelmezésén keresztül az írottágon keresztül, mintegy megalkotottságként jön létre.

## *A magyar női modernizmus esélyei*

Anna Mitgutsch a női irodalomról szólva megállapítja, hogy a női irodalommal való foglalkozás vagy a feminista elmélet igazolására szolgál – vagy bejelenthetjük „kánonrevíziós” igényünket is –, ha arra törekszünk, hogy elfeledett, vagy éppen előtérbe sosem került írókat próbálunk vissza/becsempészni az irodalmi kánonba.

<sup>21</sup> Gróf Zichy Rafaelné és Hekler Antal a Napkelet legfőbb feladatát a „nagy nemzeti célok szolgálatában” látták, „vezető szerepre egy új magyar nemzeti közvélemény kialakításában”, és a nemzeti egység ügyének felkarolása természetesen megfogalmaztatja velük a jól kirajzolódó ellenség képét is: „szembe kell szállnunk a legveszélyesebb szélsőséggel, a zsidóságnak számarányát messze meghaladó helyzeti előnyével” (Napkelet, 1938. május 1., különlenyomat).

<sup>22</sup> SÉLLEI Nóra, *Egy anyafarkas – Virginia Woolf: Saját szoba = Miért félünk a farkastól. Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 36.

<sup>23</sup> SZABÓ, *i. m.*, 220–221.

Ha az angolszász 20. századi irodalomtörténetet nézzük, láthatjuk, hogy az utóbbi három évtizedben a nagy hagyományok, az ún. *mainstream modernizmus* lebontásában éppen a női szerzők szövegeinek újraolvasása, elfeledett szerzők kanonizálása, egyáltalán egy női korpusz létrehozása jelentette az egyik fontos állomást. A feminista kritika egyrészt újraértelmezi a modernista férfikánont, számos meg gondolás mutat arra rá, hogy a modernitást a férfiak vezette intézményi és nyilvános kultúra jellemezte, másrészt néhány évtized alatt megpróbált egy elveszett női hagyományra, női irodalomtörténeti narratívára rámutatni.<sup>24</sup> Bollobás Enikő írja, hogy angolszász irodalomtörténetben már nem lehet a modernizmusról mint naturalizált, jelöletlen, maszkulin hagyományról beszélni, hanem a kánonok pluralitásával számolnak.<sup>25</sup> (Az angolszász irodalomtudományi diskurzus ennek értelmében hoz létre irodalomtörténeti konstrukciókat: női alternatív kánon, populáris regiszter, detektívregény, autobiográfia, afro-amerikai irodalom stb.)

Jogosan merülhet fel, hogy a magyar modernizmusról alkotott kép decentralizálásának is egyik lehetséges módja lenne, ha az alternatív diskurzusokat feltérképezzük, megszólaltatjuk, párbeszédet kezdeményezünk velük. A női modernizmus egyik fontos kérdésfelvetése a társadalmi nem, nemi identitás alakulásának, megképződésének problematikája. A magyar női modernizmus vizsgálatában alapvetésem nem esszencialista, hanem annak a diskurzusnak a premisszáit fogadom el, mely a társadalmi és biológiai nem tekintetében is diskurzív módról beszél, amely konstrukcióként, performativitásként értelmeződik. Fontos tehát a magyar írók egyes műveit abból a szempontból is vizsgálni, hogy hol, mely szövegek esetében beszélhetünk a nemi identitás konstrukcióként való megjelenítéséről. Az egyik fontos kutatási téma a nő társadalmi helyzetének vizsgálatára vonatkozik. Irodalomtudományi szempontból a nő társadalmi helyzetének vizsgálata jelentheti azt a kérdéskört, hogy a nőírókkal kapcsolatban milyen a korabeli elváráshorizont, és ez hogyan módosul, illetve, hogy maguk a női szerzők hogyan definiálják pozíciójukat, milyen narratívában helyezik el saját magukat. L'Homme Ilona doktori értekezésében diskurzusanalízissel a korabeli folyóiratokban megjelenő nőírókkal kapcsolatos vélekedéseket, marginalitás és diskurzus viszonyát vizsgálja. Az elvárási horizont vizsgálatából arra következtet, hogy létezett egy külön női irodalom az irodalmi diskurzuson belül. További vizsgálódást igényel a szerzőnő kutatási eredményei figyelembevételével, hogy az egyes íróknek mennyiben vélik a diskurzushoz vagy szubkultúrához tartozónak. Minthogy a két világháború között már a nők intézményesített keretek között vannak jelen az irodalmi piacon, értékelik is saját helyzetüket, és felismerik a „patriarchális” (fraternális?) kirekesztés stratégiáit. Török Sophie például a *Nők a magyar irodalomban* című, a Nyugatban megjelent kritikájában a „női irodalom” terminust már a megkülönböztetés, a nem azonos kritériumokkal mérés, pontosabban a nem irodalmi kritériumokkal való mérés eljárásának tekinti. A „külön kasztként” értel-

<sup>24</sup> Showalter 1986-ban arról számol be, hogy feltérképezték az angolszász női szövegtörzset, 250 év női írásának alakulását, a női témák, cselekményesítések működését (vö. Rita FELSKI, *Beyond feminist aesthetics*, Feminist literature, and social change Cambridge, Mass, Hutchinson Radius, 1989, 26.).

<sup>25</sup> BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2006, 423.

mezés jellegzetes példája az is, hogy két irodalomtörténet születik a korban, két olyan könyv, mely a nőírókat külön tárgyalja: Boross István *Regényirodalmunk nőírói* (1935) és Bánhegyi Jób *Magyar nőírók* (1939). Meg kellene vizsgálni, hogy a „nőírók” irodalomtörténeti szempontú besorolása, kanonizációja hogyan illeszkedik a kortárs irodalomtörténetbe, milyen irodalomtudományi módszer, elmélet alapján beszélnek a szerzőkről és műveikről.

Egy lehetséges magyar női modernizmusról való gondolkodás kiindulhat abból, hogy az egyes női narratívák milyen női szereplehetőségeket jelölnek ki a nők számára; a narratíva egy koherens önazonos szubjektumot erősít-e meg, vagy decentrált szubjektumkonstrukciók, alakulásban levő, mégpedig a diskurzusbeli beszélő alanyi pozíciója felé képződő, alakuló női helyek képződnek-e meg a szövegtérben. Az analízis során egyelőre három csoport lehetősége bontakozik ki előttem: az első esetben a regénybeli női alak megfelel a társadalmi elvárásoknak, a prenarratív keret előírta hagyományos női szerepeket valósítanak meg (anyaság, házasság adta kereteken belüli szubjektumpozíciók). Érdekes természetesen vizsgálni a repedéseket, hasadékokat, ahol a patriarchális diskurzus előfeltevéseinek elfedettsége felfeslik – bármennyire is realista szeretne lenni –, ahonnan felfejthető a konstrukció. Egy másik lehetőség, mikor a narratívák úgy bizonyulnak szubverzívnek, hogy a női alak átlépi a határokat, a hegemon diskurzus előírta minta helyett egy másfajta identitást konstruál meg. Ez az identitás-konstrukció mint narratív identitás lepleződik le. Szenes Erzs, Szenes Piroska, Földes Jolán bizonyos szövegei alkalmasnak bizonyulnak egy ilyen jellegű vizsgálódásra.

Találhatunk olyan szövegeket is, amelyek egyszerre mutatják a tiltott határátlépés és a patriarchális szempontok érvényesülését. Erdős Renée *A nagy sikoly* és *Brüssze-li csipke* című regényeire gondolok. Jelen dolgozatban Földes Jolán *Mária jól érett* című regényében megképződő női szubjektum értelmezési lehetőségét keresem. A regénybeli élettörténeti narratívum vizsgálatához a feminista pszichoanalitikus megközelítést választottam, mely lehetővé teszi, hogy egy olyan női szubjektum megkonstruálódását vegyük észre, mely nem a hagyományos, prenarratív keret által előírt szerepbe való beilleszkedés, azonosulás által történik, noha a szubjektum önkonstitúciója látszólag egy nagyon is hagyományos viszony, az anya-lány kapcsolat mentén alakul. A regény azonban újrakertezi a korábbi narrációs mintázatokat, az anya nem mint negatív modell jelenik meg, hanem egyszerre a vele való azonosulás és a tőle való eltérés konstituál egy újfajta, alanyi (de egyben tárgyi) pozícióban levő szubjektumot. A narratívában megképződő anya-lány kapcsolat preödipálisban való lokalizációja a patriarchális, fallogocentrikus diskurzusból való kiút egy lehetséges formájának bizonyul.

## *A szöveg mint az anya teste*

### FÖLDES JOLÁN ÉS A MAGYAR IRODALOMPOLITIKA

„Mr. Th. Johnson nyugalmazott korvetkapitány külsőre is olyan, amilyenek az angol képeslapok böngészői könnyen elképzeltetik a szélfutta barnaképű, szélesvállú, izmos fiatalembereket. Hatvan már elmúlt ugyan, de reggel még vagy két órát lovagol a Hyde Park-ban és egy-két órahosszat vív vagy evez. Ami a klubban feltűnt rajta, csak az volt, hogy alaposan érdeklődni kezdett Magyarország iránt, mert oda akar utazni és eddig csak egyetlen magyar nevet ismer, a Mrs. Földes-ét. Nagyon ajánlották neki, olvassa el egyik regényét, amelyben hat fiatal magyar leány szerepel. Ez a könyv nagyon megtetszett neki és kíváncsi rá, hogy a valóságban is olyan érdekesek-e a magyar hölgyek, mint a Suse nevű műasztalosnő vagy éppen a másik pályadíjas könyv némely szereplője. Mert nyomban elolvasta azt a könyvet is, amely a nemzetközi pályázaton 4000 fontsterlinget nyert, mint első díjat. Hiába faggattam: más magyar névre nem tudott emlékezni, csak a Mrs. Földesére s hozzáfűzte, hogy már több társaságban is beszédtema volt ez a magyar lady. Bele kell nyugodnunk, hogy A Halászó macska uccája csakugyan világhírt szerzett az írójának.”<sup>26</sup>

Arra a kérdésre, hogy ki is volt Földes Jolán, akit *A halászó macska uccája* ilyen ismertté tett, a lexikonok szócikkein kívül a róla szóló folyóiratokban megjelent rövidebb, egymásnak sokszor ellentmondó információkat tartalmazó írásokon keresztül és néhány fennmaradt levél és jegyzőkönyv alapján, tudunk valamiféle választ adni. *A halászó macska uccáját* mind külföldön, mind itthon ma is érdeklődés övezi, 1989 után 2006-ban az Agave Kiadó újra megjelentette. (Bár a regény újraolvasása nem történt mind ez ideig meg, és a többi szövegével sem foglalkozott az irodalomtudományi diskurzus.) Az újabb kiadást Erős Kinga és Buda Attila recenzálta a Szépirodalmi Figyelőben. 1963-ban Londonban bekövetkezett halála után olvashatunk az Irodalmi Újságban egy rövid összefoglalást Földes Jolán életéről, van köztük néhány figyelemre méltó (bár még nem ellenőrzött) adat is. Bécsben és Párizsban, a Sorbonne-ra jár egyetemre, nyelvésznek készül, de a társadalomtudomány és a lélektan is érdekli. Esszéi jelennek meg párizsi avantgárd folyóiratokban. Első regényét, a *Mária jól érettet*, több nyelvre fordítják le, sikere lesz Angliában, Amerikában, Franciaországban. Egy ideig a kairói magyar követség titkárnője, egyiptomi élményeiből írja a *Fej vagy írás* című regényét. Budapesten egy kiadóvállalat irodalmi szerkesztője, és 50 angol könyvet fordít le magyarra. A nemzetközi regény pályázat rendkívüli sikert hoz. A cikk szerint Földes Jolán csak Hitler bevonulása után hagyja el az országot, egyéb források az 1941-es évet jelölik meg.<sup>27</sup> Fél évet Indiában tölt, ahonnan útleveleket küld a Züricher Zeitungba. Angliában regényeit főleg Yolanda Clarent, Yolanda Földes néven írja. Néhány regény felsorolás szerűen: *Mária jól érettet* [*Prelude to Love*] (1932), *Férjhez megyek* [*Shadows on the Mirror*] (1935), *Ági nem emlékszik semmire* (1933), *Péter nem veszi el a fejét* (1937), *Fej vagy írás* (1937), *Más világrész*

<sup>26</sup> TÁBORI Kornél, *Mrs. Földes útja Indiáig*, Literatura, 1938. július 15., 248–249.

<sup>27</sup> M. K., *Földes Jolán*, Irodalmi Újság, 1963. november 15., 2.

(1937). *Golden Earrings* (1945) (magyarul: *Arany fülbevaló*) című regénye Amerikában bestseller lesz, Marlene Dietrich és Ray Milland főszereplésével film is készül belőle, melyről egy későbbi interjúban azt nyilatkozza, hogy határozottan rossz, nem tett jót a filmre való átírás. Élete utolsó 13 évében már nem ír.

Ha közelebbről megnézzük Földes Jolán a *Pinker* irodalmi ügynökség nemzetközi regény pályázatán 1936-ban első díjat nyert regényének és az azt övező sikernek a fogadtatását, a kor irodalompolitikájára vonatkozóan több észrevételt is tehetünk. A *Literatura* cikkírója, az imént említett hosszabb idézetből is kitűnik, a sikert valóban sikerként könyveli el. Néhány mondatot is elárul a szerző munkáiról: 18 éves korában a Századunkba írt tanulmányokat, verseket fordított, melyből a Nyugat is közölt, és „majdnem száz regényt fordított le, kevés franciát és németet, sok angolt és egy olasz darabot is”. „*Mária jól érett* című regényének francia fordítását, az *Il était une lycéenne...*-t is valódi figyelem övezte [...], a kiadó büszkén hirdeti a címlap felső sarkán »74e édition«. [...] Most is erősen megy és megint új kiadásra készülnek.”<sup>28</sup> Néhány írása elszórtan jelenik meg a nem éppen konzervatív körökhöz tartozó sajtóban: a *Ma* címűben találkozunk nevével, négy avantgárd verset publikál 1919-ben, majd 1929-ben *A Toll* közli néhány esszéjét. 1932-ben jelenik meg a *Mária jól érett* című regénye, melyet a *Literatura* (Pantheon-kiadó) Mikszáth-díjjal jutalmaz.

A fogadtatás azonban nem minden oldalról volt kedvező, több olyan írást is olvashatunk, mely elsősorban a regény vélt hibáira koncentrál, például a *Napkelet* recenziója, mely a következőképpen látja a regényt: „alapjában véve egészen színtelen, unalmas és jelentéktelen könyv, amely felemlítést sem kapna, ha nem igényelt volna hosszú heteken keresztül a maga számára irodalmi babért, és ha nem akart volna fajára és műfajára jellemző szerénytelenséggel szenzációs eseménnyé feltolakodni.”<sup>29</sup> Az *Élet* „rokonszenves igénytelenséggel”, az „uniformizált európai szórakoztató-regény színvonalával”, „megbízható egyénietlenséggel” ruhazza fel mint „körültekintő lektúrt”.<sup>30</sup> E láptól a szerző későbbi írásai is figyelemre számíthattak, a *Más világrész* című novelláskötete és a *Fej vagy írás* felől visszaolvasva „méltánylásnak” definiálódtak az imént említett jelzők, de hozzáteszik, „[a] már akkor hibáztatott felületesség, a már akkor kifogásolt lagymatag kozmopolitizmus itt virágjába szökken. [...] mindegyik írásmű a langyos jelentéktelenség, a már-már kínos üresség, a lompos stílus ismertető jegyeit viseli magán.”<sup>31</sup> A *Budapesti Szemle* kritikus (kívánatos lenne adatalni) a *Kolozsváry–Borcsa-féle* írójegyzéknek stílusát idézi: „élünk a gyanúperrel, hogy a szerző a számhomlok kivetett zsidóság példát mutató szolidaritását vetíti rá e különféle nemzetiségű és különböző világnézetű társaságra”, és csodás elemnek tartja a pályadíjat, mert „stílus a tájszavakban is kedvét lelő magyarkodás azt mutatja, hogy szereti és becsüli nyelvünket s ha még az »egy« névelő s az »ami« és

<sup>28</sup> TÁBORI, *i. m.*, 248.

<sup>29</sup> N. M., *A Halászó macska uccája és a nemzetközi pályadíj*, *Napkelet*, 1937, 49–50.

<sup>30</sup> FÖLDES Jolán, *A halászó macska uccája*, *Élet*, 1937/15, 402.

<sup>31</sup> FÖLDES Jolán, *Más világrész – Fej vagy írás*, *Élet*, 1938/12, 510.

»amely« névmás használatát is megtanulja, egészen tűrhetően fog magyarul írni.»<sup>32</sup> A Literatura cikkírója viszont arról számol be, hogy a regény Franciaországban iskolai tananyag, éppen a stilisztikát tanítják a szövegen, az imént említett Irodalmi Újság írója pedig arról, hogy „egy kritikusa azt mondta róla, hogy Joseph Conrad óta nem volt külföldi író, aki ilyen szépen írt volna angolul»<sup>33</sup>.

A Földes Jolán irodalmi hírnevét meghozó *A halászó macska uccája* című regény, ahogy az az eddig elmondottakból is kiderül, Magyarországon többféle reakciót vált ki.<sup>34</sup> A regény sikerére a jobboldali diskurzus nemcsak a teljes elutasítással válaszol, hanem elkezdődik Földes Jolán politikai legitimálása is, kirajzolódni látszik Földes nemzeti, politikai narratívához való igazítása, másrészt a kritikusok a sikert abban látják, hogy ezek a regények „az életet ábrázolják”.<sup>35</sup> A jegyzőkönyv tanúsága szerint Babits Mihály, Herczeg Ferenc, Csathó Kálmán, Földi Mihály, Gulácsy Irén, Kosztolányi Dezső és Zilahy Lajos voltak a zsűri tagjai, tehát ők továbbbították Londonba Földes Jolán regényét. A pályázat jeligés volt, tehát nem tudhatták, hogy kit jelölnek: „A zsűri megállapítja, hogy kiemelkedő mű nem érkezett be a pályázatra. Viszonylag legjobb mű: a »Nansen passzus« jeligéjű *A Halászó macska uccája* című regény, melyet győztes műnek ajánlanak. A mű nem nagyigényű, de meleghangú leírásai, tiszta irodalmi eszközei elismerést érdemelnek.” A Napkelet recenzense tudni vélte, hogy a magyar bizottság döntése egy fatális tévedés: a zsűri „a Halászó Macska névtelen írója mögött az »Idegen Emberek« kitűnő szerzőjét sejtette.”<sup>36</sup>

Az 1936-os nemzetközi nagydíj tehát társadalmi és irodalmi elismerést is hoz, egy csapásra világhírnevet szerez a nyertesnek, azonnal 18 nyelvre lefordítják, és alig egy év alatt egymillió példány kel el belőle világszerte. Azt is tegyük mindjárt hozzá:

<sup>32</sup> KEMÉNYFFY János, *Egy nemzetközi regénypályázat magyar győztese*, Budapesti Szemle, 244(1937), 251–254.

<sup>33</sup> M. K., i. m.

<sup>34</sup> A Pinker-féle világpályázat jegyzőkönyve szerint 1935. május 2-án hirdették meg az Est lapokban, Pesti Naplóban. Beküldési határideje 1936. április 30. volt. A nyeremény összege 4000 font, azaz 80 000 pengő. Fontosnak tartják megjegyezni, hogy ez az Athenaeum hozzájárulásával egy olyan pályázat, amely még Magyarországon nem volt, és a világpályázatok között is ritkaságszámba megy. A regénypályázatra beérkezett regényeket Sárközi György és Nagy András nézte át, a 208 beérkezett regény közül az *Eurasiát* és *A Halászó macska uccáját* olvastatják mint legesélyesebbeket a zsűri tagjaival. A zsűri Herczeg Ferenc lakásán ült össze, 1936. július 2-án. „A jeligés levelek felbontása után kitűnt, hogy a »Nansen passzus« jeligéjű mű szerzője Földes Jolán, az »Opus feret volare« jeligéjű mű szerzője Dr. Passuth László. A világdíjra tehát Földes Jolánt ajánlja a zsűri.” Az aláírók: Herczeg Ferenc, Gulácsy Irén, Csathó Kálmán, Földi Mihály, Sárközi György és az Athenaeum cégvezetője, Erényi András voltak. (A jegyzőkönyv az Országos Széchényi Könyvtár Kézirat-tárában olvasható.)

<sup>35</sup> FÜLÖP Margit, *Négyszemközt Földes Jolánnal*, Literatura, 1936, 307–8.; GALLA Ágnes, *Tizenhat éves angol lányok kedvenc írónője*, Haladás, 1948/6, 2.; RÓZSAHEGYI György *Névtelen jegyzőben* megjelent írása (1932. június 23.); GYÖRGY László, – *Nem én leszek a regényíró Miss Magyarország – mondta FÖLDES JOLÁN, aki pár nap múlva megnyerte a világot legnagyobb összegű pályázatát*, Ünnepek, 43(1936), 1834–1835.

<sup>36</sup> N. M., i. m.

az elismeréshez olyan pénzösszeg kapcsolódott, amely ma a Nobel-díjhoz jár. Ez már csak azért is érdekes lehet, mert a szerző a regény különösen rangos fogadtatása előtt mint baloldali értelmiségi nő Magyarországon, egy konzervatív keresztény nemzeti ideológiával terhelt hegemon diskurzus nyomása alatt nagyon nehezen tudta magára a figyelmet felhívni, irodalmi diskurzusbeli jelenlétre szert tenni, vagy fogalmazunk másképp: egyáltalán az írásból megélni. Ahogy Földes Jolán említi a nemzetközi díj előtti időszakra visszagondolva: „Hiába nyertem néhány kisebbjelentőségű díjat, napi tizennégy-tizenhat órán keresztül kellett körmölnöm, hogy valahogy fenn-tartsam magam.”

A nemzetközi siker tehát meghozza a honi elismerést is: „Arra, hogy Kenderesen született, nagyon büszke, mert a kormányzó is ott született” – olvassuk Földes Jolánról Fülöp Margit interjújában. Egy másik interjúkészítő úgy konstruál nemzeti, politikai narratívát a szerző köré, azaz úgy legitimálja a máskülönb politikai legitimáhatatlanságot, hogy cikke bevezetőjében elárulja, mintegy megsúgja az olvasónak Földessel való első találkozásának körülményét: Gömbös Gyula temetési menetén való áthaladtában pillantotta meg az írónőt.<sup>37</sup>

Mindez annak ismeretében válik érdekessé, hogy Földes Jolán neve ott szerepel a Horthy-rendőrség ún. Fekete-zsebkönyvében, többek között Balázs Béla, Lukács György, gr. Károlyi Mihály, Mannheim Károly, Moholy-Nagy László mellett, nevük mellé gondosan feljegyezve: „politikailag megbízhatatlan”, „kommunista”.<sup>38</sup>

## AZ ÉRTELMEZÉS KÉNYSZERE

A legitimációs célokon túl a recenziókbeli kulcsszó mindenhol – immár rátérve a *Mária jól érett* című regényére<sup>39</sup> –, hogy a regény az „életet” ábrázolja, mintha az hozzáférhető lenne a maga valóságában, és ez a valóság leírható lenne. A *Mária jól érett* (1932) című regény – noha Mikszáth-díjat kap (amely a Literatura díja, nem a „konzervatív diskurzusé”) – kortárs kritika általi fogadtatása elég ambivalensnek tűnik: Rózsahegy György a regényt Bródy Lili *A Mancijához* hasonlítja, de a téma újdonságát kiemeli, „mert élet”<sup>40</sup>. A néhány recenzió (Török Sophie, Rózsahegy György, Boross István) ugyan nem tartja nagy regénynek, de abban egyetértenek,

<sup>37</sup> GYÖRGY, *i. m.*

<sup>38</sup> *Államrendészeti zsebkönyv*, 4. é. n.

<sup>39</sup> A továbbiakban a regény 1932-es kiadására hivatkozom (Pantheon).

<sup>40</sup> Rózsahegy György megjegyzi: „Őszinte baráti beszélgetést folytat az olvasóval, amiből aztán előtűnik bontakozik ki az élet a maga spontaneitásával. Előadásformája is jó, hiszen az egyes szám első személyű elbeszélés közvetlenebb lehet, mint a harmadik személyű narráció. A regény Mária életének napló formájában megírt másfél évről szól, felületessége nem hiba, sőt erény, mert nem az író pongyola, hanem ez a stílus a hősnő pubertásos következtelenségének, idegességének kivetítődése.” (RÓZSAHEGYI, *i. m.* Azt is hozzáteszi, hogy az utóbbi évek fiatal prózáiróinak leghetségesebb munkája.)



hogy „szokatlan formai megoldáskísérlete teszi említésre méltóvá”<sup>41</sup>. Török Sophie *Nők az irodalomban* című írásában már a formai újításról és a női szubjektum másikon (az anya történetén) keresztüli megkonstruálásának tétjéről is értekezik.<sup>42</sup>

A szöveg mai értelmezője a fikciós napló, autobiográfia, metafikció és a detektív-regény narratív stratégiájának textuson belüli kiépülésével szembesül. Narratív eljárásai egyrészt azt teszik lehetővé, hogy metafikcióként olvassuk a szöveget, a regény a regényben technikát működteti, a naplóíró E/1 elbeszélő (a 16 éves lány) arra készül, hogy majd megírja a regényt, anyja élettörténetének regényét. Idézem Török Sophie beszédes sorait: „Egy gimnazista leány feljegyzései ezek, ki halott anyjának romantikusan kalandos és rejtélyes életéből regényt akar írni, s e regényhez adatokat gyűjt, s kísérleteket vázol. Közben persze a saját regényét éli s árulja el.”<sup>43</sup>

Már ezekből a mondatokból is kiolvasható, hogy a szöveg a biográfia- és autobiográfiaírás metszéspontjában áll: olyan biográfiaírást helyez a tengelyébe, amelyben az anya konstruált története és a lány ennek nyomán konstruálódó története íródik egymásra, hasonmás-szerkezetet hozva létre. A 16 éves lány elveszíti édesanyját, és a napló az az eszköz számára, amely az íráson keresztül segít megérteni anyja helyzetét, öngyilkosságának miértjét. Az elbeszélő a Másik (az anya) élettörténetének keresésén, rekonstrukciójának vágyán keresztül azonban a saját történetét, identitását konstruálja meg. Tehát az írás paradox logikájának köszönhetően a biográfia írójának életét annak az élete (fikciója) fogja formálni, akiről a biográfiát írni szándékozta. Minthogy a szöveg hasonmásviszonya az anya-lány kapcsolat mentén értelmezhető, szükséges megvizsgálni, hogy a regény hogyan vonja kérdőre, illetve újrafekertezi-e a hagyományos, patriarchális diskurzus kínálta narrációs patterneket, a maternalitás ideológiáját és a szerelmi narratíva konvencionálisabb konstrukcióit.

A narratíva középpontjába egy kamaszlány története kerül, akinek (női) szubjektummá válása a tét. Kristeva írja a *The Adolescent Novel* című tanulmányában, hogy a kamasz olyan mitikus figura, aki az imaginárius működéséről tájékoztat bennün-

<sup>41</sup> Boross István *Regényirodalmunk nőírói* című könyvében Földes Jolánról mindössze néhány sor szerepel, az is tárgyi tévedéssel. Boross hibásan veszi át Baránszky Jób Török Sophie recenziójából merített sorait: „Földes Jolán: Mária jól érett – Kedves, naív, ügyetlen, de jószándékú próbálkozás s nem nagy igényű írás. Egy kis gimnazistalány a hőse, aki *apja* romantikus életéből regényt akar írni s közben saját életet regényét éli és mondja el. Szokatlan formai megoldáskísérlete teszi említésre méltóvá.” (BOROSS István, *Regényirodalmunk nőírói*, Bp., Gyóni Géza Irodalmi Társaság, é. n., 130.; kiemelés tőlem – J. T.)

<sup>42</sup> „Az ötödik író könyve, Földes Jolán: Mária jól érett, összehasonlítás alkalmá nélkül fekszik előttem. Ki is válik a véletlen sorból, s tán némi szerény szégyennel nagy példányszámú testvérei közt. *E könyvben nyoma sincs technikának és bravurnak, kedves, kicsit naív, kicsit ügyetlen írás*, de figyelemreméltó irodalmi szándék kísérlete van benne. Nem állítom, hogy e szándék keresztülvittele sikerült, de indulása valami friss és szabad lehetőségek felé visz. [...] Nem nagy regény, de valami új, s írónál szokatlan formai megoldás kísérlete teszi e regényvállalkozást érdekessé.” (TÖRÖK Sophie, *Nők az irodalomban*, Nyugat, 1932/24. [kiemelés tőlem – J. T.]

<sup>43</sup> *Ua.*

ket.<sup>44</sup> Kevésbé kor-kategória, mintsem inkább nyitott pszichikai struktúraként értelmezhető, amely nyitottságánál fogva – amelyhez szükséges a szuperego ellenőr funkciójának gyengülése – a másokkal való interakció által folyton megújítható identitást tartja fenn. Ezt a nyitott struktúrát Kristeva mintha-személyiségnek nevezi, ami a felnőtt társadalom szempontjából tűnik csak krízis-struktúranak. Az imaginárius működésének narratívabeli reprezentációjában láthatjuk, hogy az imaginárius aktivitást egy szűrő korlátozza, mely lefojtja a fantázia bizonyos elemeit. Ilyen szűrők az ideológiák, a kódok, melyek sztereotipizált klisék írását eredményezik (a Földes-regényben is láthatjuk az ideológiák ilyen jellegű működését). De a kamaszregényben a klisék mellett a tudattalan beíródásai is jelen vannak. Kristeva fontosnak tartja megjegyezni, hogy az írásnak védelmi funkciója is van: az ént védi a széteséstől. A kamaszregényben az ödipális szituáció ismétlése történik, az imaginárius identifikáció találkozása a szerelmessel, mely az önmaga duplumával való találkozást is ígéri. A Földes-regényben is, mint sok kamaszregényben, az anya elvesztése álarcok, diskurzusbeli pozíciók ideiglenes felvételére készítetik a figurát. A maszk lehullása az imaginárius elszabadulásával, az örülettel fenyegetné viselőjét, azonban megjelenik az Apa alakja, a szimbolikus, társadalmi rend őre. De nemcsak az Apa, hanem a narratív diskurzus is a rend kényszerében van, integrálja, elrendezi azt, ami szétbomlással fenyegetett. Az írás mint szemiotikai praxis a pszichikai teret szervezi újra, mielőtt az elérné a kívánt érettséget.

## A REGÉNY NARRATÍV SZINTJEI

A narratíva extratextuális elemei, amelyeknek keretfunkciójuk van, orientálják (és egyben manipulálják) az olvasót: „A Mikszáth Kálmán pályázaton kitüntetett regény”, a sorozat címe „Új magyar regény”, illetve a cím alatti műfaji megjelölés „regény”. Hangsúlyozza fikcionális státusát, a cím után azonnal elkezdődik a szövegtest, amely a napló-bejegyzés dátuma. Lehetne privát napló is, de a cím alatt feltüntetett műfaji megjelölés fiktív napló felé igazítja az olvasói elvárást. A narratíva játékba hozza a műfajok – regény és napló –, fikciós és reális határai lebontásának, ezek egymásba lépésének lehetőségét: a regényen belüli napló és a naplón belüli regény egymást tükröző, ugyanakkor metaleptikusan egymásba forduló világot teremt meg. A fiktív naplóban a diegézis szintjét egy beszédhelyzet, a naplóját író elbeszélő önmaga másikjával való találkozásának színtere alkotja. A napló és autobiográfia narratív szituációja eleve a dialogikusságot feltételezi: az „én” „te”-ként megszólítja önmagát, az „én”-t tárgyiasítja. A dialógus pedig az „én” létrejöttének feltétele is, az „én” mindig csak a „másik”-kal való diskurzusban artikulálódik. A naplóban az önmagának írás illúziója hasadást eredményez a szubjektumban: elbeszélő–elbeszélő-címzett kommunikációs pozíciókra bomlik. Ezek a fragmentációk Doppelgänge-

<sup>44</sup> Julia KRISTEVA, *The Adolescent Novel = Abjection, Melancholia and Love: the work of Julia Kristeva*, szerk. John FLETCHER, Andrew BENJAMIN, London, Routledge, 1990, 8–23.

reknek is felfoghatók, a lacani, bahtyini értelemben.<sup>45</sup> A napló szövege mint tükör a Másik területét hozza létre, amelyben a szubjektum konstituálódik és elbeszélődik.<sup>46</sup> A szövegben a fragmentáltság a történet, elbeszélés és diskurzus szintjén is érvényesül. A különböző diegetikus szintek (extra-, meta- és intradiegetikus) egymásra helyeződése, az ezek közötti kapcsolat, az olvasói aktivitás eredményeként köztük létrejövő párbeszéd jellemzi a narratíva rétegzettségét. A diegézis feltördelése, a beágyazott történetek, a diegézisnek és a metadiegetikusnak az extradiegetikus szinthez való kapcsolódása mind-mind olyan eljárás, mely a hagyományos, konvencionális regénystruktúráról való eltérésként és modern önreflexív prózaként teszi leírhatóvá a regényt.

A narratíva E/1 személyű fiktív önelbeszélője március 5-i első bejegyzése a temetés napját rögzíti, de nem egyszerű leírással kezd, hanem egy kommunikációs szituációval, egy válasszal valaki kérdésére: „Nem megyek ki, pedig Elly és apa haragudni fognak. Elly az előbb itt volt, illetve csak benézett: »Menj ki a hallba, már folyton jönnek az emberek.«”

A naplóra jellemző a történet kronológiájának folyamatos megtörése. A történet és diskurzus közti elcsúszás, eltérés retrospektív elbeszélői módokban, többféle címtettben, összetett temporális viszonyban nyilvánul meg. A napi események rögzítése mellett az emlékek, az anya reprezentációi, párbeszéddek, levelek, naplón belüli regényfejezetek, a regény írásáról szóló értekező részek külön narratív betétek, melyek külön narratív idővel, térrel, beszélővel, címmel rendelkeznek. A történet és diskurzus közti temporális viszony bonyolult hálót hoz létre, többféle idő konstruálódik: a történet ideje (naplóbejegyzések jelene), a diskurzus ideje (a narráció jelen pillanata), a történelmi idő (múltbeli történetek ideje – múlt és jelen), a regénybeli fiktív idő (Magda regényének fiktív idejei), az elképzelt jövő idő (Kálmán, egyetem, nőnek lenni).

A fő történet – az anya halálának megértése és a saját történet kialakulásának elmondása, a szereplők (családtagok, barátok) egymáshoz való viszonyainak elbeszélése – indirekt formában beszélődik el. Azok a történetkomponensek, amelyek a napló kezdő- és végpontja között történnek, fokozatosan, mintegy véletlenszerűen tárulnak fel a lány narratívájában. A kapcsolat a valóban megtörtént esemény és az elbeszél, visszaidézett között konstruálnak bizonyul, a történet elemei mint összekapcsolt narratív szekvenciák jelennek meg. Az elbeszélői tevékenység megkonstruálja az implicit olvasói pozíciót is: miközben szelektálja, elrendezi retrospektív nézőpontból az eseményeket és azt a történet jelenében helyezi el. A diskurzus retrospektív strukturálódása, melyet egy megbízhatatlan narrátor végez el, szubvertálja a narratív diskurzusban reprezentált történetet.

<sup>45</sup> *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*, szerk. Jack D. ZIPES, London, Routledge, 1999, 217.

<sup>46</sup> *Ua.*

## A DETEKTÍV MUNKÁJA

Az elbeszélő, a naplóíró valami titkot feltételez anyja halála körül: „A temetésen meg egyáltalán nem sirtam, csak folyton körülnéztem és nagyon dobogott a szívem, mert szerettem volna megtalálni. Csak egy gyanús ember volt ott, egy magas, őszülő úr, akit nem ismertem.” Azt feltételezi, hogy van valaki a háttérben, aki miatt öngyilkos lett: elkezdi konstruálni a detektívtörténetet, az anyja szobájában bizonyítékot, támpontot, a kályhában levélnyomokat keres, hogy miért lett öngyilkos, de csak mosócédulákat talál: „Megnéztem a kályhát, csak hamu volt benne. Nem tudtam megállapítani, hogy papírhamu-e. Egy detektív meg tudná állapítani. Talán még azt is el tudná olvasni, nagyítóval, hogy mi volt az elégetett papírra írva. Gondoltam rá, hogy talán összeszedem a hamut és elviszem egy detektívhez, [...] de sajnos nem ismerek egy detektívet sem.” (13.) Az elbeszélő a klasszikus detektívtörténet alapsémáját vetíti előre: van egy bűnügy, amelyet egy nyomozó felderít, a rejtély pedig megoldódik. Azonban ebben a regényben, mint az antidetektív-regényekben, nem oldódik meg a rejtély, az olvasó nem fogja megtudni, hogy a lány anyja miért halt meg, és még csak az anya életéről sem tud koherens képet összeállítani. A naplóíró narrátor valójában olyan helyzetben van, mint az olvasó: jelek után nyomoz, és jelentést akar tulajdonítani a jeleknek (interpretátori pozíció). Az elbeszélő visszaemlékezésein keresztül konstruálja meg az anya arcát, de ez az aktus performatívnak bizonyul, az arcadó saját szubjektumának kiépítését teszi lehetővé. „Az éntörténet konstruálásakor létrejön egy hálózat, jelölők, jellemvonások hálózata, egy jellem”, amely az emlényomok folyamatos átírásával, átértékelésével épül ki, amelyben tehát egy visszafelé működő okozatiság érvényesül.<sup>47</sup> Az elbeszélő vélt nyomokból konstruál történetet, emlékei között kutat: „A doktor bácsi. Mit gondolhatott, mikor ott látta anyát...” Eszébe jut egy emlék, amikor még nagyon kicsi volt – 12 éves. Rajtakapja őket, ahogy megölelik egymást. Azután további emlékképek sorjáznak arról, hogy az anyjának hány szeretője volt. Az anya történetének és arcának rekonstruálási szándéka arcrongálásnak bizonyul: felidézi magában azt a napot, amikor meghalt az anyja – itt is, mint később az egész szövegben: a saját történetét meséli el, nem az anyját – az anya egy üres hely lesz. A lány felveszi a kapcsolatot az anya vélt szeretőjével, kettejük történetének szerelmi történeté alakulása az anyával való azonosulás egyik formájának bizonyul. A narratíva végén pedig, ahogy belép az anyja szobájába, leül a tükör elé és az anyával való hasonlóságát hangsúlyozza – a preszimbolikusból (szemiotikai, preödipális) a tükörfázison keresztül a szimbolikusba való belépés („jól érett”, azaz leérettségizett, mégpedig *bene* eredménnyel...), a társadalmi rendben kulturálisan érthető szubjektumpozíció felvételét jelenti. A hely, az anya szobájáért folytatott küzdelem, a múltkonstruálással, az eredetkereséssel függ össze. A szobában történő anya-lány közti helycsere olyan jelent hoz létre, mely mint múlt van jelen. Nemcsak anyai térként, hanem a regényírás helyeként teremti meg magát. Hiszen a napló ott

<sup>47</sup> Forrestert idézi: BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Bp., Akadémiai, 2000, 70.

végződik, ahol az anyja regénye elkezdődhet – immár az anya inkorporálásával – megírhatóvá válhat az anyja regénye is.

Minthogy a napló írásán keresztül a női szubjektum megkonstruálódása alakul, mely az anyának való arcadáson keresztül történik, a továbbiakban azt szeretném vizsgálni, hogy a Földes-regény milyen anya-lány kapcsolat narratívájába íródik bele, illetve hogy azt hogyan módosítja. Marianne Hirsch *The Mother/Daughter plots* című könyvében vizsgálja az anya-lány viszony narrativizálódását a 19. századi *family romance*-ban, az 1920-as évekbeli női regényekben és a 70-es évek feminista kritikáiban. Hirsch számára a családi struktúrák természete mint diskurzív stratégia érdekes, hogyan találjuk meg magunkat a családban, a vágy mintázataiban, amely a családtagok közötti interakciót motiválja. Az 1920-as évekbeli női művésztörténetek – Woolf, Stein, Willa Cather, Colette, Moers – középpontjában már nem az apához, férfihöz kötődő szerelmek, hanem az Anyához fűződő viszony áll. A korábbi regényhez képest radikális a különbség a 20-as évek *Künstlerromance*-ában: a nők a kreatív munka érdekében, hogy önmagukat megalkossák, lemondanak a szerelemről, házasságról. Colette és Woolf szövegeiben (esszék, regények), ambivalens viszony van az anyához fűződő kapcsolatban, a női figurák anyához fűződő viszonyukra az elválás és az azonosulás egyszerre jellemző: megpróbálják csökkenteni a távolságot a művész és a hagyományos női szereplehetőségek között – nem akarnak anyák lenni, ugyanakkor meg akarják érteni és inkorporálni anyáik életét. Hirsch úgy fogalmaz, hogy a 20-as évekbeli anya-lány kapcsolat narratívái „elégiák az anyákról” – de addig nem tudják megírni ezeket, amíg az anya él, a halál teszi lehetővé az anya számára, hogy ne hiányként, hanem valóban jelenlétként legyen jelen.<sup>48</sup> A Földes-regényben ezt a narrációs technikát látjuk: az anya halálára van szükség ahhoz, hogy a lány megalkossa saját női szubjektumpozícióját, de ez épp az anyán keresztül történik. Itt is – heteroszexuális kényszerben – az elfogadás, befogadás és az anya mintázatától való eltérés közti oszcilláció lesz a jellemző. A regény újrakeretezi a korábbi narrációs mintázatokat, az anya nem mint negatív modell jelenik meg, hanem egyszerre a vele való azonosulás és a tőle való eltérés konstituál egy újfajta, alanyi (de egyben tárgyi) pozícióban levő szubjektumot.

## PSZICHOANALÍZIS

Az anya [(m)other] a szubjektum első Másikja, az a Másik, akivel szemben a *self* önmagát konstituálja.<sup>49</sup> Chodorow szerint az énhatárok és testhatárok kialakítása a differenciációval történik, ami az anyához képest következik be: a korai, anyával

<sup>48</sup> HIRSCH, *i. m.*, 97

<sup>49</sup> A feminista pszichoanalitikus kritika első antológiája, mely 1985-ben jelent meg *The (M) Other Tongue* címmel, az anya figuráját állítja vizsgálódása középpontjába, az apa-alapú ödipális struktúra helyett egy anya-alapú, pre-ödipális modell felé tájékozódik. Az anya alakjának értelmezéséhez elsősorban a francia posztstrukturalisták, Lacan, Derrida, és a francia feministák, Irigaray, Cixous, Kristeva, valamint Nancy Chodorow anyasággal kapcsolatos tanulmányai, könyvei adnak ösztönzést.

való szimbiotikus egység után a gyerek selfjéhez képest az anyát különállóként, „nem-én”-ként észleli. Az „én” és „nem-én” különválnak egymástól, de ennek a különválásnak nemcsak a szeparáció, hanem az individuáció is következménye lesz: nemcsak a másiktól elkülönülteként érzékeli magát a gyerek, hanem szubjektumként. Chodorow tárgykapcsolat elmélete szerint az anya úgy jelenik meg, mint az én mint másik. Az anya és másik kapcsolatát az anya önmagában is megjeleníti, hiszen az anyai test önmagában is a másságot hordozza.<sup>50</sup>

A Földes-regényben az anya elvesztése, a gyász munkája vezeti a 16 éves kamaszlányt, hogy énjét megalkossa. Freud a *Gyász és melankólia* (1917), majd *Az ősválami és az én* (1923) műveiben beszél arról, hogy a gyász szerkezete tulajdonképpen az én kialakulásának szerkezetéhez hasonlít. A szeretett tárgy elvesztését az egyén a képzelet szintjén megpróbálja pótolni (a vágypszichózissal rögzíti a tárgyat).<sup>51</sup> Az én bekebelezi a másikat az én-szerkezetbe, felveszi a másik tulajdonságait (az anya vélt szeretőjével való szerelmi kapcsolata, megtalálja azt a fürdőst, amit még anyja használt, és magára teszi: tükör előtti azonosulás) azért, hogy a másikat megőrizze, de ezzel nemcsak a másik inkorporálódik, hanem a másik is inkorporálja, magába kebelezi a szubjektumot, felfalja az „én”-t. Lacan a gyással kapcsolatban Freud elméletét továbbgondolva mondja, hogy a gyász mozgásba hozza a jelölőt: a másik helyén tatóngó űrt kitölti képekkel, fantáziákkal. A lány arra való kísérlete, hogy megtudja, ki volt az anyja, kudarcba fullad, nem tud olyan jelentést felvenni, mely mint jelenlét megragadhatóvá válna. A gyász eredeti tárgya viszont a fallosz, a vágy lebegő jelölője, az anya vágya, illetve az a vágy, hogy az anya vágyának tárgya legyen. Minden további gyász az Apa törvényének való alárendelődés gyászát idézi újra.

A regény egyszerre a lány és az anya fikciójának megalkotására vállalkozik, az anya történetének rekonstruálását merőlegesen metszi át elvesztésének története, mely „a beszélő, a gyászoló, ezért alkotó személy sorsa”.<sup>52</sup> Az anya-gyerek (itt még inkább hasonmászerű) kapcsolat narrativizálódása a tükröződéseken, a hasonmászerű viszonyon keresztül alakul. A jelenség egyik jó példája, ahogy a lány – az anya regényét megírandó – játszik a címevel (*Magda regénye, Az 50. férfi* stb.), míg az anya történetén, gyászán keresztül alakuló szubjektumkonstrukció regényének, narratívájának címe *Mária jól érett* lesz. Magda és Mária regényének, sorsának egymásban alakulásának, egymást metszésének, kereszteződésének lehetünk tanúi. A megkettőződéshez mindig szükséges a tükör, a narratívában ezt képviseli a napló teste, textje és az anyai tér, a tükör. A megkettőződés a szimbolikusan, az értelem határain túlra és innen visz. A lány a néma anyában tükröződik. Az anyát kereső útkeresés között van egy férfi (a közvetítő, szerető Kálmán; de az apa figurája is megjelenik, valójában Kálmán, minthogy az anya szeretőjének véli, ezért az Imaginárius

<sup>50</sup> Jane GALLOP, *Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism*, Critical Inquiry, 1987/2, 314–329.

<sup>51</sup> Sigmund FREUD, *Gyász és melankólia*, ford. BERÉNYI Gábor = *Ösztönök és ösztönsorsok: metapszichológiai írások*, Bp., Filum, 1997, 132.

<sup>52</sup> Miglena NIKOLCSINA, *Jelentés és anyagyilkosság. Virginia Woolf Julia Kristeva olvasatában*, ford. CSÍKHELYI Lenke, Bp., Balassi, 2004, 17.

Apával is azonosítható), az ő szerepe éppen az, hogy eltérítse a nő „mozgását titkos és néma tárgyának végtelen vonzerejétől az írás felé”.<sup>53</sup>

Amikor a teoretikusok a preödipális működése felé fordulnak, a domináns diskurzuson kívüli kifejezés formáját is keresik, feltett szándékuk a maternalitást úgy olvasni, hogy az a paternális, ödipális narratíván kívülre kerüljön. Ugyanis az anyanyelv egyfelől épp a domináns, az ödipális narratívát termeli ki, az a kérdés merül fel, hogy akkor milyen nyelv kapcsolható a preödipálishoz, milyen anyanyelven kívüli maternalitás, ahol a szubjektum és objektum nem teljesen identikus és nem is teljesen különböző. Túl tudunk-e kerülni a patriarchátuson úgy, hogy az anya azon kívül legyen? Chodorow a 70-es években arról beszél, hogy az anyaság intézményét, az anya-gyerek diadikus viszonyt a patriarchális diskurzus konstituálja, szabályozza. Kristeva szemanalízisében (a jelentésadás, mely valójában lebontja a jelentést) az anyai tér olyan kiútnak tekinthető, mely a homogén térhez képest heterogén tér, ahol a jelek létrejönnek és szétbomlanak, a szubjektum megképződik és szétoldódik az anya általi szülés és elemesztésnek köszönhetően. Ebben a térben megjelenik az elveszített anya fikciója, az anya hiányának és hatalmának története.

A regényben létrejövő anya-lány kapcsolat a narratíva végpontja előtt, állításom szerint a preödipálisban lokalizálódik, mely egyrészt az anya terébe, szobájába való belépéssel kezdődik. „Az anyai tér összehavarja az én és a másik határait”<sup>54</sup>, az ide való bejutás az én határainak elmozdításával jár, és a másikkal való tükrös struktúra ide-oda oszcilláló mozgását, khiasztikus szerkezetét indítja be. Nyelviileg a szimbolikus előttit, a preszimbolikus idézi (az E/1-ben beszélő tudatáramlásának megjelenítése, ez a belső monológ feltördeli a narratív szekvenciákat, szétrobbantja a szimbolikus, ahogyan a poézis nyelve).

Amikor a naplóíró-elbeszélő (az immár 18 éves lány) bemegy az anyja szobájába, meztelenre vetkőzik, és leül a tükör elé, maga elé téve jegyzeteit: „Anya szobájában vagyok. Sokáig álltam meztelenül a tükör előtt. Az arcom égett, a hajam kócos volt és vad. Éjjel szép vagyok. Vékony, fehérbőrű lány a tükör előtt, fájdalmasan, nagy szemekkel, néha kinyújtja a karját és a száját csókra emeli. Olyan csend van, hogy az ember reszket tőle. A mellem már egészen szép, nemsokára melltartót fogok viselni [...] Aztán így, meztelenül bementem a füzetért. Visszajöttem ide, mert az én szobámban nincs olyan tükör, amelyikben végig látja magát az ember. Őrütség volt közben megállni az ebédlő ablakánál és olyan mélyen kihajolni. A mellem kormos lett az ablakpárkánytól. Őrütség az is, hogy most itt ülök, úgy hogy oldalt látom magam a tükörben, meztelenül ülök és írok. Ha apa hazajönne [...] Mit akarok itt meztelenül a tükör előtt, tágranyilt, félős szemmel, mit akarok itt, meztelenül a tükör előtt...?” (253–254.) „Borzongok meztelenül, pedig meleg van odakint. Ülök és nézem magam a tükörben és kifestem a számat. [...] Fogok-e én tetszeni a fiuknak, most, amikor már felnőtt nő vagyok, mikor már asszony lehetnék?” (256.)

<sup>53</sup> NIKOLCSINA, *i. m.*, 42.

<sup>54</sup> L. M. ZERILLI, *A Process Without a Subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on Maternity*, Paper presented at Rutgers-Newark, 1991. november 11.

A lány a tükör előtt (kétszeres tükör: a napló is ott van) a tükörfázist játssza újra. Az anyával való azonosulás az első identifikáció, mely az imagináriussal, a preödipálissal van összhangban. A tükörbeli tükörképpel való identifikáció, az anya testével való azonosulás ugyanakkor elidegenedés is, mert a tükörképnek való alárendelődést teszi nyilvánvalóvá. A szubjektum szexualizált testté éppen ebben a helyzetben válik, amikor jelölőként jelenik meg a világban. A narrátor naplóíró szexuális identitására, női szubjektumpozíciójának elfoglalására reflektál: „fogok-e én tetszeni a fiúknak, most, amikor már felnőtt nő vagyok?”

Itt azonban ez az identifikáció olyan inkorporálással jár, mely szembe tud nézni önmaga alárendelt helyzetével: „ma a kísértetedtől sem félek, ma beszélgetni szeretnék veled.” Meglátásom szerint az elbeszélő feladja narcisztikus kötődését, és a másik vágyának való alávetettségtől megszabadul, és szubjektumként tud cselekedni: „Ki fogok menni a sírhoz, ahol már kétszer találtam idegen, friss szegfűcsokrot. Anya, ma sírtam utoljára Pista miatt. Anya, mától kezdve mi hasonlók vagyunk. Érted ezt? Ma nem akarok remegve odabújni hozzád, ma a kísértetedtől se félek, ma beszélgetni szeretnék veled. Te fehér, mosolygó, szomorú, érthetetlen asszony, én olyan vagyok, mint te. Ma olyan vagyok, mint te. Az árnyék, mely föléd hajolt, most az én vállamra tette árnyékkézét. Úgy hívják ezt, hogy élet, mondd? Le kell feküdni, mert délután Kálmánhoz megyek. Pista fényképe, amit a tavalyi érettségi képről lóptam le. Összetépjem...? Becsuszatom a könyvek mögé, ahol a láthatatlan dolgok vannak. Ez a pár füzet a jegyzetekkel, ezek velem jönnek. A betük egyre kisebbednek, ahogy lapozok, a margók szélesednek. Le kell feküdni. Holnap délután nem lehet álmos. Holnap délután... Most már meg fogom írni a regényt.” (264.)

A tükörstádium újrajátzsása, a tükör megjelenése az önreflexió megjelenésének elengedhetetlen állomása. Lacan az önreflexiót a tükörstádiumhoz köti.<sup>55</sup> Az önreflexió mindig visszatükröződés, a szimmetrikus reflexivitás illúziója működik, egy téveszme, mely az egységes, homogén egyéni identitás „valóságát” egy ilyen képzetes, szimmetrikus duális struktúrára vezeti vissza. A preödipális atópiában (az anya szobájában) megvalósul az anyjával és annak anyjával is a szimbiózis. Ez még nem az a hely, ahol a lány szerelmi objektumával összekötődik, nem véletlen, hogy mielőtt Kálmánhoz menne, történik meg az anya inkorporálása. Ez teszi ugyanis lehetővé a férfival való kapcsolatát. A narrátor önmagát a Másik felől létrehozó szubjektummá válik, de ahhoz, hogy beszélő szubjektum legyen, fel kell adnia az anyai területet, el kell fojtania az anya iránti vágyat. Az anya regényének megírásához be kell lépni a szimbolikus szignifikációk rendjébe, „jól éretté” kell válnia.

A napló kezdete és vége az emberi élet struktúráját ismétli: in medias res kezdődik és végződik. Általában elmondható a naplóról, hogy a kezdeti bejegyzések alkalmával a beszélő megpróbál egy kezdeti szubjektumpozíciót felvenni, ahonnan elkezd mesélni a történetét. Ez a beszélő vágya, az eredet megtalálása iránti vágy: ebben a regényben is ez a vágy hajtja a beszélőt, ez a vágy vezeti el az eredet helyére, az anya terébe (testébe, szobájába), hogy onnan vegye fel szubjektum-pozícióját, ahonnan

<sup>55</sup> Shoshana FELMAN, *Freud eredetisége – avagy miben áll a pszichoanalízis különbözősége?*, ford. BÓKAY Antal, Műhely, Pszichoanalízis különszám, 1992, 55.



elmesélheti a történetet. A naplóíró elbeszélő a narratíva elején egy olyan helyet, szubjektumpozíciót keres, jelöl ki maga számára, melyet a narratíva végpontján tud csak betölteni. A Földes-regény különlegessége, hogy ott végződik, ahol kezdődni szándékozna, de nem körkörös struktúráról, mint inkább metaleptikusról lehetne beszélni, mert egy narratív és diskurzív szinttel feljebb kerülünk, hiszen a napló elbeszélője ekkor válhat beszélő szubjektummá, olyan helyé, ahonnan hozzákezdhet anyja regényének megírásához.

## PAJZS A RÉSEN

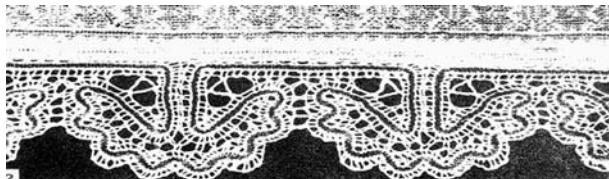
El(len)álló alakzatok a 20. század elején alkotó nőírók műveiben

### I.

Írásom címe némi magyarázatra szorul, hiszen a pajzs sugallna valamiféle tudatos ellenállást, valami olyan szubsztanciát, amelyik ellenállásának eszközeként használná ezt a tárgyat, titkot rejtene, azonban itt sokkal inkább a pajzsként láttatott olyan alakzatokról lesz szó, amelyek önnönmagukban megingatják a fallogocentrikus kritikát, kimozdítják a szöveggel való foglalatosság rögzült keretei közül, és nyitva hagyják a lehetőséget jelentései változásának. A címben megnevezett ellenálló alakzatok mögött nem feltételezek egy stabilan ellenálló szubjektumot, a szöveg alakzatainak ellenállását mindenképpen bekövetkező folyamatként tételezem fel, mely ellenállás egy olyan elmozdulás eredménye, amely a textus-textil diskurzusától távolodóban – a szövegtől és a szövettől elkülönbözött térben – a csipkézés és hímzés nyelvén, szövedékként, textíliaként konstruált.

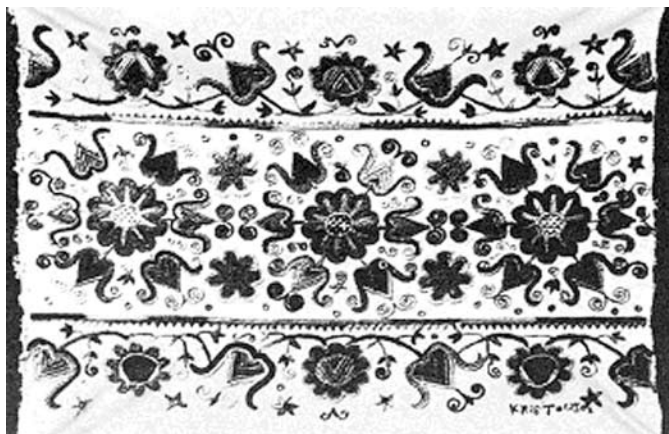
Szemléltetésként játékba hozom a csipke és hímzés metaforáját mint a textiltől elkülönböztetett fogalmakat, hiszen amennyiben a csipkéről, csipkézésről, hímzésről beszélünk, egy sajátosan asszonyi, az európai hagyományban az asszonyokhoz kötődő tárgyról és cselekvésről esik szó. Olyan kódról, metanyelvről és az írástól távolabb megjelölt cselekvésről, amiben a hímdomináns kultúra nem vesz részt, így sajátos szegmentuma, területe ez a „nőiségnek”. Az általam vizsgált szövegekben a kézimunkázás mint a férfi-női verbális diskurzustól való távollét – akár mint ebbe a konstrukcióba kényszerített, akár mint tudatos elfordulás helye – elsősorban olyan elemzési eljárások működtetése során bizonyulhat hasznosnak, melyek egy, a verbális távolabb létesülő másik nyelvben keresik a szövegben megkonstruálódó női másik hangját.

Vagyis a hímzés, a csipke, a szöveg és szövet egymásba bonyolódó és egymást fel/el/megfedő játéka érdekel a 20. század elején alkotó női írók szövegeiben azon törések mentén, ahol újra és újra felsejlik a szövet. Pontosan ott, ahol a verbális már nem működtethető és a fallogocentrikusba vetett bizalom meginog.



Fehér és piros vert csipke részlete (19. sz. második fele, Csallóköz)  
Bp. Néprajzi Múzeum (Forrás: Magyar Néprajzi Lexikon)

Hélène Cixous *A medúza nevetése* című munkájában azt írja, hogy „[A nő] fehér tintával ír”<sup>1</sup>; Elaine Showalter, Sandra Gilbert és Susan Gubar munkáira hivatkozva feltételezi, hogy a női szépprózát kéthangú diskurzusként olvashatjuk, amely egy „domináns” és egy „elnémított” történetet tartalmaz,<sup>2</sup> Ady pedig megjegyzi egy kritikájában: „Csipkét szőni asszonytudomány”<sup>3</sup>. E megállapítások együttese olyan olvasatokat generálhat, melyek a kézimunka és írás abjektív viszonya mentén rendezi el mindazt, amiről itt szó esik, vagyis a nő kézimunkájának és szövegalkotásának egymásra tükröződő vágját és apóriáját.



Hódmezővásárhelyi hímzés (Forrás: Magyar Néprajzi Lexikon)

## 2.

Ha végigtekintünk a 20. század első felének magyar irodalomkritikáján, a szépirodalmi babérokra törő asszony, az orsót elhagyó nő képze egyben a háború képzetét implikálja. „A nő, aki tollat ragad, jóformán kizárólag a szépirodalmi babérokot rejtegető titokzatos erősséget ostromolja” – írja Sztankay Géza 1930-ban.<sup>4</sup> Azt a nőt, aki elhagyja az orsót vagy a hímzőpárnát, és tradicionális identitáskereteivel leszámolva vesz részt az irodalmi diskurzusban, a kritika valamiképpen ismét a kézimunka aktusa alá rendezi. Rendre jelennek meg olyan kritikák, amelyek az íróknak írásait „csak” kézimunkáknak tekintik, vagy írásukat a kézimunka tekintetében

<sup>1</sup> Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése = Testes Könyv*, II, Szeged, Ictus–JATE, 1997, 362–363.

<sup>2</sup> Elaine SHOWALTER, *Feminist Criticism in the Wilderness = The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, szerk. E. S., New York, Pantheon Books, 1985, 243–270.

<sup>3</sup> ADY Endre, *Ritók Emma. A nagy véletlen*, HSz, 1909. április.

<sup>4</sup> SÍPOS Balázs, *A felszabadult sikoly. Régi idők újdondásznői*, Mozgó Világ, 2002/2, 92.

pozicionálják. Illés Endre például így ír Erdős Renée *Brüsszeli csipke* című regényéről: „Kifejezéstelen cím. Átfogónak és szétsugárzónak szánt szimbolikus ereje erőtlen gyertyafény csupán. De anyagszerűségében mégis kifejező. A fogalom, amit jelöl: jellegzetesen női munka. Megmozdítja a női fantáziát. Brüsszeli csipke. Mi lehet mögötte? Egy népszerűsége számítható regény.”<sup>5</sup>

Ady Endre Ritoók Emma *A nagy véletlen* című műve nyomán a következőt jegyzi meg: „Csipkét szóni asszonytudomány, s a régi, drága csipkék szépségéből mit se von le, hogy összevisszák és aránytalanok ábradarabjaikban. A Ritoók Emma könyve egy ilyen csipkekendő, egy szál se rossz, csupán az ábrák, a darabok, a részek össze nem illők, aránytalanok.”<sup>6</sup>

Schöpflin Aladár ennél messzebbre megy, Kaffka Margit munkásságáról a következőt állapítja meg: „Körülbelül Kaffka Margit a magyar irodalomban az első asszony, akiben az író minden asszonyi kézimunka-dilettantizmustól megtisztulva, igazi művészi mivoltában nyilatkozik meg, de asszonyiségének teljes megőrzésével”<sup>7</sup>.

Érdekes, hogy amíg a kritika alapjául szolgáló irodalmi szövegek témája a hagyományos női identitáskeretek elbontására tett kísérlet és tapasztalat, majd ennek következtében a női kézimunka rendjének átértékelése és újszerű működtetése, addig a maskulin kritika a női kézimunka hagyományos, a fallikus törvények által működtetett pozícióinak visszaállítására törekszik. A női kézimunka a fallikus rendenkívüliség ígéretével mintha magában hordozná a szöveg rendjének megbomlását, részben fenyegetné azt, holott a textil és a szöveg közötti kapcsolat mélyen gyökerezik. Akár Freud vagy Derrida szövegeit vesszük alapul, akár éppen a 18–19. századi nyugat-európai hagyományrendet, a szöveg metaforái újra át- és átszövik az írásról való beszédmódot. Az utóbbi jó harminc évben a tengerentúli feminista esztétika a női kézimunka története és kontextusa felé fordult, egyrészt azzal a szándékkal, hogy leszámoljon azon romantikus elképzelésekkel és misztikus köddel, ami ezen kézimunkákat körülöleli, másrészt pedig azért, hogy az íráshoz való viszonyát alaposabb elemzésnek vesse alá. A kézimunka és szöveg összefüggéseinek kritikai vizsgálatához produktívnak bizonyultak azon elméletek, amelyek éppen a nő íráshoz való hozzáférhetőségét vonták kétségbe (Cixous, Peggy Kamuf, Dorothy Dinnerstein), valamint az olyan megközelítések, amelyek a klasszikus narratológia lezártágával, berögződött fogalmaival szálltak szembe, folyamatosan reflektálva azok maskulin megkonstruáltságára. A kritikai elemzést természetesen nem kerülhették el azon női írók által írott szövegek sem, melyek rendre a kézimunka metaforikus kereteit jelölik meg.

Kathryn Sullivan Kruger *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production* című tanulmánykötetében éppen ezt a kérdést járja kör-

<sup>5</sup> ILLÉS Endre, *A brüsszeli csipke*, Nyugat, 1930/20. (<http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/00500/15571.htm> [2008. 10. 30.] )

<sup>6</sup> ADY, *i. m.*

<sup>7</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *Kaffka Margit*, Nyugat, 1912/24. (<http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> [2008. 10. 30.] )

be.<sup>8</sup> Kruger szerint lényegi a kapcsolat a textilszövő nő és a textuális termék között, így a textilterméket narratívaként működteti. Olyan működésnek tekinti, amelyik képes történetet mondani, egy kultúra történetét elmondani, társadalmi hiedelmeket és üzeneteket közvetíteni. Kruger fenntartja, hogy a nő szövete autobiografikus és egyben vágyakozásának narratívája, valamint egyfajta pótlék, ami éppen a verbális tér hozzáférhetetlensége miatt alakult ki. Szemben Freuddal, olyan többletként kezeli a női kézimunkát, amely nemcsak valami pótlékként áll, hanem vitathatatlanul a kulturálist formáló produktum. Kruger olyan szövegeket vizsgál, amelyekben a textil, a szövés, a kézimunka metaforikus jelentésekkel bírnak. Álláspontja szerint egy olyan vizsgálatban, amely a szőtt történetekre irányul, a szövet és a szöveg közötti különbségek elhomályosulnak.

Elaine Showalter *Piecing and Writing* című tanulmányában a foltozás aktusára hívja fel a figyelmet,<sup>9</sup> valamint arra, ahogyan az a 19. század során sajátosan amerikai női művészi formává alakult. A 70-es évekre a paplan készítésének sajátos varrási technikája pedig a női élet metaforájává sűrűsödött a női mozgalmakban és feminista művészetben. Showalter az amerikai női írók olyan kontextusaként látta ezen kézimunkázási aktusokat és tárgyakat, amely által interpretálhatóak az amerikai női írók szövegei. Kathryn R. King *Of Needles and Pens and Women's Work* című esszéjében arra hívja fel a figyelmet,<sup>10</sup> hogy a kötés, szövés, varrás metaforikussága, amely a kortárs amerikai feminista kritikát áthatja, valamint a tű-toll metaforák szembeállása, már a reneszánszban is ismert; Elaine Hedges pedig *The Needle or The Pen: The Literary Rediscovery of Women's Textile Work* című írásában azt mutatja be,<sup>11</sup> hogy az 1900-as évek közepén a maskulin irodalmi intézményektől való félelem következtében a női írók körében hogyan válik a kötőtű a toll, a varrás pedig az írás metaforájává, amikor a kötőtűt tollra cserélik. Zsadányi Edit 2005-ben *Tárgyba vetett szubjektivitás Lesznai Anna, Kaffka Margit, Ritoók Emma műveiben* címmel tartott előadást a *Képzőművészet és irodalom kapcsolatai* című konferencián. Előadásában Lesznai Anna hímzésterveit vetette össze a költőnő verseivel, arra a kérdésre keresve a választ, hogy a téma, a motívum, a kompozíció látszólagos változatlansága, folyamatos ismétlődése a női identitás milyen alakzatait rajzolja meg. Külön említésre méltó az *electronic-text+textiles projekt (e-t+t)*,<sup>12</sup> amely az elektronikus szöveg, a textíliák és a textus posztmodern kiszögelléseit, összefüggéseit vizsgálja olyan neves kutatók, teoretikusok és egyetemi tanárok részvételével, mint Manuela Rosini és Joseph Tabbi. Az „intertexti/ua/-litás” különböző megközelítési módjainak közös

<sup>8</sup> Kathryn Sullivan KRUGER, *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Susquehanna University Press, 2001, 11–17.

<sup>9</sup> Elaine SHOWALTER, *Piecing and Writing = The Poetics of Gender*, szerk. Nancy K. MILLER, Columbia University Press, 1986, 222–247.

<sup>10</sup> Kathryn R. KING, *Of Needles and Pens and Women's Work*, *Tulsa Studies in Women's Literature* 14, 1995, 77–93.

<sup>11</sup> Elaine HEDGES, *The Needle or the Pen: The Literary Rediscovery of Women's Textile Work = Tradition and the Talents of Women*, szerk. Florence HOWE, University of Illinois Press, 1991.

<sup>12</sup> L. <http://www.e-text-textiles.lv/> (2008. 10. 30.)

kiszögellési pontja, hogy a szövetszerű és a szöveg kapcsolatára irányuló vizsgálat nem kerülheti meg a kézimunka történetét és annak egy adott kultúrában betöltött szerepét.<sup>13</sup>

Magyarországon a csipkézés és hímzés a 18. század óta szerves, intézményesült keretét jelentette a leánynevelésnek. Mária Terézia rendeletben vezette be, hogy leányoknak kötelességük kézimunkát tanulniuk, melynek keretében tanulták meg ezt a két, eredetileg szövetet díszítő és elvitathatatlanul kulturális, politikai, társadalmi pozíciókat kifejezésre juttató eljárást. A 19. században írt pedagógiai témájú magyar munkák rendre hangsúlyozzák a kézimunka oktatásának fontosságát és ennek szerepét a leánynevelésben. Rendre jelennek meg az olyan írások, amelyek a hímzést, csipkekészítést, varrást már a női kézimunka diskurzusán belül említik.<sup>14</sup>

Kaffka Margit *Hangyaboly* című regényében ezt olvashatjuk: „Az órák után ebéd következett asztali imákkal és déli Úrangyalával, délután kézimunka a nappaliban, vagy lecketanulás, korrepetíció, zongora, egyházi ének; uzsonna asztali imákkal; vacsora nemkülönben, esti Úrangyala”<sup>15</sup>.

A kézimunkázás technikáinak tanulása a 19. század végén és a 20. század elején is a lánynevelés szerves részét képezte, mi több, a női identitás éppen a kézimunka viszonyában pozicionálható. Erdős Renée *Brüsszeli csipke* című regényében a csipkével való bánásmód és a csipke hordása szerves kapcsolatot mutat a főszereplő anyafeleség önmeghatározásával: „Ezeket a csipkéket még sohasem viselte asszony, aki ne lett volna a legjobb anya és a legtisztább feleség.”<sup>16</sup> „Már arra is gondolt, milyen ruhát csináltat magának a lánya esküvőjére! És rávarratja dísznek a brüsszeli csipkét. Az anyja is akkor viselte utoljára a csipkéket, amikor az ő esküvője volt. Másnap: lefejtette a ruháról, kivasalta, mert mindig ő maga mosta és vasalta ki ezeket a féltett, drága, szimbolikus értékű csipkéket. Igen – most is így lesz! Mire Ari a nápszűtjéről visszajön, megkapja a csipkéket.”<sup>17</sup> „[A]z [...] anyja csak ült előtte és fejtette a csipkéket a ruháról, óvatosan, lassan. A fiú észrevette, hogy a parányi olló reszket kezében [...] ráterítette a plédre és rátette a csipkéket. Akkor kinyitotta a gázcsapot és meggyújtotta a gázt. Aztán azt mondta magában: – Istenem, bocsáss meg nekem, most kivasalom a csipkéket!”<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Fontosnak tartanám megjegyezni, hogy a tú-toll oppozíció az angolszász nyelvterületen jobban megragadható, a magyar hímzőnők eszközüket – feltehetőleg a kalotaszegi hímzés-minták kedveltsége és elterjedése miatt is – gyakran nem tűnek, hanem írónak nevezték, a hímzést-varrást pedig írásnak; ekképpen sajátos játékot képez az írás szó kettős jelentése.

<sup>14</sup> Pl. DÓCZY Gedeon, *Néhány szó a nőnevelésről, tekintettel a polgári leányiskolákra*, Debreczen, 1886, illetve *A női kézimunka tömeges tanításáról* = Néptanítók Lapja, 1874., vagy SZABÓ Endre, *A kézimunka tanítása a népiskolában*, Kolozsvár, 1876. (2. javított kiadás: Rimaszombat, 1878.)

<sup>15</sup> KAFFKA Margit, *Hangyaboly*, VIII. fejj., Nyugat, 1917/4. (<http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> [2008. 10. 30.]

<sup>16</sup> ERDŐS Renée, *Brüsszeli csipke*, Bp., Garabonciás, 1990, 174.

<sup>17</sup> *Uo.*, 255.

<sup>18</sup> *Uo.*, 311.

A kiragadott szövegrészeket mindegyike a csipke motívuma köré csoportosul, mi több, olyan narratívaként működtethető, amellyel elmesélhetővé válik Adrienne és családjának története. Adrienne szinte mániákusan ragaszkodik brüsszeli csipkéből készült ruhakiegészítőjéhez, még akkor is, ha lánya és családja azt anakronisztikusnak tartja. A csipke klasszikus hagyományrendet testesít meg (megjelöli a csipke viselőjének betölthető pozícióit, úgymint „tisza anya”, „rendes feleség”), másrészt pedig Adrienne fantáziájának, vágyának következetes része (szívesen babrál a csipkével, amit családtagjai elnéznek neki).

A tárgyba vetített szubjektumhoz hasonlóan van jelen a kézimunkázó nőbe vetített szubjektum is a századelő irodalmában. Ilyen implicit jelöléssel találkozhatunk Lux Terka *Így múlt el az ifjúság* című novellájában, ahol is a kézimunkához való hozzáértés egyben az ifjú és sikeres nő jelölője: „Senki se hinné el, hogy Orsolya-szüzeknél nevelődtem, gyönyörű kézimunkákat tudtam, zongoráztam és a hajam olyan szőke volt, mikor férjhez mentem, mint az arany, s az arcom olyan fehér, mint a tej. Vége... Elmúlt...”<sup>19</sup>

Kaffka Margit *Az orsó mellől* című novellájában a csipkőzéshez, hímzéshez, kézimunkához értő klasszikus nő, aki betölti a maskulin hagyomány által kijelölt női szerepet, egy adott ponton megtagadja azt. Nem sokkal később számolnia kell ennek következményeivel: „Tisztul eszmélete kereste önmagát – az asszonyt, aki ma elindult hazulról, az orsók mellől szeszélyes kicsi sétára a tavaszban. Az asszony, aki kevesellte életét. De hát mi történt valóban? Megreszketett egész testében és látta a rettenetes, állatian dúlt arcot, a düledt égő szatírszemeket. Iszonyú! [...] És most szalad a szekér és hazaviszi őt. De hát mi változott meg? Egy semmi – egy villámló véletlen, amely leszakadt rá őrijtően idegenül és irtózatosan. Most már nem az, aki volt? Egy pillanat elszakíthat az előbbi létünkötől, az énünk, a jelenünk ezer kapcsolatótól. Most már mindörökre megtörtént – a szenny, a gyalázat.”<sup>20</sup>

A kézimunkázás aktusa elvitathatatlanul olyan identitásmintázatként jelentkezik a korszak női írói által írott szövegekben, amely egyfajta védelmet biztosít valamiféle szörnyű kijelentéstől, egy történetstől vagy egy kijelentés megtörténtétől. Mindattól, amely ellehetetlenítene minden hozzáférhető, nőiként megélt mintát. Rendkívül találóan fogalmazza meg a narrátor *A Kirilláné múltja* című novellában, amely egy hírbe keveredett idős asszony tragédiáját tárja elénk: „míg leány volt; – sok párnávetet horgolt, egészen belegémberegett, és nem várt semmire. Azt gondolta – ha néha mégis gondolt valami tompát, ködöset a csipkeminták kusza póklábai és a fehér, egyenletes pamukláncai szövevényében – gondolta: ahogy így mostan él, ilyen drágalátosan már csak mindig ellesz életében – mert mi is történhetne vele egyébként?”<sup>21</sup>

A kézimunkázó nő szerepének elvetése/elvesztése a szövegekben rendre olyan helyzetet eredményez, ami által a nő ismét régi szerepeihez menekülne, de a keserű

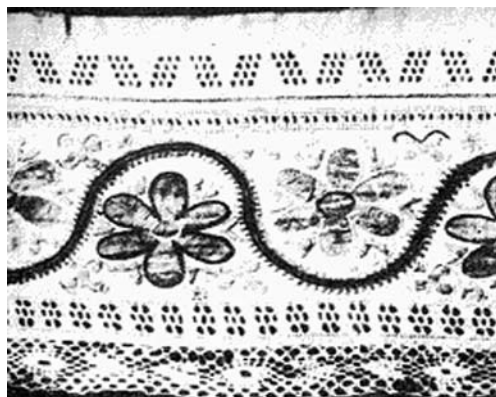
<sup>19</sup> LUX Terka, *Így múlt el az ifjúság = Álom. Novellák*, Bp., Légrédy, é. n., 55.

<sup>20</sup> KAFFKA Margit, *Az orsó mellől*, Nyugat, 1908/7. (<http://www.epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> [2008. 10. 30.]

<sup>21</sup> KAFFKA Margit, *A Kirilláné múltja = Kaffka Margit válogatott novellái*, Bp., Szukits, 2001.

tapasztalat következtében ez már egy más működésmódot jelent. A kézimunkázás mint az asszony elfoglaltsága így a bűnként megélt vágyak álcázásának a terévé válik. Olyan minták rajzolódnak, amelyek az írás aktusának valamiképpen ellenállnak, így az is lehetővé válhat, hogy a szövet metaforájával telített tértől elkülönülve tere lehessen azok szupplementumaként megéltjének, a szövet díszítésének. A szövegek a szövési technikák mentén egyszerre olvasódnak hímzett szöveggé és csipkézett szöveggé. A hímzési és csipkekészítési eljárások a textuális terébe beléptetettek, méghozzá a felületre varrott, felületet szétvarró eljárások mentén. Azon a helyen, ahol a nő elhallgat és hímez, dekonstruálódik az írás szuverénnek tekintett tere.

Írásom ezen pontján, amikor az írás jelentéseire szert tesz a kézimunkaszerű is megbolygatja azt, fel kell hívnom a figyelmet e kettős nyelv, a textus-szövet, textília-szövedék (mint a szövettől elszármaztatott) által fenntartott kétirányúságra: a női írók megjelenése a kritikában magával hozza a kézimunka megszövegesülésének képzetét, ugyanakkor ezen írónők által működtetett és fenntartott diskurzus az, ami a textuális hagyományos rendjét veszélyezteti. Pontosan ott, ahol az igazság válik kérdésessé. Nem lehet véletlen, hogy a csipkézés és hímzés, ezen szövéstől elkülönbözött fogalmak beléptetése a verbálisba éppen a kizárólagos és egynek tekintett igazság elmozdításával járnak együtt. Gondoljunk csak a köznyelvben még ma is használt „hímez-hámoz” vagy éppen a ma már ritkábban használt, de találó „kicsipkézte a mondanivalóját” kifejezésekre. Mindkét nyelvi kifejezés jelentései a „mismácsolással”, a lényeg elpalástolásával, elhalasztódásával hozhatóak összefüggésbe, olyan verbális működésekkel tehát, amelyek elmozdítják az igazságot vagy éppen eltakarják, eltitkolják azt. Aki hímez-hámoz vagy kicsipkézi beszédét, olyan narratív technikákat alkalmaz, melyekkel éppen az igaznak vélt helye rendül meg. Ahogy a beszéd szert tesz a kézimunka jelölőire, minden kijelentés hazuggá válik. Aki hímez-hámoz, kicsipkézi beszédét, az nem kerülheti el a hazug stigmáját.



*Díszlepedő vége (Szentistván) (Forrás: Magyar Néprajzi Lexikon)*

Úgy tűnik, Lux Terka, Tormay Cécile és Kaffka Margit korai írásainak egyik legfőbb szövegszervező eleme az elhallgatás, ott, ahol a nyelv meginog, és amely törés mentén a nyelvi performativitás mással helyettesítődik. Egyben mindig ott, ahol a



női szereplők egyéni, tiltott, tabu jellegű vágyai jelenhetnének meg. Legtöbbször ez pedig a kézimunka diskurzusa felé történő fordulással esik egybe. A fallocentrikus hatalmával történő szembesülés pótcselekvésre vagy csendre, elhallgatásra, vagyis egy verbalitástól távol eső alakzatra kényszeríti a szövegek nőalakjait, ennek következtében pedig a diskurzus szert tesz egy sajátos, kézimunkaszerű működésre. Kaffka Margit *Egy nap* című novellájában például az asszony, Éva fogadja férje barátait, majd félrevonul: „Az ura emberei; Vermes, a fiatal tanár és Heinz, az előmunkás. Éva valami foltozással az ablakhoz ült félre. Időnként fél füllel hallani kényszerült a közkeletű igéket – vagy ködös és makacs tervezetéseiket; időnként az arcán érezte a tanár, e tuberkulotikus fiatal rajongó tekintetét, a néma és izzó vallomást. Elfordította a székét – álmodozni akart, és jól tudta, hogy miről.”<sup>22</sup> Az álmodozás részletezése elmarad, egy sorral lejjebb már egy múltbeli emlék jelenik meg. Éva előző napi látogatása a polgármesternél, amikor férje művészetének támogatása végett keresi meg: „Az ujján igen nagy, zöldbe játszó idegen formájú gyűrű – egy különös agátköves gyűrű volt a mutatóujján – a kékes, finom kezén.”<sup>23</sup>

Tormay Cécile *Sorsfolyó* című novellájában egy fiatal lány, csalódva szerelmében a zárdai életbe menekül: „Ettől kezdve Gyzla ott élt és növekedett az imák és árnyak csendes klostromában, Gerberga fejedelemasszony fehércámzsás szüzei között. És a lázasszemű, halavány testvértől, akit soror Hrosswithának hívtak a többiek, templomi énekeket, írásvetést, latin szót és muzsikát tanult. Mikor pedig pihent, kicsiny keze sok szent legendát hímzett aranyfonállal, tiszta fehér gyolcsra, bizánci selyemre. Az évek elmúltak s a múlásuk közben a mély klostromablakok fősvény világánál Gyzla csak egyre hímezte az oltárkendőket, a casulákat. És mint tegnap és azelőtt, szelíden, halkán ismételte a Vesperát, melyet a feszület alatt Gerberga fejedelemasszony fennhangon imádkozott.”<sup>24</sup>

A két kiragadott szövegrészlet egy olyan performatív aktus irányába mutat, amelyik a verbálistól távol lévő cselekvésben jut érvényre. A kézimunkázás, mely sajátosan hozzátartozik a nő jelölőjéhez, egyben olyan aktus is, amelyben a nő vágyai realizálódhatnak. A kézimunkázás olyan – a maskulin diskurzustól elkülönült – tér, amelyben a női szereplők büntetlenül adhatnak helyet álmaiknak. Jóllehet ez a diskurzus az olvasó számára nem vagy csak korlátozottan hozzáférhető. A mindentudó narrátor mindentudása vagy éppen mindenről informálni akaró szándéka mindkét novella esetében erősen megkérdőjelezhetővé válhat ezen a ponton. A kézimunkázás aktusa az olvasó előtt jelenvaló, de az ezzel együtt járó folyamat, a vágnak egy írástól elkülönült formája rejtve marad. Mintha a szöveg terében nem artikulálódhatna a női szereplők vágyakozása, a kézimunkázás tere így egy, folyamatában érvényben lévő Másik tereként konstruált. A kézimunkázó nő jelenléte a szövegekben olyan kettősséget képvisel, amelyet egyrészt az adott élethelyzettől történő merész, tudatos elrugaszkodásként olvasok, másrészt pedig olyan visszarendeződésként,

<sup>22</sup> KAFFKA Margit, *Egy nap* = *Kaffka Margit válogatott novellái*, i. m., 107.

<sup>23</sup> *Ua.*

<sup>24</sup> TORMAY Cécile, *Megállt az óra (novellák)*, Bp., k. n., 1924.

amelynek következtében a női szereplő ismét az orsó biztonságának ígéreterére és az orsó hagyományrendjének látszatára tart számot.

Lux Terka *Smeraldina* című novellájában az asszonynak – férje és gyermeke halála után – a kézimunka jelent valamiféle megnyugvást: „Egyik tavasz jött a másik után, azután az ősz, a sok és hosszú ősz és újra visszakértült varrótűje mellé.”<sup>25</sup> *Smeraldina* özvegyénél azonban ez a visszarendeződés egyúttal megteremti az álmodozó-hazudozó pozícióját; történeteket talál ki, amelyekkel környezetét szórakoztatja, amit a narrátor így kommentál: „A hazugságot, mely igen sok esetben az asszonyi élet legnagyobb gyönyörűsége, ápolni kell. Üldözni? Ugyan miért! Hát nem egy szép, nagy meséskönyv az asszonyi élet, melyben hol kicsinyítve, hol nagyítva, hol szépítve, hol eltorzítva kapják az életet? Hát nem mindent titkolva, rejtegetve, fátyolon keresztül és szűrve szítálva kap az asszony? Hát ezért. Ezért, miért elvenni csellet, nyíltan vagy durván, az asszony kezéből a meséskönyvet? Ott kell hagyni. Hadd hazudjon, mint a meséskönyv és hadd éljen úgy, ahogy lelke megkívánja: mindig szépítve önmagát és az önmaga körüli életet. Egy hazug asszony. Poéta. Aki fest, nagyít, szépít. [...] A hazug asszony majd mind boldogtalan.”<sup>26</sup>

A narrátor állásfoglalása mentén olyan olvasatok generálódhatnak, amelyek a kézimunka, igazság elmozdításának kérdéseivel együtt hozhatóak mozgásba. A más mondása és elhallgatás együttes működtetése a kézimunkázással, vagy éppen a kézimunkában történő működtetéssel, ez a hagyományos női szerephez kapcsolódó tevékenység szert tesz saját, valamilyen értelemben vett szövegszerű performativitására. De vajon a nő csak így lép ki a törlésből, a kézimunka helyén? Nem szövi-e át valamilyen más írás a textuálist? Kérdés, hogy a szöveg miként varródik, hímződik, csipkéződik, amikor a hímzés és csipkézés megszövegesül.

A vizsgált szövegekben az eltávolodás pontja – a szereplő kivonulása a textuális diskurzusból és a kézimunkába menekülése – egyben olyan közeledési pont is, ahol a textiltől már elkülönbözött működések sejlének elő, és a szöveg már ezek konstrukciójaként működik: egy olyan, egyszeri és szükségszerűen bekövetkező folyamatban, ami által a szöveg már nem tarthat számot szövetszerűségére (a szövés metaforájára), mert annak helyébe a szövéstől elkülönbözött technikák lépnek. A vizsgált szövegek esetén nemcsak tisztán a nyelvi térben működtethető narratív technikákról beszélhetünk, hanem a nők írását megelőző technikák (ha úgy tetszik, a nők írása előtti nők által használt írástechnikák) működéséről az írott szövegben, melyek felvázolásához hasznosíthatóak a csipkének és hímzésnek mint manuális produktumoknak a következő meghatározásai.

Hímzés: az alapanyagot (szövetet, bőrt stb.) díszítő eljárás, melynél tűvel fonalat, ritkán fémszálat visznek az alapra – eltérően a szövéstől, csipkekészítéstől és hálókötéstől, horgolástól –, amelyek alkotják is a szövetet.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> LUX Terka, *Smeraldina = Álom*, Bp., Érdekes Újság, Légrády, é. n., 27.

<sup>26</sup> *Uo.*, 30.

<sup>27</sup> *Magyar Néprajzi Lexikon*, II, főszerk. ORTUTAY Gyula, szakszerk. BODROGI Tibor et al., Bp., Akadémiai, 1977–1982.

Csipke: többféle technikával készíthető, mintásan áttört laza vagy tömöttebb szövedék.<sup>28</sup>

E két meghatározásnak a szövegben/szövetben történő működtetését az ellipszis alakzatának vizsgálatakor a mást mondás, a tulajdonképpeni elhallgatás és az el nem mondhatóság tekintetében juttatom érvényre, vagyis éppen a hímezés-hámozás, a mondanivaló kicsipkzésének alakzataiként.

Gerald Prince narratológiájában három kategóriát különböztet meg: *elbeszélhetetlen* (*unnarratable*), *el nem beszélt* (*unnarrated*) és a *nem megtörtént elbeszélése* (*disnarrated*).<sup>29</sup> Prince kategóriái különösen alkalmasak elemzésemhez, hiszen legtöbbször ezen három kiszögellési pont mentén rendeződnek el a nőiként megélt működő identitáskeretek (elbeszélhetetlen nő, el nem beszélt nő, nem megtörtént nő) a vizsgált szöveghelyeken, sőt ezek azon szöveghelyek, amelyek szert tehetnek a kézimunka jelölőire. Ha igényt tartunk a szöveg szövetszerűségére, úgy igényt tarthatnánk a szövéstől különböző technikák játékba hozására, így az „el nem beszélt” és az „elbeszélhetetlen” csipkeként, a „nem megtörtént elbeszélése” pedig hímezésként is olvasható. Ha lenne a kézimunkának mint egy másik írásnak retorikája, az minden bizonnyal lehetővé tenné azt is, hogy a klasszikus narratológia által nehezen hozzáférhető szöveghelyek olvashatóvá váljanak.

Lux Terka *Marcsa gondolatai* című munkája például tautologikus konstrukciónak tűnhet, hiszen az egyes szám első személyű elbeszélő nem meri gondolatait lejegyezni, mert fél az artikulálódás következményeitől. Az olvasó a gondolatait „olvashatja”, mely gondolatok mégiscsak valóban olvashatóvá válnak, hiszen könyv formájában, írott szöveggént, rögzült formában tárulnak elénk: „Persze ha én hangosan gondolkodnám és valaki hallaná, azt hihetné, én lenézem a boltoslegényeket. [...] Természetesen, én bolond vagyok a nézeteimmel [...] így csak hímezgetem itt az ablak mellett a matrózgallért »uj tavaszi toalettemhez«.”<sup>30</sup>

A gondolkodás/vágyakozás szabad tere itt is a hímezés aktusával jut érvényre, a korábban említett írásokkal szemben azonban az E/1-es elbeszélésmód olyan pozíciót kínál fel az olvasónak, ami a beavatottság illúzióját, a valamilyen értelemben vett igazság leleplezésének a lehetőségét kelti. Ennek azonban a szöveg egy ponton ellenáll. *Marcsa gondolatai* nem tudatfolyamként jelennek meg, hanem jól megkonstruált szöveggént, a klasszikus regénynek sajátjaként tartott elvarrott cselekményszálakkal, jellemábrázolásokkal. De amennyiben az igazság és az igazság elmozdíthatósága, a vágy és a betölthető identitáskeretek felől olvassuk a regényt, feltűnik az elbeszélés csipkézettsége, hímeztsége, hiszen az előttünk álló történet szinte észrevétlenül, de mégis egy, a fikción belüli fikció irányába tart: „Az uram leszalad a Piazzo di San Marcora, ahol egy barátjával van rendez-vous-ja. S ezt az időt felhasználom levélírára. Sári, mikor kézhez kapja, bizonyára elfintorítja a száját ezzel a megjegyzéssel: Esze ugyan nem sok van, a házassága után ítélve, de ízlése van, az bizonyos.”<sup>31</sup>

<sup>28</sup> *Ua.*

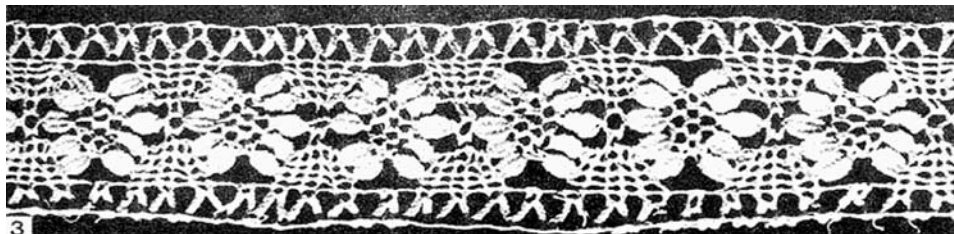
<sup>29</sup> ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája*, Pozsony, Kalligram, 2002, 19.

<sup>30</sup> LUX Terka, *Marcsa gondolatai*, Bp., Légrédy, 1903, 19–20.

<sup>31</sup> *Uo.*, 126.

A történet többi részét a narrátor már ezen metaleptikus váltás jegyében tárja elénk, a kisregény a képzelet és vágy síkjába torkollik, melynek következtében kétségsé válhat mindazon közlés igazsága, amit korábban a narrátor, Marcsa állított. Vagyis nem egyértelmű, mely mozzanatok zajlanak a fikción belüli valóságban és melyek azok, amelyek a fikción belüli fikcióban, a vágyakozás terében zajlanak. Éppen ezért Marcsa gondolatai nem is annyira szövegek, mint inkább szövedékek, amelyben az igazság fallogocentrikus fogalma éppen a kézimunkázás működése következtében mozdul el a felületre ráíródóként, illetve az azt palástoló meglétek és nemlétek rajzolataként.

Csipke, hímzés, kézimunkázás. Olyan jelentéssel telített, performatív működések, melyek megbontják a szöveg szövetszerűségét és szövedékké teszik. A kézimunka hagyományos rendjének szövedékszerű megbontása, majd újrendeződése nyomán olyan olvasatok konstruálódnak, amelyek lehetővé teszik, hogy a szereplők performatív aktusait egy másik, de a verbálissal játékba hozható működésnek tekintsem, a nőiként megkonstruált írást (mint valamilyen értelemben vett írást) a kézimunkával való foglalkozás megkonstruált terébe helyezzem, vagy éppen a kézimunkával való foglalkozás megkonstruált terét kezeljem női írásként. Olyan verbális/narratív térként, ami a verbális mentén rendeződik el, hímzett, csipkézett szövegként – még akkor is, ha az itt leírtak nyomán csupán (?) folyamatában tartható fenn, hogy mindez csak csipkézett hímszöveg.



*Vert csipkebetét „gabóca” részlete (századforduló, Sárköz)  
Bp. Néprajzi Múzeum (Forrás: Magyar Néprajzi Lexikon)*

# NÉVMUTATÓ

- Abelson, Robert P. 184  
Ablonczy Balázs 205  
Ady Endre 227–228  
Alighieri, Dante 34, 63, 179–180, 185, 188  
Althusser, Louis 11  
Andó Éva 183–184, 187  
Anthias, Floya 209  
Antonioni, Michelangelo 66  
Aquinói Szent Tamás 30, 35  
Arany János 79, 99  
Arisztotelész 12  
Assmann, Aleida 126–127  
Assmann, Jan 125  
Augustus Octavianus, római császár 187  
Austin, John Langshaw 188
- Babits Mihály 215  
Bacsó Béla 17, 44–46, 50  
Bahtyin, Mihail Mihajlovics 130  
Bajza József 68, 74  
Balassa Anna 91  
Balassa Péter 51–53  
Balázs Béla 216  
Balibar, Étienne 11  
Balzac, Honoré de 19, 21–24, 206  
Bán Zsófia 52, 56  
Bánhegyi Jób 212  
Baránszky Jób 217  
Barbier, Frédéric 49  
Barrett Browning, Elizabeth 200–201  
Barta János 133, 145
- Barthes, Roland 48–49, 81, 85, 100, 104  
Bartók Béla 98  
Batsányi János 69  
Baudrillard, Jean 57  
Beaugrande, Robert de 182  
Beauvoir, Simone de 223  
Bedecs László 98–99  
Belting, Hans 48–49, 55–56, 61  
Bender, Thomas 207  
Beney Zsuzsa 64  
Benjamin, Walter 16, 47, 50, 60, 126–127, 218  
Benveniste, Émile 176  
Bényei Péter 9, 78–79, 91, 93  
Bényei Tamás 220  
Bergman, Ingmar 66  
Berta Erzsébet Ágota 9  
Bertho Lavenir, Catherine 49  
Bhaba, Homi 210  
Bioy Casares, Adolfo 18, 22–23  
Bíró Yvette 59  
Bitskey István 80  
Blumenberg, Hans 17  
Bocsor Péter 80  
Bodnár György 151, 153  
Boehm, Gottfried 44, 50  
Bohógyi Gedeon 70  
Bóka László 208  
Bollobás Enikő 205, 211  
Borges, Jorge Luis 19, 22–24  
Borgos Anna 205  
Boross István 212, 216–217  
Bourdieu, Pierre 49, 195, 207

- Bródy Lili 216  
 Brugnolo, Furio 33–37  
 Bryson, Norman 45  
 Buda Attila 213  
 Burroughs, William S. 58
- Campbell, Jean C. 26  
 Carroll, Rachel 191–192, 203  
 Carter, Angela 62  
 Cather, Willa 221  
 Cervantes, Miguel de 19–20  
 Cézanne, Paul 45  
 Chase, Cynthia 108–109  
 Chodorow, Nancy 221–223  
 Cicero, Marcus Tullius 30–31  
 Cixous, Hélène 227  
 Clarent, Yolanda *lásd* Földes Jolán  
 Coleman, Joyce 54  
 Colette 221  
 Conrad, Joseph 215  
 Cortázar, Julio 24  
 Culler, Jonathan 104, 108  
 Czifra Mariann 73–75
- Császár Elemér 68–70  
 Csathó Kálmán 215  
 Csertán Károly 145  
 Csokonai Vitéz Mihály 99
- Danielik János 91  
 Darabos Enikő 205  
 Dayka Gábor 69  
 Debreczeni Attila 80  
 Dénes Gizella 210  
 Derrida, Jacques 18, 48, 104, 109–110, 221, 228  
 Dick, Philip K. 58, 64–66  
 Dickens, Charles 78, 206  
 Diderot, Denis 49, 156, 160, 206  
 Dietrich, Marlene 214  
 Dinnerstein, Dorothy 228  
 Dóczy Gedeon 230  
 Döbrentei Gábor 73  
 Drechsler, Wolfgang 26, 30
- Dressler, Wilfgang 182  
 Drótos Richárd 102  
 Dunajcsik Mátyás 102
- Eagleton, Terry 207  
 Ebguy, Jacques-David 13  
 Eco, Umberto 110  
 Eisemann György 79, 129–130, 135  
 Eisenstein, Szergej Mihajlovics 134  
 Elias, Norbert 138  
 Elm, Theo 166  
 Erdős Renée 163, 212, 228, 230  
 Erényi András 215  
 Erős Kinga 213  
 Erzsébet I., angol királynő 193  
 Establet, Roger 11  
 Esterházy Péter 80
- Fehér Katalin 64, 68  
 Fejér György 69  
 Feldges-Henning, Uta 26, 31  
 Felman, Shoshana 224  
 Felski, Rita 207, 211  
 Fenyő D. György 114  
 Fenyő István 68–71  
 Flaubert, Gustave 15, 18–19, 21–23  
 Flusser, Vilém 47–48  
 Forrester, John 220  
 Foucault, Michel 14, 20, 46–47, 181, 192, 199–201  
 Földes Anna 153  
 Földes Jolán 204, 212–218  
 Földes, Yolanda *lásd* Földes Jolán  
 Földi Mihály 215  
 Freud, Sigmund 114, 117, 173, 222, 224, 228–229  
 Fried, Debra 118  
 Frugoni, Chiara 31  
 Fülöp László 151  
 Fülöp Margit 215–216  
 Füredi Vida 70, 76–77
- Galla Ágnes 215  
 Gallop, Jane 222

- Gellner, Ernest 208–209  
 Genette, Gérard 136  
 Géring Zsuzsanna 181–182  
 Gervereau, Laurent 50  
 Gibson, William 56  
 Gilbert, Sandra 227  
 Giotto, Bondone di 29  
 Golden Dániel 80  
 Gömbös Gyula 216  
 Gönczy Monika 79  
 Grant, Rebecca 209  
 Grasskamp, Walter 50  
 Greenaway, Peter 54  
 Greguss Ágost 91  
 Gubar, Susan 227  
 Gulácsy Irén 215
- Gyáni Gábor 205, 207–208  
 Gyömrői Edit 110–111  
 Gyöngyösi István 75  
 György László 215–216  
 Gyulai Pál 89
- Hafner Zoltán 80  
 Hajdu Péter 129–130, 145  
 Halász Hajnalka 107  
 Halmágyi Sándor 93  
 Hámosi Ágnes 187  
 Hankiss Elemér 116–117  
 Hansági Ágnes 54  
 Harrè, Rom 182  
 Hász-Fehér Katalin 68  
 Hedges, Elaine 229  
 Hegedűs Márton 88  
 Heidegger, Martin 44–47, 166  
 Hekler Antal 210  
 Herczeg Ferenc 215  
 Hermann Zoltán 104  
 Hirsch, Marianne 52, 221  
 Hitler, Adolf 213  
 Hobsbawn, Eric 208  
 Hódosy Annamária 130, 134, 139  
 Holland, Norman 178
- Horthy Miklós 208  
 Horváth Endre 69, 76  
 Horváth Györgyi 205  
 Horváth János 68–70, 77  
 Hugo, Victor 88  
 Hutcheon, Linda 50, 192, 197–198  
 Hymes, Dell 183–184
- Iggers, Georg G. 206  
 Ignotus 49  
 Illés Endre 228  
 Illyés Gyula 115  
 Imre László 78  
 Irigaray, Luce 221
- Jakobson, Roman 104–107, 189  
 James, Henry 23, 206  
 John, Eugenie *lásd* Marlitt, Eugenie  
 Jókai Mór 79, 95  
 Joyce, James 206  
 Józsa Péter 80  
 József Attila 99, 104, 110–111, 113–116,  
 118–119, 238  
 Juhász Balázs 80  
 Julius Caesar, Caius 187  
 Jung, Carl Gustav 173–174  
 Juranics László 69
- Kádár Judit 205  
 Kaffka Margit 151, 153–154, 158, 160–  
 163, 228–229, 231–233  
 Kálai Sándor 9  
 Kamuf, Peggy 228  
 Kant, Immanuel 166  
 Kármán József 161–162  
 Károli Gáspár 64  
 Károlyi Mihály 216  
 Kárpáti Eszter 181–182, 184  
 Kazinczy Ferenc 68–77  
 Kazinczy Gábor 74  
 Kékesi Zoltán 51–52  
 Kemény János 93  
 Kemény Zsigmond 82, 86–89, 91, 93, 95

- Keményffy János 215  
 Keresztelő Szent János 79  
 Keresztury Dezső 91  
 King, Jeanette 203  
 King, Kathryn R. 229  
 Kisfaludy Sándor 68–77  
 Kissné Figeczky Zsuzsanna 87  
 Kittler, Friedrich A. 45–49, 55  
 Klee, Paul 59  
 Kohlke, Marie-Luise 191–192, 197, 202  
 Korompay H. János 79  
 Kosztolányi Dezső 215  
 Kovács András Ferenc 99  
 Kovács Bálint 102  
 Kölcsey Ferenc 75  
 Krajkó András 209  
 Krasznahorkai László 80  
 Krauss, Rosalind E. 50  
 Kristeva, Julia 104, 217–218, 221–223  
 Krúdy Gyula 120–121, 123, 126  
 Kruger, Kathryn Sullivan 228–229  
 Kukorelly Endre 99  
 Kulcsár Szabó Ernő 206
- L'Homme Ilona 205, 211  
 Lacan, Jacques 45, 114, 117, 221–222, 224  
 Lachmann, Renate 122  
 Lakatos István 93  
 László János 205  
 Latini, Brunetto 29, 31  
 Lefèbvre, Henri 124  
 Lesznai Anna 229  
 Lévinas, Emmanuel 165  
 Linklater, Richard 54, 58, 61–62, 66–67  
 Loósz István 91  
 Lorenzetti, Ambrogio 26–27, 29–33, 37–42  
 Lotman, Jurij 106–107, 124  
 Lotringer, Sylvère 108  
 Lőrincz Csongor 115  
 Lukács György 216  
 Lux Terka 231–232, 234–235  
 Lynch, David 63
- MacCannell, Dean 201  
 MacCannell, Juliet Flower 201  
 Macherey, Pierre 11  
 Man, Paul de 104, 107–108, 130  
 Mannheim Károly 216  
 Margócsy István 68–70, 77  
 Mária Terézia, királynő 230  
 Marlitt, Eugenie 161  
 Marosán Bence Péter 66  
 Martini, Simone 28–29  
 Márton László 51–52  
 Mátyus Imre 96  
 McAdams, Dan P. 136  
 McClintoch, Anna 209  
 McLaren, Margaret A. 192  
 Mead, George H. 167, 169  
 Meillet, Antoine 104  
 Meoni, Maria Luisa 26–27  
 Merleau-Ponty, Maurice 45  
 Mester Béla 164  
 Mesterházy Balázs 145  
 Mészöly Miklós 165  
 Mezei Márta 69, 71  
 Mikszáth Kálmán 79, 95, 129–131, 133, 135–136, 139–142, 144–146, 149, 153, 218  
 Milland, Ray 214  
 Mitchell, W. J. Thomas 45–46  
 Mitgutsch, Anna 210  
 Moers, Ellen 221  
 Moholy-Nagy László 50, 216  
 Mosse, George 209  
 Musil, Robert 206  
 Müller Ignác 72  
 Müllner András 80
- Nagel, Joan 208–209  
 Nagy András 215  
 Nagy Antal 74  
 Németh Andor 115  
 Németh György 80  
 Nikolcsina, Miglena 222–223  
 Nora, Pierre 204  
 Novalis 14



- Odorics Ferenc 80  
 Ohnet, Georges 162  
 Olasz Sándor 129  
 Ong, Walter J. 54–55  
 Orlovsky Géza 78  
 Ormos Mária 205
- P. Müller Péter 124  
 Pais Károly 68, 71  
 Pál, apostol 64–66, 175  
 Pálffy Albert 93  
 Pálffyné Gulácsy Irén 210  
 Panagia, Davide 25  
 Pándi Pál 70  
 Pápay Sámuel 69  
 Papp Ferencz 91  
 Partridge, Loren 26–29, 32–33, 43  
 Pascoli, Giovanni 105, 109  
 Passuth László 215  
 Pataki Ferenc 167, 170  
 Pateman, Carole 209  
 Paulson, William R. 107  
 Pfeiffer, Ludwig 54–56, 59, 62  
 Platón 15–18, 109  
 Plessner, Helmuth 167, 170  
 Podmaniczky Frigyes, báró 120–128  
 Podmaniczky Sándor 122  
 Poe, Edgar Allan 19, 23  
 Polanski, Roman 63  
 Polzer, Joseph 26–29, 36, 42  
 Potebnya, Alekszandr 151–152  
 Prince, Gerald 235  
 Proust, Marcel 19, 23, 101, 206  
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 101  
 Püski Levente 205
- Rabelais, François 206  
 Raisz Rózsa 131  
 Rancière, Jacques 11–22, 24–25  
 Rapaport Samu 115  
 Ricoeur, Paul 127, 204  
 Riffaterre, Michael 104, 166  
 Ritoók Emma 228–229  
 Robespierre, Maximilien 71
- Rodin, Auguste 63  
 Rodriguez, Robert 63  
 Roemer, Monika 102  
 Rolla Margit 160, 162  
 Romsics Gergely 205  
 Romsics Ignác 205  
 Rosini, Manuela 229  
 Rowley, George 27  
 Rózsahegyi György 215–216  
 Rubinstein, Nicolai 26, 28–30  
 Rubinyi Mózés 148  
 Rudnyánszky Gyula 139–140, 148  
 Ruszek József 69–75, 77
- Saint-Pierre, Bernardin de 21  
 Aquino, Sancti Thomae de *lásd* Aquinói  
 Szent Tamás  
 Sárközi György 215  
 Saussure, Ferdinand de 104–105, 107–  
 110, 112  
 Schank, Roger C. 184  
 Schiffrin, Deborah 181  
 Schöpflin Aladár 228  
 Schöttler, Peter 181  
 Schüttpelz, Erhard 106  
 Scott, Walter 78, 122  
 Sechehaye, Albert 104  
 Séllei Nóra 9, 194, 205, 210  
 Sennett, Richard 124  
 Shakespeare, William 78, 146, 189  
 Showalter, Elaine 211, 227, 229  
 Silverman, Kaja 45  
 Sípos Balázs 227  
 Skinner, Quentin 26–28, 30–31, 38–41  
 Smith, Anthony D. 208  
 Somogyi Gedeon 73  
 Starn, Randolph 26–29, 32–33, 43  
 Starobinski, Jean 104–105, 108–109, 112  
 Stefanini, Ruggero 33  
 Stein, Gertrude 221  
 Sterne, Laurence 19, 206
- Sz. Molnár Szilvia 58  
 Szabó Endre 230

- Szabó Ildikó 208–210  
Szabolcsi Miklós 111, 115  
Szalárdi János 93  
Szana Tamás 68  
Szántó Judit 115  
Szécsényi Tibor 80  
Szegedy-Maszák Mihály 78, 91, 206  
Székely Aladár 49  
Székely József 91  
Szemere Pál 72  
Szeneci Molnár Albert 94  
Szenes Erzs 210, 212  
Szenes Piroska 210, 212  
Szent Ágoston 29  
Szent Pál *lásd* Pál  
Szentmihályiné Szabó Mária 210  
Szepes Erika 112  
Szerdahelyi István 112  
Szeredi Orsolya 131  
Szilágyi István 164–166, 168–173, 175–176, 178  
Szilágyi Zsófia 139  
Szimon Béla 68–69, 71  
Szirák Péter 9, 165–167, 173  
Sztankay Géza 227  
Szűts Zoltán 80  
Szvetelszky Zsuzsanna 133, 135–138, 141–143, 145–146
- T. Szabó Levente 129, 131  
Tabbi, Joseph 229  
Tábori Kornél 213–214  
Takács Miklós 123  
Takáts Sándor 68–70  
Tandori Dezső 54  
Tátrai Szilárd 130, 181, 189  
Térey János 99–101  
Téti Takács József 76  
Teubner, Gunther 30  
Thackeray, William Makepeace 78  
Thélot, Jérôme 51
- Thompson, Hunter S. 58  
Tisza Kálmán 124  
Tolcsvai Nagy Gábor 181–183  
Toldy Ferenc 73–75  
Tormay Cécile 209, 232–233  
Tóth Tünde 80  
Török Gábor 111  
Török Lajos 145  
Török Sophie 211, 216–217  
Turczy István 98  
Turgenyev, Ivan Szergejevics 128  
Turi László 80  
Tuve, Rosemond 37
- Váczy János 75  
Vadai István 131–132  
Varró Dániel 97–100  
Vass Tibor 98  
Verseghy Ferenc 69, 75–76  
Vezér Erzsébet 110  
Volckman, Christian 54, 58, 61–62, 65–67
- Waters, Sarah 190–192, 195–197, 199–200, 202–203  
Weöres Sándor 99  
Wiesing, Lambert 44  
Wolf, Herta 50  
Woolf, Virginia 193–196, 198, 203, 206, 210, 221–222
- Yuval-Davis, Nira 208–209
- Z. Kovács Zoltán 165–166  
Zádor (Stettner) György 73, 75  
Zeidler Miklós 205  
Zerilli, Linda M. 223  
Zichy Rafaelné 209–210  
Zilahy Lajos 215
- Zsadányi Edit 205, 209, 229, 235

## A KÖTET SZERZŐI

BAKCSI BOTOND (1979 *Marosvásárhely*, Csíkszereda–Budapest); ELTE–BTK.  
Kutatási terület: A kortárs francia próza.

BOVIER HAJNALKA (1977 *Kalocsa*, Kecskemét); PTE–BTK. Kutatási terület:  
A 20. századi magyar próza és prózaelmélet, Mészöly Miklós munkássága.

CZIFRA MARIANN (1979 *Ózd*, Budapest); ELTE–BTK. Kutatási terület: Ka-  
zinczy Ferenc.

FÖLDVÁRI JÓZSEF (1981 *Budapest*, Pécs); PTE–BTK. Kutatási terület: A kézi-  
munka és az írás összefüggései a 20. század első felében alkotó magyar női írók  
műveiben.

GERGELY NIKOLETTA (1982 *Debrecen*, Debrecen); DE–BTK. Kutatási terület:  
Kultúratudományok, társadalmi nemmel kapcsolatos stúdiumok, valamint a hisz-  
tória diszkurzivitásának vizsgálata kortárs angol regényekben és filmekben.

GÖNCZY MONIKA (1971 *Abaujszántó*, Debrecen); DE–BTK. Kutatási terület:  
Klasszikus magyar irodalom, intertextualitás-elméletek.

JABLONCZAY TÍMEA (1973 *Budapest*, Pécs–Jyvaskyla); PTE–BTK, Jyvaskyla:  
Hungarian Studies Doctoral Programme. Kutatási terület: Feminista narratív  
poétika és a pszichoanalízis kapcsolódási pontjai, a két világháború közötti író-  
nők újrapozicionálási lehetősége.

KÁRPÁTI ZSUZSA (1980 *Szentés*, Szeged); SZTE–BTK. Kutatási terület: Az  
1830-as és 1840-es évek mozgalomliteratúrája.

KOVÁCS SZILVIA (1976 *Berettyóújfalu*, Debrecen); DE–BTK. Kutatási terület:  
Városelbeszélések mint a modernség médiumai.

LAPIS JÓZSEF (1981 *Sárospatak*, Debrecen); DE–BTK. Kutatási terület: Halál,  
esztétikai tapasztalat és poeticitás a két világháború közötti magyar lírában.

LENGYEL BARBARA (1975 *Miskolc*, Miskolc); ME–BTK. Kutatási terület: Dante a magyar irodalom tükrében.

LÉNÁRT TAMÁS (1981 *Budapest*, Budapest); ELTE–BTK. Kutatási terület: Vizualitás és irodalom kapcsolata, 1945 utáni magyar próza.

MASZÁROVICS ÁGNES (1979 *Budapest*, Dunakeszi); KRE–BTK. Kutatási terület: Kortárs magyar irodalom, Szilágyi István prózája.

MUDRICZKI JUDIT (1979 *Ózd*, Budapest); PPKE–BTK. Kutatási terület: A hatalom reprezentációja és az államtest retorikája a reneszánsz angol irodalomban.

NAGY CSILLA (1981 *Balassagyarmat*, Balassagyarmat); ME–BTK. Kutatási terület: Modern magyar líra, kortárs magyar irodalom, kép és szöveg viszonya.

OSZTROLUCZKY SAROLTA (1977 *Budapest*, Budapest); ELTE–BTK. Kutatási terület: Retorika és poetológia, a modern magyar irodalom történeti és elméleti modelljei (József Attila, Németh László), az önéletírás műfaja (Márai Sándor, Garaczi László).