

Németh Zoltán

habilitált egyetemi docens, Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra

Misztifikációk

Értelmezések szövegek, képek és testek határán

„Nem tudtam / nem továbbgondolni a testét...”
(Rosmer János: *Anti-Pygmalion*)

Az álnevhasználatnak és a névtelenségnek rengeteg eltérő okát és célját lehet felsorolni, a rejtőzködéstől az általános társadalmi gyakorlatig, a tudatos misztifikációtól a nemi kiszolgáltatottság eseteiig. Az időben és térben elkülönülő álnevhasználat és/vagy anonimitás éppen ezért általános jellegzetességeket éppúgy megjelenít, mint specifikus egyéni és társadalmi érdekeket. Ráadásul az álnevességnek és névtelenségnek nemcsak szépirodalmi eseteit tudjuk megemlíteni, a hétköznapi gyakorlatot éppúgy áthatja, mint a művészeti élet egészét, kapcsolódva akár a plágium, az állhír, a fake, a hoax stb. jelenségeihez.

A kortárs szépirodalomban leginkább a posztmodern szövegformálás és az új médiumok kapcsán kerül elő az álnevesség és névtelenség gyakorlata. Míg az új médium műfajainál (blog, kommentár, Twitter- és Facebook-bejegyzések stb.) az internetkultúra hatására megváltozott írásfeltételekről van szó, addig a posztmodernizmus esetében valószínűleg onnét eredeztethető ez a vélekedés, hogy a posztmodern irodalom egyik jellegzetes eljárása az elbizonytalanítás effektusainak lehető legteljesebb körű alkalmazása. Az egyetemessé tett elbizonytalanítás jelenségeiként értelmezhető a posztmodern szövegek kapcsán sokat emlegetett intertextualitás, a metafikció, a mise-en-abyme technika, a nyitott, lezáratlan szövegvég, a parodisztikus-ironikus beszédmód, a nyelvjáték, a nagy elbeszélések iránti bizalmatlanság, az elit és populáris megszólalásformák közötti határok feloldása, valamint az álneves szövegekbe kódolt misztifikáció jelensége is.

A posztmodern misztifikáció azonban nem annyira a posztmodern szövegalkotás sokszor tárgyalt areferencialitásával hozható kapcsolatba (ebből a szempontból az avantgárd és a neoavantgárd sokkal produktívabb¹ volt), sokkal inkább egy-egy probléma mediális feltételezettségére utal: arra, hogy minden olvasó végzetesen kiszolgáltatott a jelentést hordozó médiumnak. A posztmodern misztifikáció éppen ezért a befogadás nem-természetességére is utal, az értelmezés összetettségének tapasztalatát jeleníti meg, s a naiv olvasás leleplezésében érdekelt.

A misztifikáció és a médium kérdései, valamint a megtévesztés, átverés, beugratás, hamisítás jelenségei akkor vetődnek fel még élesebben, amikor azzal a gyakorlattal szembesülünk, hogy bizonyos álneves szövegek kísérőjeként olyan képek, rajzok és fotók jelennek, amelyek az álnev testét és arcát mutatják meg. Weöres Sándor *Psychéje* (1972) Gyulai Líviusz tollrajzának köszönhetően nyert arcot és testet a kötet borítóján. Esterházy Péter Csokonai Lili álneven írt, *Tizenhét hattyúk* (1987) című regényének

hátlapját egy fiatal nő arcképe díszíti, Csokonai Lili fotója. A Daniela Kapitáňová által SamkoTále álnéven írt *Kniha o cintoríne* (2000) című regény későbbi kiadásain a borítóra szintén felkerült egy alak, Fero Lipták illusztrációja, amely az infantilis-retardált főhős-narrátort, Samko Tálet volt hivatott megjeleníteni. A *Legyél helyettem én!* (2011) című Tsúszó-breviárium rögtön egy Tsúszó Sándorról 1933-ban készült fényképpel kezdődik, Zselinsky Miroslav közreadásában. Vajon kit ábrázol ez a fotó, ha tudjuk, Tsúszó fiktív alak, akit az 1980-as évek végén talált ki néhány pozsonyi magyar irodalmár? A fiktív vietnami cseh író, Lan Pham Thi *Bílej kůň, žlutej drak* (2009) című regényének hátoldaláról – Esterházy Péter Csokonai Lilijéhez hasonlóan – egy fiatal, távol-keleti származású lány néz az olvasóra, a fikció szerint 1990-ben született Lan Pham Thi, akiről később derült csak ki, hogy valójában Jan Cempírek álnéve. Ki szerepel akkor a borítón? Spiegelmann Laura (Kabai Lóránt) erotikus blogbejegyzései által vált országos hírűvé – az azóta megszüntetett blogon ott szerepelt illusztrációként egy mangalány alakja, összekötözött kézzel, hatalmas szemében remegő könnycseppel. Anna Snegina *Pas de deux* (2003) című kötetének borítóján egy szinte teljesen meztelen női test látható, *Básne z pozostalosti* (2009) című kötetének borítóján pedig egy elmosódott fotó, deréktól lefelé, szoknya, körömcipő, vékony, meztelen női lábszárak és egy bőrönd. Mindkét kép azt sugallja az olvasónak, hogy magáról a fiatal, 1980-ban Oroszországban született, de Szlovákiában felnevelkedő, a fikció szerint 2005-ben eltűnő titokzatos, mint később kiderült, Michal Habaj által teremtett költőnőről kap képet és szerezhethet információt. A mai napig háttérbe húzódó prózaíró, Centauri honlapján több olyan fotót is közöl – vélhetően – magáról, amelyeken hátulról, meztelen felsőtesttel látható. Az elvonulás és a megmutatkozás feszültségében generálódó test így visszamenőleg is új értelmet ad az álnevességnek és az álnevességben megmutatkozó misztifikációnak. Petrence Sándor Facebook-oldalán, amelyet Nyerges Gábor Ádám működtetett, egy kalapos arc egytizede látható, felidézve a vidékiség jellegzetes attribútumait, újraértelmezve és megerősítve a versek nyelvezetéhez kapcsolható konvenciót. Rosmer János *Hátsó ülés* (2010) című kötetén szintén ott szerepel a fiktív (?) költő arca, egy borostás, napszemüveges kreol férfi – akivel azonban még soha senki sem találkozott a kortárs magyar írók közül.

De vajon van-e, lehet-e az álnévnek teste, lehet-e arcot adni az álnévnek? Ha az álnév fiktív név, amely nem létező szubjektumra utal, akkor vajon honnét és miért rendelődik kép az álnév mellé?

Minden olyan eljárást, amikor kép rendelődik a szöveg mellé, az intermedialitás esetei közé sorolhatunk, s az álnév teste, arca az illusztráció szerepét tölti be. Werner Wolf (2011, 65. o.) az interszemiotikai komplexumokat két nagy csoportba sorolja, megkülönböztetve az intramedialitás (intertextualitás, illetve zenén, filmen belüli) és az intermedialitás kapcsolatokat. Ez utóbbiak kapcsán Wolf szerint megkülönböztethető a relációs és a strukturális intermedialitás: az előző esetben a mediális viszonyok átlépnek egy mű határain, míg az utóbbiban belekomponálódnak (Wolf, 2011, 66. o.). A német teoretikus a relációs intermedialitás két esetére utal: a transzmedialitásra, amely bizonyos tartalmi és formális koncepciók felbukkanását jelenti a különféle médiumokban, illetve az intermedialitás transzpozícióra, amelyet átvitelként értelmez, bizonyos tartalmi és formális koncepciók átvitelekként egyik médiumból a másikba (Wolf, 2011, 72. o.).

Az álnévhez és az álneves szöveghez rendelt arcok, testek, képek minden bizonnyal ez utóbbi intermedialitás viszonyhoz sorolhatók, hiszen a szöveg kiterjesztéseként értelmezhetők, a szövegből a képbe transzpozicionált tartalmak megjelenítéseként. Ebben az esetben az illusztráció fogalma tűnik használhatónak. Mindazonáltal hibába eshetünk, ha pusztán egyirányú viszonyt tételezünk fel szöveg és kép között, olyan viszonyt, amely elsődlegesen a szövegből indul ki és a kép felé tart. Varga Emőke (2012) figyelmeztet arra, hogy „az illusztráció nem pusztán egy képi reprezentáció, de nem is csak egy szöveges előzménnyel így vagy úgy rendelkező kép, hanem olyan, a mediális közöttiséget

valóban játékba hozó műalkotás, amely a befogadás folyamatában megnyitja a folyamatos be- és visszairódás lehetőségét: szövegtől a kép, de képtől a szöveg felé is – folytonos oszcillációban.”

Mit is értünk az illusztráció fogalma alatt? Kantár Balázs (2014, 10. o.) szerint „Tágabb értelemben véve illusztrációnak nevezhetünk minden képet, ami szöveges előzménnyel rendelkezik, vagy ami valamilyen módon szöveghez rendelhető.” Kibédi Varga Áron (1997, 307. o.) a szöveg és illusztráció közti kapcsolatot az interreferencialitás terminusával jellemzi. Eszerint szó és kép „elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interreferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak.” Varga Emőke (2007, 20. o.) az interreferencialitás fogalmát tipizálja, amikor az interreferenciális viszonyok négy típusát próbálja elkülöníteni „a konvergenciától a divergenciáig terjedő gazdag átmeneti skálán”. A retorikai fogalmak felhasználásával – metafora, metonímia, szinekdoché, irónia – kialakított interreferenciális típusok azonban az intermedialitás világában mintha kevésbé lennének jól elkülöníthetők, mint a retorikában. Hiszen ebben az esetben nem jól körülhatárolható entitások, szójelentések viszonyairól van szó, mint a retorikában, hanem egy-egy bonyolult, összetett műalkotás kapcsolatairól mind a kép, mind a szöveg területén, vagyis eleve az értelmezettség állapotában álló jelenségek egymásra vonatkozását kellene modellálni eszerint. Éppen mivel mindkét síkon műalkotásokról van szó, mindenféle modellezési kísérlet mintha egyetlen olvasási irány abszolútizálása lenne – eltörölve a műalkotás fogalmában rejtőző eredendő többértelműséget. Konkrétan: ami az egyik olvasó számára a kép–szöveg, pontosabban illusztráció – illusztrált szöveg kapcsolatában metaforikus, az egy másik értelmező számára ironikus lehet, egy harmadik értelmezésben szinekdotikus dimenziókat nyerhet, egy negyedikben metonimikus stb.

Illusztráció és illusztrált szöveg kettőse azonban felvet egy rendkívül érdekes kérdést, amely az előbbieken említett médiumkeveredésre utal: ez pedig az illusztráció és az illusztrált szöveg közötti reflexió, pontosabban öntükrözés, a két médium közötti tükrök elhelyezése. A mise-en-abyme technika jelenlétére figyelhetünk ebben az esetben, vagyis az „autotextuális tükrök” (*Pethő*, é. n.) jelenlétére illusztráció és illusztrált szöveg között. A mise-en-abyme technika a reflexió szükségszerűségét írja bele a két médium közötti kapcsolatba, s így az értelmezés szükségszerűségének alakzatává válik illusztráció és illusztrált szöveg kapcsolatában. A „kicsinyített” másolat, ismétlés, reprezentáció, tükrökép azonban – mint ahogy Lucien Dällenbach (1980, 442. o.) utal rá – leleplezi és egyúttal megjeleníti a „képi illúzió” problémáját is (például Magritte képein), kapcsolódva a trompe l’oeil technikához. Mindez a reprezentáció illuzórikusságára is rámutat, különösen az álneves szövegekhez csatolt portrék esetében.

Ha a mise-en-abyme és a trompe l’oeil technika jelenségeit az álneves szövegek és a fiktív szerzők portréi felől nézzük, akkor a kép három szintje jelenik meg előttünk:

1. a kép, amely arcot és testet ábrázol, vagyis felidéz egy referenciát, egy konkrét szerzőt, elfedve mintegy az álneves szöveg pozíciójában benne rejlő misztifikációt;
2. a kép, amely arcot és testet ad az álnévnek, s ezáltal értelmezői viszonyba kényszeríti a szöveg olvasóját és a kép nézőjét, rákényszerítve az intermedialis értelmezésre, vagyis a két médium egymásra vonatkoztatott viszonyának interpretálására;
3. a kép, amely mögött semmi sincs, vagyis az álnévnek adott arc és test üres helye, referencianélkülisége.

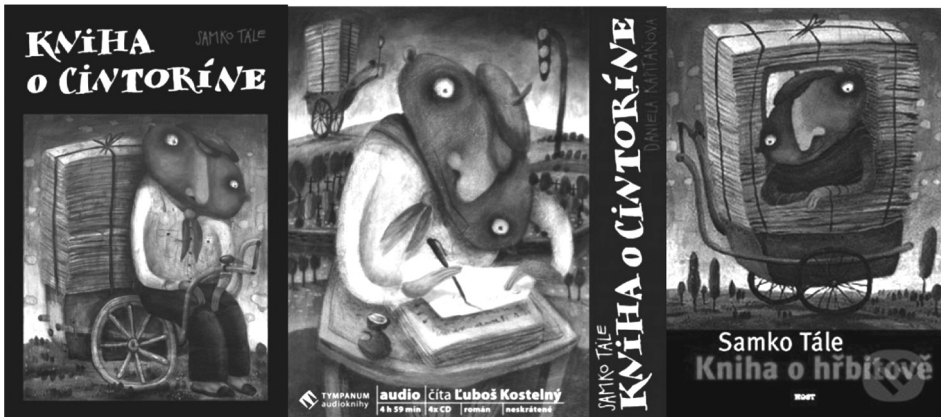
Az intermedialitásnak ez a három szintje egyszerre van jelen a befogadásban, előhívva és egyúttal eltörölve a referenciát, megteremtve egy fiktív szerzői név arcát, egyúttal le is leplezve azt, pontosabban annak ürességét. A szimuláció technikája terjeszti ki magát ezért az ilyen típusú viszonyokra, viszont egyúttal felveti az eredet kérdését is. Hiszen minden, az álnévhez hozzárendelt kép, fotó úgy játszik el a referencia kérdésével, hogy a kép mögött álló szubjektumra irányítja a figyelmet – egyrészt az álnévre, álneves szerző-

re és szövegére; másrészt azonban arra az alakra is, akiről a kép készült, akinek a képét, referenciáját, identitását meghamisítva, felhasználva létrejön az „álnév teste”.

A referenciához való viszony szempontjából álnév és álnév teste között szintén több szintet különböztethetünk meg.

1. szint

Bizonyos álnevek esetében a könyv illusztrátora rajzolja, illetve festi meg az álnév arcának, profiljának, testének kontúrjait. Ebben az esetben a referencia minimális, hiszen a rajz vagy festmény gyakran annyira torz, hogy teljesen kizárja az illusztráció mögött egy reális alak jelenlétét. Másrészt azonban bonyolult viszonyt építhet fel szöveg és kép között, a kép által értelmezve a szöveget, illetve az olvasó számára együttesen játékba hozva illusztrált szöveg és illusztráció kettőssét. A Samko Tále (Daniela Kapitaňová) álneven írt *Kniha o cintoríne* (2000) illusztrátora, Fero Lipták a kötet egyes kiadásaihoz, illetve a cseh és angol fordításhoz is más-más borítóterveket készített, azonban minden esetben a főszereplő, a degenerált hulladékpapír-gyűjtő, dilettáns regényíró Samko alakját láthatjuk.



1. a-b-c ábra. A Fero Lipták által illusztrált Samko Tále-kötetek

2. szint

Más álnevek esetében nem egy külső személy végzi el az arcadás műveletét, hanem maga a szerző. Spiegelmann Laura azóta megszüntetett blogján, a <http://lauramanga.blog.hu> kezdő oldalán egy stilizált női alak, egy mangalány volt látható. Vagyis a blog megnevezése és a mellé állított test egyaránt a japán képregények vizualitása felől értelmeződött. A képregényfigura tüzetesebb vizsgálata során nemcsak a szokásosan hatalmas szemekben reszkető könnycseppekre figyelhetünk fel, hanem arra is, hogy a mangalánynak természetellenes módon gúzsba van kötve a keze, s ezért a szabadságtól való megfosztás, a rabság, illetve az ártatlanság női képzetkörével kapcsolódik össze. Mindez nagyon tudatos, profi módon felépített jelkomplexumot feltételez, főként ha figyelembe vesszük, hogy Kabai Lóránt a Spiegelmann Laura-féle *Édeskevés*-regényt eredetileg *Manga* munkacím alatt írta, illetve ha a kötet szövegeinek szexista vonulatára gondolunk. Ennek munkacím az ún. mangapornó, vagyis az „abnormális”, „perverz” jelen-

tésű, extrém szituációkból felépülő hentai műfaja idéződik fel, újraértelmezve a képet: amelyen egy kiskorú lány látható összekötözött kézzel, kimondatlanul is a szexmániás, szadista férfit várva. Mindez a Spiegelmann vezetéknév – „Tükörférfi” – jelentésén át értelmet nyer: a fiktív arckép és a fiktív név nagyon is valóságos önértelmezéseként. Vagyis álneves szöveg és illusztráció többrétegű, professzionális önreprezentációja zajlik kép és szöveg között.



2. ábra. Spiegelmann Laura arcképe az egykori <http://lauramanga.blog.hu> oldalról

3. szint

Weöres Sándor *Psyché* (1972) című kötetének illusztrációi azért térnek el az előző két esettől, mert a fikció szerint egy 18–19. századi költőné, Lónyay Erzsébet portréját közli, vagyis egy olyan korba helyezi a fikciót, amikor fotográfiáról még szó sem lehetett. A medialitás történetisége ebből a szempontból a tökéletes imitáció lehetőségét játszhatja el, éppúgy, ahogyan Weöres Sándor archaikus nyelve is a nyelvújítás előtti, 18. századi nyelvi regisztert mint a tökéletes azonosulás ígérését mutatja meg. Nem véletlenül írja Kovács Sándor Iván (2002, 105. o.), hogy az illusztrátor „Gyulai Líviusz éppoly pontosan találta el rajzoló és metsző szerszámaival a XIX. század eleji Psychét, mint XX. századi megteremtője akarátát.” A tökéletes imitáció lehetősége ebben az esetben az jelenti, hogy az olvasó teljes joggal dekódolhatja úgy a kötet képeit, hogy azok egy másfél száz évvel korábbi technikai állapotot őriznek, s hogy a kötet valóban egy 18. századi költőné verseit és valóban a róla készült korabeli tollrajzokat, litográfiákat tartalmazza. Vagyis a medialitás történeti jellegzetességei miatt a rajz olyan funkciókat is képes demonstrálni ebben az esetben, amelyek egyébként a fotóra jellemzőek.

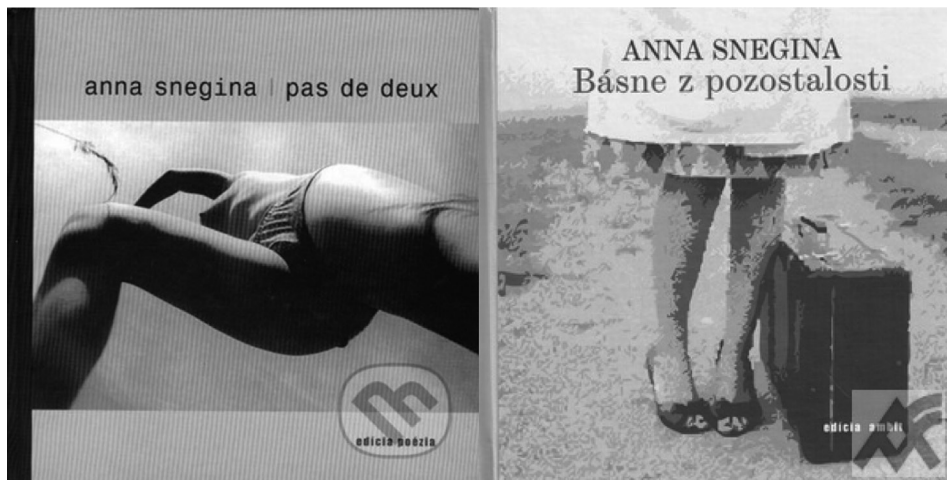


3. a-b-c ábra. Gyulai Líviusz illusztrációi Weöres Sándor *Psyché*jéhez

4. szint

A fiatal szlovák költő, Michal Habaj Anna Snegina álnéven két kötetet jelentetett meg: a *Pas de deux* (2003) és a *Básne z pozostalosti* (2009) című verseskötetek a fikció szerint egy 1980-ban Oroszországban született, de gyermekkorát Pozsonyban töltő költőnő versei. A fiktív életrajz szerint Anna Snegina felváltva élt Moszkvában és Rakytka településen, 2003-tól az orosz M. I. Bresztynszkij nevű költő felesége, 2005 óta eltűnt. A misztifikációra utal maga a név, amely Szergej Jeszenyin *Anna Sznyegina* című poémájából eredeztethető, amelyet Jeszenyin a szülőfalujában, Konsztantynovóban élő Ligyija Ivanovna Kasinához írt.

Michal Habaj első Snegina-kötetének borítóján egy szinte teljesen meztelen női test található, s e megoldás nyomán az olvasó eljátszhat azzal a gondolattal, hogy talán magát a költőnőt láthatja a borítóra helyezve. A vágy, illetve a vágy tárgyaként megjelenő fiatal női test a szexizmus képleteit vetíti rá a kötet borítójára: a nő csak testén keresztül válhat művésszé, költővé. Hasonló stratégiát láthatunk Gyulai Líviusz Psyché-illusztrációin is, a fedetlen keblű Psyché a vágy titokzatos tárgyát a férfifantázia szexista tekintetén keresztül vizslatja. Hiszen amennyire elképzelhetetlen, hogy egy férfi író meztelenségével csábítson olvasásra, épp annyira felel meg a patriarchális-szexista sztenderdeknek az, hogy a nő meztelen testén keresztül érje el az irodalom világát és olvasóját. A második Snegina-kötet borítója is a női test és a szerző titokzatoságán keresztül fogalmazza meg viszonyát a szöveghez: a borítón egy félbevágott nőalak látható, bizonytalanságról árulkodó meztelen női lábszárak az elutazásra, otthontalanságra utaló bőrönddel.



4. a-b ábra. Az Anna Snegina-kötetek borítói

Még erőteljesebben játszanak rá a vágyjáték szexista felfogására azok a fotók, amelyek Anna Snegina Facebook-profilján² borítóképként találhatóak, és amelyek mintegy vizuális kontextust teremtenek az Anna Snegina-jelenség köré erotika, szexus, vágy, meztelenség, csábítás mentén.



5. a-b ábra. Az Anna Snegina Facebook-profilján található fotók

Egy másik kortárs álnév, az „irgalmatlan nagy” „népikóttó” Petrence Sándor számára is Facebook-profilt hozott létre az önmagát később felfedő költő, Nyerges Gábor Ádám. A nyelvjárási (főként dunántúli) regisztereket mozgósító és a helyesírási konvenciókat leromboló költészet a vidékiség nyelvi lehetőségeiből építette fel önmagát, és a Facebook-profilra kitett borító- és profilkép is erre játszik rá.³ Ez utóbbin ugyanis egy kalap pereme, valamint egy arc azonosíthatatlan részlete látható. A mindkét képen megjelenő paraszti kultúra természeti (mező, szántó föld, nádtetős vályogház, szürke marha) és tárgyi (kalap, vászoning) attribútumain keresztül így íródik vissza a vizualitás a szövegbe.



6. a-b ábra. Petrence Sándor Facebook-profilképe és -borítóképe

5. szint

Több esetben egy valóságos, sőt azonosítható szerzői test, illetve arc rendelődik az álneves szöveghez. A misztifikáció ebben az esetben válik teljessé és egyúttal kontrollálhatatlanná, hiszen a fotó azt sugallja, az álnév nem álnév, a misztifikáció nem misztifikáció, s az irodalmi mű teljesen beleilleszkedik az irodalmi konvenció zavartalan szerző-mű szerkezetébe. Ilyen esetben az illusztrációként megjelenő arc jelenlétébe csak akkor íródik bele a kétely, illetve a titok, miután a szöveg szerzősége kapcsán merülnek fel kérdések.

Az azonosítható arc megjelenítése álneves szöveg esetében azonban nemcsak az irodalmi konvenció zavartalanságaként értelmezhető, hanem úgy is, hogy ebben az esetben az azonosítható arc voltaképpen eljártssza, szimulálja a lelepleződést. Mintha – mintegy az álnév stratégiája ellenében – végső referenciával szolgálna, hiszen valóságos arcot és testet ad az álnévnek. Mintha leleplezné az álnevet, hiszen felmutatja a szerzőt a maga póre valóságában.

Esterházy Péter 1987-ben Csokonai Lili álnéven írt, *Tizenhét hattyúk* című regényének hátoldalán egy fiatal nő arcképe látható, azt sugallva, a szerzőről, Csokonai Liliről van szó. Ráadásul – mint az a női álnevek esetében rendkívül gyakori eset – autobiográfiai szövegről van szó, a narrátor egyes szám első személyben szólal meg, ezért a szövegbe foglalt beszélő életeseményei a kötet hátoldalára helyezett alakra, személyre vonatkoztathatók. De vajon kit ábrázol ez a fénykép?

Hock Beáta (2002) *Makacs és zavarbaejtő* történelmi újrakezdés című tanulmányából egyértelművé válik, hogy Esterházy családjának nőtagjait vonta be a játékba a könyv több pontján is. A szerző a „nagyon is közvetlen személyes-érzelmi legitimáló mozzanatok” között említi „az anya nevének kívül a feleség fiatalkori portréjának a hátsó borítóra csempészését”-t (Hock, 2002) is. Vagyis a fotón látható fiatal hölgy Esterházy Péter felesége. Az álnévadás problémáival és a fotó szerepével maga Esterházy is foglalkozik *Tizenhét kitömött hattyúk* című esszéjében.⁴

Több esetben egy valóságos, sőt azonosítható szerzői test, illetve arc rendelődik az álneves szöveghez. A misztifikáció ebben az esetben válik teljessé és egyúttal kontrollálhatatlanná, hiszen a fotó azt sugallja, az álnév nem álnév, a misztifikáció nem misztifikáció, s az irodalmi mű teljesen beleilleszkedik az irodalmi konvenció zavartalan szerző-mű szerkezetébe. Ilyen esetben az illusztrációként megjelenő arc jelenlétébe csak akkor íródik bele a kétely, illetve a titok, miután a szöveg szerzősége kapcsán merülnek fel kérdések.



7. ábra. Csokonai Lili

Rosmer János *Hátsó ülés* (2010) című kötetén szintén egy fénykép található, amely a szerzőt hivatott ábrázolni. Ebben az esetben azonban olyan jól játszik el a szerző az álneves misztifikációval, hogy voltaképpen az sem tudható, Rosmer János valóban létező szerző neve-e vagy álnév, illetve hogy a kötetben található fénykép voltaképpen kit ábrázol: Rosmer Jánossal ugyanis még senki sem találkozott, és a fényképen látható alak is tökéletesen ismeretlen. Mindenesetre az „Ibsen-drámából álnevet választó szerző idegenvezetőnkül szegődik a radikális meleg szubkultúra zaklatott tárlatán: bárók, szaunák, fistingparty, homopornó” követik egymást a verseskötet lapjain (- *urfî* -, 2011).



8. ábra. Rosmer János

A teljes arcot megjelenítő fotók úgy is színre viszik az álnévhasználatban megjelenő titkot, hogy a fotók egy része olyan arcot ábrázol, amely az azonosíthatóság – azonosíthatatlanság közti tág területen helyezkedik el. Rosmer János arca félig homályba merül, ráadásul egy hatalmas napszemüveg takarja szemét és arca egy részét.

Tsúszó Sándor alakját 1987-ben fiatal pozsonyi irodalmárok teremtették meg a Madách Kiadóban, s rövid időn belül kollektív álnévvé vált. Tsúszó neve alatt költők publikáltak verseket, prózairók elbeszéléseket, még Tsúszó által fordított vers is született Cseh Zoltán

jóvoltából, s egy egész irodalomkritikusi generáció dolgozott össze azon, hogy recepciót, kritikai visszhangot, irodalomtörténeti kontextust teremtsen Tsúszó Sándor életműve köré. Az 1992-ben megjelenő *Legyél helyettem én. Tsúszó Sándor Emlékkönyv* című antológiában még nem található Tsúszóról készült fénykép, a 2011-es *Legyél helyettem én! Tsúszó Sándor-breviárium I.* című válogatás azonban már egy Tsúszó Sándorról készített fotóval kezdődik. A fotó felirata, címe csupa nagybetűvel: *Tsúszó Sándor és Cecil M. Jeopardy egy 1933-ban készült fényképen.* Szövege szerint: „A képen nagy bizonyossággal Tsúszó Sándor és Cecil M. Jeopardy látható. A felvétel egy kontaktmásolat arról az üvegnegatívról, amit a keleti pályaudvar kávéházának pincéjében talált meg egy Pinkhammer Rudolf nevű sváb műbútorasztalos és tájképfestő. A negatívval a borospince törött ablakának egyik részét tömte be valamelyik pincér, az egerek távol tartása végett.” Alatta: „A fotót közreadja és a megjegyzést írta: Zselinszky Miroslav” (*Hiznyai*, 2011, 4. o.)

A foton Tsúszó Sándor mellett látható Cecil M. Jeopardy a nyugatosok fiktív szerzője volt, Babits Mihály (1938) egyik esszéjében találhatunk utalást születésére: „Erről eszembe jut Jeopardy, Cecil M. Jeopardy, a mély és különös ausztráliai író, aki Karinthy lakásán született meg hajdan, egy fiatal, vitákkal izzó téli esten. Ha jól emlékszem, »hármán valának együtt«, Karinthy, Kosztolányi és én. Mi adtunk életet a nagy Jeopardynak. Ez már őszintén teremtés volt: három író teremtett egy negyediket, aki mind a háromtól különbözött volna; új alak, új név a literatúrában. Micsoda ösztön viheti az írókat hogy kilépjen önmagából és megpróbáljon más íróvá lenni?” Alakját később Balla D. Károly (é. n.) használta fel, egy egész életrajzot és életművet kreált köréje: „Cecil M. Jeopardy (1869, Vatomandry – 1957, Antananarivo) a magyar nyelvterületen főleg aforizmáról ismert, bengáli, maláj és angol nyelven alkotó költő, esszéista, gondolkodó, filozófus. Életét és igen szerteágazó munkásságát legendák övezik, származásáról, születési helyéről nincsenek teljes hitelességű információk. Eredeti neve: Ceššaro Masunti Jesyunga.”

A fotó eredetét célzó kutatásaim során kiderült, hogy nem egy 1933-ból származó „talált tárgy”-ról van szó, hanem Czuczor Nórának a pozsonyi Comenius Egyetemen 2009-ben megvédett, *Tsúszó Sándor; az ismeretlen ismerős* című diplomamunkájához⁵ készített fotóról, amely Czuczor Nóra kérésére készült. A fotó készítője, Zselinszky Miroslav két barátját kérte fel a modell szerepére, a helyszín a Keleti pályaudvar kávézója volt. Jeopardy kezében egy könyvet láthatunk – ez a Hamvas Béla-életműsorozat egyik darabja. A fotót olyan eljárásoknak tette ki alkotója (fekete-fehér kép, elsárgult papír, rongálás, foltok), amelyek egyrészt megteremtik az időbeli távolságot, másrészt elrejtik a valódi arc egyes részeit is. Vagyis a fotó nagyszerűen használja ki a fotográfia médiumában benne rejlő lehetőségeket, önmaga is több szinten lép a misztifikáció területére, s így valódi párbeszédbe kerül mind a Tsúszó Sándor-életművel, mind a Cecil M. Jeopardy-kontextussal.



9. ábra. Tsúszó Sándor és Cecil M. Jeopardy

6. szint

Vannak olyan esetek, amikor az álnévhez nem is egyetlen valóságos test, arckép, identitás rendelődik, hanem – követve a misztifikáció stratégiáját – több. A kortárs cseh irodalom egyik legjelentősebb misztifikációs projektje Lan Pham Thi *Bílej kůň, žlutej drak* (2009) című regénye, illetve annak utótörténete. A kötet borítóján elhelyezett fülszöveg szerint Lan Pham Thi 1990-ben született Sokolovban, a középiskolát Písekben végezte, a könyv kiadásának időpontjában pedig Kuala Lumpurban tartózkodik, ahol az University of Malaya hallgatója environmentális management és informatika szakon. Elektronikus gitáron játszik és fotográfiával is foglalkozik. *Bílej kůň, žlutej drak* című könyve a cseh Könyvklub irodalmi díjában részesült, ez az első kötete.

A könyv azért is váltott ki jelentős visszhangot, mert a cseh-vietnámi együttélés kényes kérdéseivel foglalkozott, és egy zárt csehországi közösség, a csehországi vietnámiak világába engedett bepillantást. Bizonyos szempontból az egyik első kelet-közép-európai migráns regénynek is tekinthető ebből a szempontból, és sokan a cseh-vietnámi dialógus első szépirodalmi megformálójaként figyeltek fel a fiatal, tizenkilenc éves írónőre.

A misztifikáció nemcsak szövegre és fényképre, hanem az új média több területére is kiterjedt. Az írónő ugyanis a Könyvklub díjátadóján videóüzenetben köszönte meg az elismerést – Kuala Lumpurból. Csak később derült ki, hogy Jan Cempírek, a valódi szerző egy fiatal, Dél-Csehországban, Trhové Svyniiben élő tizennyolc éves gimnazista lányt, a Mája becenévre hallgató The Thi Hong Nhungot kérte fel a szerep eljátszására egy dél-csehországi, még épülő egyetem campusán. Az arcát félig-meddig eltakaró sapkában üzenő lány – mint később elmondta – annyira izgul, hogy a felvételt többször is meg kellett ismételni. A regényt olvasta, és teljesen azonosul vele, hiszen az ott leírt rasszista jellegű atrocitásokban neki is része volt Csehországban, bár ez idáig csak verbális támadások érték. Éppen ezért gondolta fontosnak a regény üzenetét, és volt segítségére az írónak (*Koblenz, é. n.*).



10. ábra. A második Lan Pham Thi, *The Thi Hong Nhung*

A videóüzenetben szereplő lánnyal több interjú is készült, azonban a könyv borítóján található fotót továbbra is homály fedte. Kutatásaim során akadtam rá arra a blogbejegyzésre, amely megmagyarázza, ki, hogyan és miért került fel Cempírek könyvére, ki adott arcot Lan Pham Thinek.

Adam Robert Young 2014. március 15-én a Twitteren⁶ adta hírül rövid, képpel ellátott szöveges üzenetben a hírt, amelyet másnap blogján részletesen is kifejtett: hogyan kerültek a feleségéről 2009-ben kínai tartózkodásuk során készített fényképei Jan Cempírekhez.⁷ A fotós közli azt az e-mailt, amelyet egy bizonyos Lan Blahától kapott, és

amelyben a cseh újságíróként bemutatkozó alak elkéri Young fotóit egy, a csehországi vietnámi közösség életét bemutató könyv elkészítéséhez: „szerethető”, szimpatikus vietnámi lány képeire lenne szüksége. A blogbejegyzésben saját magát önkritikusan akkor még fiatal, zöldfülű fotósként aposztrofáló Young elküldte képeit, majd pedig vietnámi Facebook-ismerősei hívták fel a figyelmét arra, hogy felesége fotói egy cseh hoaxban kerültek felhasználásra, s ennek nyomán lett világos számára, hogy Lan Pham Thi sosem létezett. Írt a cseh szerzőnek, aki 100 dollárt küldött a számlájára. Mint írja, bár tudja, hogy az álnevek használata elterjedt az irodalomban, leginkább az fáj neki, hogy félrevezették, nem teljesen volt tudomása arról, milyen célra használták a feleségéről készült képeket, a promóciós anyagokról nem is beszélve. Adam Robert Young Facebook-profiljáról aztán már könnyű volt eljutni felesége, a Jade becenévre hallgató Le Ngoc Dung Facebook-oldalára⁸, aki arcot és testet adott a kortárs cseh irodalom egyik legizgalmasabb misztifikációjának.



11. ábra. Az első Lan Pham Thi, Le Ngoc Dung

7. szint

Vannak olyan álnevek, amelyek esetében a test-, illetve arcadáshoz a szerző – vélhetően – saját képét használja fel, de olyan formában, hogy az – a szöveghez hasonlóan – a misztifikációt folytassa tovább, egy másik médiumra kiterjesztve. A magyar Centauri úgy játszik el az álnevességgel, az internet adta lehetőségekkel és saját testével, hogy közben képes a sokrétegű misztifikációra. Saját testét egyszerre jeleníti meg és rejti el úgy, hogy önmagáról készített, de a szerzőt mégsem beazonosíthatóan ábrázoló fotókat tesz fel saját honlapjára.⁹ Ezek a képek jól átgondolt, céltudatos stratégiáról tudósítanak, arról, hogy az álnevesség nem annyira a rejtőzködés, mint inkább a mediális figyelem felkeltésére szolgáló eszköz, amely a rejtély, a titokzatosság és a vágy mentén halad. Centauri egész képsorozatot tesz fel önmagáról saját honlapjára, amelyeken félmeztelenül, hátulról pózol a kamerának – vagyis egy olyan mediális ígéretre tesz ajánlatot, amelyben folyton elhalasztódik a beteljesülés. A saját test hozzárendelése az álnévhez egy türelmes és összetett mediális munkára enged tehát következtetni.



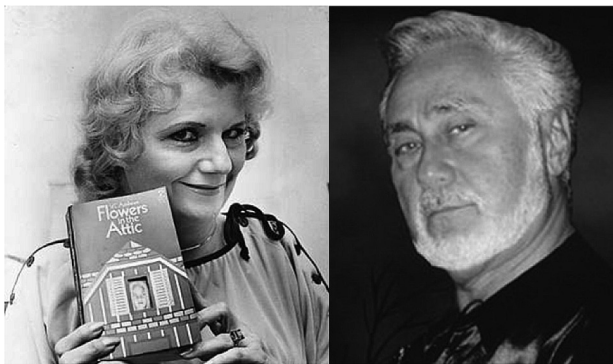
12. a-b-c ábra. Centauri képei

8. szint

Az „álnév – test” kapcsolatok utolsó fokozata az, amikor az „álnév választ testet” önma-ga számára. Cleo Virginia Andrewst, azaz V. C. Andrewst a gótikus horrort és a családre-gényt ötvöző sikeres regényíróként kezelte az irodalmi élet, amikor súlyos betegség után, 1986. december 19-én elhunyt. A szerző halála után az Andrews-család úgy döntött, hogy olyan író-t keres, aki megfelelő módon képes folytatni a V. C. Andrews-stílust, illetve a *Casteel*-sorozatot, s erről az olvasókat is tájékoztatták.¹⁰ Az új V. C. Andrews e döntés után Andrew Neiderman lett, aki addig thrillerek és horrorregények írójaként volt ismert. A döntés utáni spekulációk főleg arra irányultak, vajon melyek azok a művek, amelyeket még Cleo Virginia Andrews kezdett el, de már Andrew Neiderman fejezett be, és hogy tetten érhető-e a szerzőváltás az ilyen regényekben.

Andrew Neiderman, a „szellemíró” (ghostwriter) egy interjúban elmondta, kezdetben két számítógépet használt az íráshoz: az egyiken Neiderman név alatt megjelenő műveit írta, a másikon a V. C. Andrews-könyveket. Feladata annál is kényesebb volt, hogy egy női szerző regényeit vette át, amelyek olvasói főként nők voltak. Mint elmondta, a női nézőpont megfelelő alkalmazásához gyakran kérte felesége, illetve lányunokái segítségét. Bár az erre vonatkozó kérdések egy idő után már annyira idegesítették, hogy egyszer egy ilyen típusú újságírói értetlenkedésre már azt felelte, hogy amikor női regényeit írja, mielőtt leül az írógéphez, mindig felveszi felesége hálóköntösét és magassarkú cipőjét (*Ghostwriter...*, é. n.).

Mint látható, itt már egyetlen névhez két író, két konkrét személyiség kapcsolódik: de míg az egyik esetében a születési név megegyezik a szerzői névvel, addig a másik esetben álnévként funkcionál. Ebben az esetben nemcsak a kép változott meg, hanem a konkrét test is: amely leül a számítógép, illetve a papír elé – és megírja a művet.



13. a-b ábra A két V. C. Andrews: Cleo Virginia Andrews és Andrew Neiderman

Ezek az esetek arra utalnak, hogy szerzői név és szerzői arc kombinációjának kapcsolataiból az irodalmiság működésének és főként mediális feltételezettségének bonyolult viszonyaira láthatunk rá. A titok, a vágy, a csábítás, rejtély és a vizualitás felől érkező értelemadás (mise-en-abyme, rontott kép, egzotikum, szép test, erotika, meztelenség stb.) a határhelyzetekben írja bele jelentéseit a különféle médiumokban megjelenő esztétikai jelentésbe. Ezek összeolvasása azonban már médiumok hálózataként, a dialóguslehetőségek megsokszorozásaként értelmezhető csak.

Irodalomjegyzék

- Babits Mihály (1938): Könyvről könyvre. *Nyugat*, 6. sz. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00629/20118.htm>
- Balla D. Károly (é. n.): *A legendás Cecil M. Jeopardy*. <http://ungparty.net/2012/04/a-legendas-cecil-m-jeopardy/>
- Czuczor Nóra (2011): Tsúszó Sándor, az ismeretlen ismerős. In: Hizsnyai Zoltán (szerk.): *Legyél helyettem én! Tsúszó Sándor-breviárium I.* Lilium Aurum, Dunaszerdahely. 73–100.
- Dällenbach, L. (1980): Reflexivity and Reading. *New Literary History*, 11. 3. sz., On Narrative and Narratives: II (Spring, 1980), 442. In: <https://www.scribd.com/doc/102075657/mise-en-abyme-Lucien-Dallenbach> DOI: [10.2307/468937](https://doi.org/10.2307/468937)
- Ghostwriter Carries On V. C. Andrews' Gothic Legacy*. <http://www.npr.org/2013/10/27/241137349/ghostwriter-carries-on-v-c-andrews-gothic-legacy>
- Hizsnyai Zoltán (2011, szerk.): *Legyél helyettem én! Tsúszó Sándor-breviárium I.* Lilium Aurum, Dunaszerdahely.
- Hock Beáta (2002): „Makacs és zavarbaejtő történelmi újrakezdés” A Psyché és a Tizenhét hattyúk (újabb) lehetséges feminista olvasatai. *Palimpszeszt*, 19. sz. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/19_szam/03.html
- Kantár Balázs (2014): *Az illusztráció szerepe a műértelmezésben és az irodalomoktatásban. (Pisomná práca k dizertačnej skúške.)* Kézirat. UKF FSS.
- Kibédi Varga Áron (1997): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Koblenc, V. (é. n.): *Vietnamkou je Cempírek. A takédívka* Mája. http://ceskobudejovicky.denik.cz/zpravy_region/vietnamkou-je-cempirek-a-takedivka-maja20091204.html
- Kovács Sándor Iván (2002): Litográfriák, illusztrációk. Az öreg Casanova. In: *Gyulai Líviusz. Időutazás álló- és mozgóképeken*. Te-Art-Rum Művészeti Bt., Budapest. <http://mek.oszk.hu/09500/09581/pdf/gyulai2.pdf>
- Pethő Ágnes (é. n.): *Önreflexivitas a filmben*. <http://film.sapientia.ro/uploads/oktatas/segedanyagok/Reflexivitas-vazlat1.pdf>
- urfi – (2011): Rosmer János: Hátsó ülés. *Magyar Narancs*, 20. sz. (05. 19.) http://magyarnarancs.hu/konyv/konyv_-_rosmer_janos_hatso_ules-76152
- Varga Emőke (2007): *Kalitka és korona. Kass János illusztrációiról*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Varga Emőke (2012): *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Wolf, W. (2011): Intermedialita: síroképolevlyzkumu a výzva literární vědě. *Česká literatura*, 1. sz. http://www.phil.muni.cz/plonedata/wels/texty/intermedialita/cs_wolf_intermedialita_uvod.pdf

Jegyzetek

¹ Gondoljunk csak arra, vajon lehetne-e a referenciálisabb szöveget írni, mint az avantgárdok értelmén túli nyelvéből létrejövő mű, példaként adódik a hlebynikovi zaum a *Zangezriben*, a Kassák-féle „latabagomár / ó talatta / latabagomár és finfi”, a Hans Arp-féle „A folyamok bakokként ugornak sátraikba.”, maga a dadaizmus, a lettrizmus, az ún. infinitezimális írás (önkényesen megrajzolt jelsorok), illetve az ún. afóniák.

² <https://www.facebook.com/annasnegina?fref=ts>

³ <https://www.facebook.com/petrencs.sandor?pnref=story>

⁴ „1984. okt. 9.: Terv: 1. Mányoky Lili: 17 db. »haiku«-novella – Tinódi Lili? Csokonai?” – Ez a legelső nyom. A bejegyzéseim olykor tárgyszerűek, terveket tartalmaznak a századvég szorgalmatos eltöltéséről, olykor lelkesek vagy leverték, szóval indulatosak: mintha közös volna bennük, hogy egy idő után (azaz másnap) már nehezen érthető. De mikor leírom, értem még, és később is olykor-olykor értek valamit rajta, itt például, hogy mi a „haiku”-novella. Le tudnám rajzolni. / (A haiku 17 szótag, ismerem majd

föl 85 nyarán.) / [...] / Mányoky Lili, az édesanyám neve. Gondoltam, így neki ajándékozom ezt a leendő könyvet (is). De úgy rémlik (ó a sunyi állat!), ettől megrettentem, ettől a közvetlenségtől. Mint-hogy akkoriban Csokonairól akartam egy „életrajzot” írni (végül Csáthról írtam), jutottam el a Csokonai névig. A Csokonai Lillája nem volt az eszemben. / „Cím (?): Az író arcképe kölyökmacska korából, vagy: Esti Kornélia kalandjai” / „Mindenképp Nemes Nagynak ajánlani. Nézni megint a 64 hattűt.” Akkor talán innét származik a hattű szó. [...] Június elején még tiszta vizet öntöttem a pohárba, elmondtam, ki kicsoda. Egyszer még márciusban egy lány (szép lány) azt mondta, nagyon reméli, hogy nem én írtam ezt a könyvet. Remélem én is, mondtam alamuszin. Erre emlékezve ajánlottam itt, hogy – ha lehet, amit nem tudok – a továbbiakban, ez ügyben mégis tekint-sünk el tőlem, borítsunk rám fátylat, maradjon meg „nekünk” ez a tündöklő, vagány, és kiszámíthatatlan 20 éves, szépséges nő... / Mankóul képzeletünknek, van róla egy fotó a borítón. A borítót Ölhafen Helén tervezte, és a fénykép is róla készült, húsz esztendővel ezelőtt. Ilyennek képzelem Csokonai Lilit. / Nekem ez a kép amúgy furcsán, vagy inkább váratla-

nul: személytelen, nem valakit ábrázol, nem a barátomat vagy a szeretőmet, nem is a feleségemet, nem a társamat, hanem valami jel inkább, figyelmeztetés és emlékeztető, mint Karinthy fiatalembere, aki számon kéri a vágyainkat, álmainkat, terveinket, és emlékeztet, hogy mire, az egészre, szegődünk; emlékeztet a „széplőtelen fényű kezdet”-re és a „fényes kudarcok”-ra. (De ennek azt hiszem, nincs köze magához a könyvhöz.) (<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00056/esterhazy00068/esterhazy00068.html>)

⁵ A szakdolgozat egyes részletei nyomtatásban: *Czuczor*, 2011.

⁶ <https://twitter.com/adamyounphoto/status/445029976887160832>

⁷ <https://adamrobertyoung.wordpress.com/2014/03/16/my-wifes-photos-misused-in-a-czech-hoax/>

⁸ <https://www.facebook.com/le.n.dung.90?fref=ts>

⁹ <http://centauriweb.hu/fotok-centaurirol/centauri/>

¹⁰ http://www.completeveca.com/bio_ghost.shtml