

Nagy Csilla  
Magánterület



Nagy Csilla

## **Magánterület**

Kritikák, recenziók, tanulmányok

Salgótarján

2008

## Palócföld Könyvek

Sorozatszerkesztő: Mizser Attila

Szerkesztő: Mizser Attila

A KÖTET MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA

Balassi Bálint Megyei Könyvtár és Közművelődési  
Intézet, Salgótarján

Balassagyarmat Város Önkormányzata

Ipoly Erdő Zrt., Balassagyarmat

Tarjánhő Szolgáltató – Elosztó Kft., Salgótarján

© Nagy Csilla, 2008

A borító Hoffer Krisztián *be quick or be dead* című fotójának felhasználásával készült.

Kiadó: Balassi Bálint Megyei Könyvtár  
és Közművelődési Intézet

Felelős kiadó: Bódi Györgyné dr.

Nyomdai előkészítés: Hidasi Mónika

Készült a Polar Studio gondozásában, Salgótarjánban

Felelős vezető: Bencze Péter

ISSN 0209 7591



„Lejtője - magánterület,  
S az alany szűzbeszéde - ünnep,  
Tárgy, ha alannyá nemesülhet,  
Megilleti az irgalom...”

(Térey János)



## **Szépirodalmi kritikák, recenziók**





## Míg szét nem írja

(NÉMETH ZOLTÁN:

*A HALÁLJÁTÉK LEKÜZDHETTLEN VÁGYA*)

Németh Zoltán szövegei (értem itt elméleti és poétikai írásait egyaránt) sajátos szigeteket képeznek a kortárs (nem csak a szlovákiai) magyar irodalom horizontján: ez a pozícionáltság elsősorban annak köszönhető, hogy a művek, sok más értelmezői szempont bevonása mellett, fokozott érdeklődést mutatnak a test, a testiség szövegben való megnyilvánulásai, pontosabban a testről való beszéd lehetőségei és korlátai iránt. Ez a problematika önmagában nem ritka jelenség: elméleti kontextusban a gender- és egyéb antropológiai és szemiotikai diskurzusok más-más súlyozottsággal tanulmányozzák a testet, mint a szöveg tárgyát; a primerirodalom viszonylatában pedig (hogy csak néhány, egymástól időben/beszédmódban elkülönülő „klasszikust” említsünk) Sade szövegei, az *Amerikai pszicho*, és közelebbről Csehy Zoltán versei és fordításai közvetítenek hasonló esztétikai tapasztalatot. Németh Zoltán azonban a különböző interpretációs eljárások szempontjainak kontaminálásával és tematikus sokféleséggel próbál közelíteni a test mint szöveg, illetve a testről szóló szöveg mint az értelmezés kiindulópontja felé. *A haláljáték leküzdhetetlen vágya* című, 2005-ös verseskötet tétje is a test „letapogatása”, körülírása, ahogy az előző könyv, *A perverzió méltósága* (Kalligram, Pozsony, 2002) is annak változékony-ságát tematizálja. Azonban míg ez utóbbi középpontjában a szexualitásában tételezett test áll, addig *A haláljáték... a lebontását, destrukcióját, illetve ennek a folyamatnak a szövegszervező hatását vizsgálja.*

A mű alcíme *Verses halálnapló*, vagyis lineáris olvasásra szánt szövegegyüttessel van dolgunk: a naplójellegét erősíti, hogy a versek mindegyike dátumozva van, és a második ciklus szabálytalanságaitól eltekintve

a szövegek kronologikus rendben követik egymást. Így nem kérhető számon a köteten, hogy szerkezetét nem elsősorban a poétikai konstrukciók határozzák meg, hanem egy (fiktív) időbeliség és én-történet: a különböző ciklusok formai szempontból nagy mértékű változatosságot mutatnak, kontextusukat pedig a tematika, a versekből konstituálódó narratíva biztosítja: a szöveg tulajdonképpeni tárgya a betegség, a „haláljáték”, a test különböző megnyilvánulásainak feltérképezése. A cikluscímek városokat, pontosabban szanatóriumokat jelölnek (*Helios, Roosevelt, Varanasi*), amelyek a gyógyulás/haldoklás színhelyei: a testtel való kísérletezés ezúttal a betegség-egészség-fájdalom-érzéketlenség keresztmetszetében történik. A szövegek egyfajta folytonosságot képeznek: a kötetet a lineáris olvasásmód a kór dokumentációjaként értelmezi, erre a befogadói stratégiára ad módot (sőt általános érvényűvé teszi) a Stofko Tamásnak tulajdonított *Utószó* is, amelynek azonban elsődleges funkciója nem az interpretáció, hanem a fiktív biografikus keret megteremtése. Stofko Tamás (a névről leginkább Stofek Tamásra, Talamon Alfonz novellafüzérének egy szereplőjére asszociálhatunk – ld. Talamon Alfonz: *Samuel Borkopf: Barátainknak egy Trianon előtti kocsmából*. Kalligram, Pozsony, 1998) a könyv megírásának körülményeiről, valamint szerzőjének haláláról értesíti az olvasót. Elbeszél egy (részben másoktól hallott) történetet, amely szerint Németh Zoltán különböző szanatóriumi kezeléseket után, Indiában, Benáreszben (Varanasi egykori neve) eltűnt, feltehetőleg meghalt, a keresésére induló Stofko pedig megtalálta és kötetbe szerkesztette a hátrahagyott verseket.

Az *Utószó* egyik hangsúlyos helye, amely a felkínált értelmezés kiindulópontja lehet, egy, a betegségre vonatkozó megállapítás: „Ennek a problémának a megoldását nálunk már 2000 éve ismerik. Varanasi legjobb ajurvédikus orvosainak a címét akartam megadni neki, de ő visszautasította azzal, hogy ez az ő

karmikus problémája.” Vagyis nem a gyógyulás, hanem a karma, a betegség megélése a tét, és a szöveg-szerveződést is a testtel végzett gyógyászati kísérletek teszik lehetővé és elkerülhetlenné. E felől válik értelmezhetővé a kötet első, *Belépés* című, dialogikus versnyelven írott szövege: a beszélő (orvos?) a beteget aposztrofálja, leletegyüttest prezentál és egyfajta viselkedésmintát ad: „önnek gyanús betegségei vannak, / ideje, hogy elgondolkodjon magán, / ha belenéz a fejbe, saját fejébe, / lehet, furcsa dolgokat talál. // ne próbáljon megszökni intézetünkéből, gondolja át inkább az életét, / a szívverése meglehetősen puha, / a tüdeje viszont óriás és kemény.” Azonban, szó sincs gyógyulásról, ezt bizonyítja a következő néhány sor: „lehetne néha feküdni az ágyon, / rákötve ezer műszer falára, / de az agyban játszódik le a betegség, / és megmarad, ha önnek oly drága.” (*Belépés*) Az utolsó sor grammatikailag nem teszi egyértelművé, mi/ki marad meg, és mi a drága a beteg számára: konvencionálisan, a kórház hagyományos elgondolásával úgy értjük, az agy, az élet; a központozás azonban arra enged következtetni, hogy a hiányos mondat alanya a betegség maga: a test mintegy tárgyasul, a könyv célja a rajta végzett (orvosi) beavatkozások mentén nyert tudás rögzítése lesz.

A kívülről érkező hatások kizárólag a test által lesznek dekódolva, amely így egyaránt eszköze és „alanya” a megismerésnek: az a hely, ahol a tapasztalat végbemegy, destruálódása pedig a tapasztalat maga. Erre utalnak a következő szöveghelyek: „Bátran kísérletezzen a testével, / Ebben legalább nem akadályozhatja senki” (*Üzenet*), és „miközben operálnak, / toll lesz a kezemben” (*Mudr. Schlegel*). Találunk idézeteket, amelyek a testet valamilyen közvetítőként, médiumként metaforizálják, pl.: „homokszín arc halványuló, sárga jelekkel / hullafehérsége és hullamevrsége / most nemcsak szöveg, de tükör is.” (*Kórház*); „szíve egyetlen számítógép / egy véres képernyő

/ és a billentyűin keresztül / írja bele a betegségeit." (Szívem). De az így nyert tudás, tapasztalat kimondhatósága mégis kétségessé válik, mert bár „nincs más, csak hús, / nincs más igazság, csak a test” (Utókezelés), azt nem lehet közölni: „nem fogok mesélni róla, / mert akkor ráállok egy hihető / vezérfonalra, / és eltakarja a fájó húst” (Kórház). Kétféle beszédmód kínálkozik a test önmagától való elidegenedésének kifejezésére: az eltávolító, ironikus forma, amely a *Helios* ciklusban olvasható *Aggteleki szerelemben* jelenik meg: „elnézést, a leoperált mellemen ül. / bocsánat, szégyellem is magam érte. / felkelne végre egyedül? / nem. hiányzik a végbelem vége”; valamint a természetes, erősen vizuális megjelenítés, amely különösen a *Roosevelt* verseit jellemzi. Ez a verscsoport az előzőnél hangsúlyosabban tematizálja a vegetatív funkciók működését, és ezt a ciklus első, szintén *Belépés* című szövege is jelzi, amely mintegy leltározza a létfunkciókat, a táplálkozástól egészen a halálig: a test, mint kiszámítható működésű szerkezet jelenik meg a későbbiekben: „buborékoló hangok. / nehéz eldönteni, / test vagy egy beépített műszer adja.” (Műszer) „most folyik a desztillált víz belém / óránként viszik el alólam / vödörökben a véres gennyes vizeletet” (24 óra mozdulatlanul); „abszolút természetes: hogy / anyaszült meztelenül fekszünk, / és óránként igazgatják a véres / hímvesszőt a női alkalmazottak.” (Férfiak)

Az állandósult fájdalom átrendezi az időszerkezetet, a temporalitás is csak a test változásaiban érhető tetten, amely azonban csak a folytonosságot, az idő múlását képes érzékelni, a szinkronlemezek elkülönítésére képtelen. Ezt jelzik a kötetben fellelhető szövegszerű ismétlések: az *Első napok* egyes szakaszai változatlanul kerülnek át a *Folytatásba*; és ehhez hasonló intertextuális viszony tétéleződik *A félelem I.* és *II.* között. Az idő meghatározásának igényét mutatja a versek pontos dátumozása, valamint ezt bizonyítják a

verscímek is, amelyek gyakran időre való utalást tartalmaznak (*Február 20., Tizenegy, 24 óra mozdulatlanul*). A test destruálása felveti az identitás kérdését: a fiziológiai működések megváltozott szabályai a nemiséget problematizálják, és újrafogalmazzák a férfi és nő közötti viszonyt: „a férfi fogalma itt / más dimenziókat nyer. / férfinak kell lennem, / mint itt annyian: // maximálisan alkalmazkodók / és a végsőkig kitartók egyszerre” (*Férfiak*); a nő definíciója pedig összemosódik az ápolóéval, aki számára a meztelen férfitest látványa nélkülözi a szexualitást (*Férfiak*), a nemek különültsége azonban nem számolódik fel. A betegség ugyanígy rögzíti az én autonómiáját, a test állandó, kényszerű tudatosítása sajátosan képzi meg az önazonosságot: „nem hihető: egészséges, / egészen hihetetlen szó itt, / nem merem leírni, hogyan / születik. A fájdalmaim / viszont életben tartanak.” (*Kórház*). A beszélő én egysége sértetlen marad annak ellenére, hogy időnként az arc „rongálódásáról”, az egyediség elvesztéséről van szó (pedig az identitás elvesztésének és módosulásának retorikai-poétikai megvalósítása is termékeny válhatna Németh Zoltán lírájában): „arcom helyén a por: / sietve elfújja azt is a kompresszor” (*Az első napok*); „arcom helyéről a port sietve elfújja, / kiszáradás: / arcom helyén a por: / sietve elfújja azt is a kompresszor” (*Folytatás*).

Míg az első két ciklus nyelvében (szlovák–magyar közeg), tematikusan és részben poétikailag is szervesen egymásra épül, addig a harmadik, indiai verseket tartalmazó csoport megváltozott hangsúlyokkal, új beszédmódban szól a testről. A Stofko Tamás nevű beszélő az *Utószóban* ezt azzal magyarázza, hogy míg az első két ciklus a szerzői intenciónak megfelelően került a kötetbe, addig az utolsót ő válogatta és helyezte el kronologikusan. Olvasatunkban azonban – ha nem a kötet kontextuális hibájaként értjük a *Varanasi* verseinek szerepeltetését – az utolsó két ciklus különülése mentén a testről való gondolkodás

kulturális meghatározottsága válik nyilvánvalóvá. Egyes szövegek tézisszerűen szólnak életről, halálról, Indiáról, ez a szentenciózus kifejezőmód idegen a megelőző ciklusoktól: „A halál a test különös képessége, / Amelyet az élet torzít el.” (*India*); „A magyar nyelvben nem találtak ki szavakat Indiára” (*A ghatok*); „kimondhatatlan érzés fogott el / ezt nem lehet leírni / itt kell lenni és látni kell / visszamentünk az időben kétezer / évet vagy hétezret / csönd van nyugalom” (*Varanasí, Vishnu Rest House*). Ilyen értelemben a kohézió hiánya valóban a töredékként fennmaradt mű illúzióját kelti, és (olvassuk így) ez is része a játéknak: a testen végzett műveletek a széthullásához vezetnek, hiszen a testről való tudás (mit tudok róla én, és mit tudnak az orvosok) csak ilyen módon aktivizálódhat és definiálódhat újra. A test rongálása és a szöveg-szerveződés párhuzamos, egymást tételező folyamatokként értelmeződnek, egymásba játszásuk azonban nyilvánvalóan véges: a test destrukciója termeli a szöveget, a szövegben pedig destruálódik a test – a szerző figurája mindenképpen kiíródik a könyvből, azon a ponton, amikor „még utoljára egymásnak esnek a hús alkatrészei, / harapja, dúlja egymást vese, máj, tüdő és bél, / míg a vér zsilettként szét nem írja mind.” (*Vépalacsinta*)

Németh Zoltán könyve változatos befogadói/értelmezői stratégiáknak teret adó, újszerű vállalkozás, amely az esetleges aránytalanságok (a kötetszerkezet inkább tematikus mint poétikai elvek mentén történő konstruáltsága, az identitásprobléma retorikai kiaknázatlansága) ellenére izgalmas, figyelemre méltó olvasmány.

(Kalligram, Pozsony, 2005)

## Egy talált kulcs másolása

(TANDORI DEZSŐ: ÖRDÖGLAKAT)

Az *Ördöglakat* olyan könyv, amely már címében elárulja az olvasónak, milyen befogadási stratégiát, ha úgy tetszik, trükköt kell alkalmaznia a könyv megfejtése, a Tandorira olyan nagyon jellemző játék felismerése érdekében. Az ördöglakat – két különálló, ám bizonyos nehezen kitalálható elven összeillesztett elemből álló tárgy – elsősorban a képi és grafikus sík egymásmellettségének metaforája lehet, a könyvbe belelapozva legalábbis erre a következtetésre jutunk. Másrészt a cím utalhat a könyv tematikájára, a megfogalmazott kérdésre is, amely már a borítón feltűnik egy kétrészes sorozat formájában: az elől látható rajzon egymásba illesztett d és t látható (monogram, ám a konvencionális formák szerint sírhant), ezt pedig egy hullámos vonal (a folyó sematikus rajza) metszi. A hátoldalon ugyanígy szerepel a dt-sírhant, fölötte pedig egy szóbuborék, amelyet a képregényekből ismerünk, benne szöveg: „túlélésről akkor beszélj, ha már meghaltál!”

Nem nehéz kitalálnunk, hogy az élet és halál, a kezdet és a vég, a fény és árnyék, a végtelen és a pillanatnyi stb. illeszkedése tárgya a kötetnek, az egymásra asszociatív vagy logikai kapcsolódásokkal (de semmiképp sem véletlenül) következő oldalakon ezeknek a problémáknak az ábrázolásai jelennek meg, variálódnak és ismétlődnek. Olykor utalnak Tandori korábbi könyveire, már ismert rajzaira is (vannak képek lovakról, a Főmedvéről és egyéb medvékről, Sziszüphoszról), de beszédes és továbbgondolható az is, hogy Tandori legendás (halott) madarai, Szpéróék itt csak szövegszerűen vannak megidézve. Mert bár az ábrázolás két dimenziója ebben a könyvben is egymásra épül, a képi és a szöveges árnyalják, alátámasztják vagy megkérdőjelezzik egymást; a kézzel írt

és rajzolt táblák (grafikák, képversek, kéziratok?) mégis a verbális és a nonverbális ábrázolás határait, illetve az abszolút minőségek, mennyiségek létjogosultságát feszegetik.

Erre egy szemléletes példa az írásjelekkel való játék: Tandori új környezetbe helyez olyan egyezményes jeleket, mint a sorvégi pont vagy a macskaköröm, amelyek ezáltal új értelmet nyernek. Ez a megváltozott kontextus lehet egyszerűen a képi és az írott (kézzel!) variálása: a macskaköröm (ismétlőjel) például a Babits *Esti kérdéséből* ismert, és Tandorinál idézett sor („Miért nő a fű, ha majd leszárad?”) képi újragondolásának eleme: egy négyszögletes keretet az írásjel ismétlődései töltenek be, az örök körforgás metaforájaként. Ugyanígy a hiányjelet is többször játékba hozza. Például a „forever” szó v-je helyén szerepelteti, alatta a felirat pedig – „Egy sírkőre került Ausztrália földjén” – konkretizálja a képet, így a sírhely a hiány örök mementójaként tűnik fel. Ugyanígy „A vándormadarak fája” című kép is a hiányjellel játszik, amely ezúttal a madarak egyszerűsített ábrázolásaként tűnik fel, sokszorozódva, egy fát (bokrot) mintázva. Eljátszik a pont változatos funkcióival, amikor a sorvégi valamint az i-re kerülő pont viszonylagosságát, geometriai egymásra forgathatóságát állítja a középpontba. Más esetben pedig annak matematikai/tipográfiai minősége és ábrázolhatósága kerül ellentétbe a filozófiai meghatározhatatlanságával: „A pont is létrejöhethetetlen (Zenón alapján) örök felezéssel”.

Az ördöglakatszerű helyzetek azonban a filozófiai, matematikai tézisekkel, állandókkal sem oldhatók fel: a kör négyszögesülését (amelyről egyébként matematikailag is bizonyítható, hogy lehetetlen) Tandori a vizualitás nyelvén cáfolja: az egymás alá rajzolt kör és az alatta szereplő négyzet ilyen értelemben teljesen különböző minőségek, egymásba való átforgatásuk lehetetlen. A párhuzamosok, amelyek a végtelenben találkoznak, szintén nem ábrázolhatóak közvetlenül,



grafikusan csak hozzávetőlegesen lehetnek egyenlők („kb”). Az egyezményes végtelenjel, a fekvő nyolcas abszolút jellege pedig szintén cáfolható, hiszen Tandorinál minden esetben egyediséggel bír, és része a jelentéskomplexumnak. Szerepelhet például valamiféle sajátos jin-jangként, a fény-árnyék dichotómia megjelenítéseként, vagy a Főmedvéről készített rajz alkotója lehet, sőt egy helyen a „Hérakleitoszi folyón” úszó bójaként tűnik fel, amely ábrázolás eleve végtelenek egymásmellettségét, temporális elkülöníthetőségét tételezi.

Ebben a hálóban, a fentebb említett vonatkozások metszetében értelmeződik a létezés: a könyvet lapozgatva, felismerve és megfejtve a képi és szöveges metaforasorokat, késleltetve lezáródó gondolatmeneteket, tulajdonképpen az én és a létezés interpretációit találjuk. Vagyis, inkább kísérletekről van szó: a definíciók mindegyike, legyen az képi, szöveges, matematikai, filozófiai, stb., csak közelíteni tud a titokhoz, amelynek megfejtésére a könyv vállalkozott, mint valami határértékhez. A megoldás kéznél van, ám a kérdés mindig átbillen, átkerül a gondolkodásunk egy újabb területére: „Ördöglakat, angyalhinta, van-e rá tinta? Angyalhinta, ördöglakat, ne legyen rám se szavad.”

(Pro Die Kiadó, Debrecen, 2007)

## „az átmeneti sávon”

(LÁSZLÓ NOÉMI: SZÁZEGY)

László Noémi a kortárs erdélyi líra meghatározó alakja, ahhoz a nemzedékhez tartozik, amelynek tagjai a kilencvenes években kezdték pályafutásukat, megszólalásukkal pedig a korábban megszokottá vált reprezentatív-képviselési költészet helyett egy újszerű hang kialakítására tettek, tesznek kísérletet. Első kötete 1995-ben jelent meg *Nonó* címmel (Erdélyi Híradó, Kolozsvár), ezt követte egy évvel később *Az ébredés előterében* (Mentor, Marosvásárhely), majd 2000-ben az *Esés után* (Erdélyi Híradó, Kolozsvár). A 2003-as *Százegy* olvasása ilyen előismeretek „függvényében” történik, prekoncepcióinkat nehéz lenne elvonatkoztatni attól a tényről, hogy ez immár László Noémi negyedik könyve. Bár a cím nem szűkölködik konnotációkban (a lelkes olvasó hajlamos elhamarkodottan párhuzamot vonni olyan klasszikusokkal, mint Orwell *1984-e* vagy *Az Ezeregyéjszaka meséi*), a tartalomjegyzék alaposan átböngészve azonban gyorsan világossá válik, hogy nem ilyen jellegű „titokról” van szó: a cím egyszerűen a kötetben szereplő versek számára utal, mondjuk a *Száz vers (Hetvenhét magyar népmese, Kilenc történet, 7 kísérlet...)* mintájára.

A kötet versei nyolc, tematikus elven szerveződő ciklusba tagozódnak. A *Semmi himnusz* darabjai a metafizikai lét kérdéseit boncolgatják, a *Családfa* a személyes múlt mitikus-látomásos feldolgozása, a *Hangok a szomszéd szobából* és az *Utca, ház a „kedveshez”* fűző viszonyt tematizálja. A *Katasztrófakezelés* verseiben a hétköznapi apró eseményei, tragédiái válnak olvashatóvá, a *Kérdőív álmodozóknak* pedig épp a napi tragédiák túlélését elősegítő szemléletet célozza, az *Aranykürtökben* a számvetés, a létösszegzés versei kapnak helyet, az *Óperenciás* pedig a mese, az álom világába vezeti az olvasót. László Noémi verseivel

tehát nem ideológiai program, etikai magatartás ki-nyilatkoztatására törekszik: itt olyan poézisről van szó, amelynek szinte kizárólagos célja hangulatok, pillanatok rögzítése, a beszélő különböző állapotainak verbális leképezése: minden megszólalás „helyet keres, ahol betörhet / a feltérképezhető pillanatba” (*Lé-  
pés*). A lírai én időben való létezése, álom és ébrenlét, múlt és jelen, „evilág” és túlvilág határterületén való mozgása tematizálódik a versekben, amelyek bizonyos értelemben a korábbi kötetek összegzését adják: a *Százegyben* megtalálhatók a *Nonó* játékos-dallamos (némi túlzással a Weöres Sándor-i hagyományhoz köthető) versei (*Mennyire szép lesz*); *Az ébredés előterében* álomszerű, asszociatív szövegei (*Vihar előtti*, *A fák fölé terítve*, *Falevél*); valamint az *Esés után* elmélkedő, filozofálgató költeményei (*Elő kutatás*, *Operett*, *Körgyűrű*). A kötet sajátos hangulatát, és – a tematikus sokfé-  
leség ellenére is megmutatkozó – egységességét épp a „köztes” létmód élménye konstituálja: a versek téje minden esetben a beszélő pozíciójára, önazonosságára, működésmódjára való rákérdezés, a válasz pedig különböző (ügyes és kevésbé ügyes) poétikai eljárások mentén érkezik. Jelen és múlt, álom és valóság, élet és halál egybeolvadásának témája olyan megformálással párosul, amely szintén egyfajta bizonytalanságot, következtelenséget mutat: a versek nagy része szabadvers-jellegű, és bár van néhány kötöttebb formát mutató szöveg, azok nem szerveződnek egységes struktúrává. A szerző a nyelvi tudatosság hiányában, a nyelv esetlegességében bízva hozza létre műveit, amelyek egy része impresszionista utórezgésként érthető (*Vízözön*, *Harag*), más részük viszont az olvasót zavarba hozó, nehezen megfejthető költői képbe (helyenként már-már képzavarba) torkollik (pl. „Mire megérkezem, / a lélekjelenlét / helyére áll velem.” *Angyali üdvözlét*).

Egyes verscímek azt sejtetik, hogy László Noémi lírája, vagy legalábbis a *Százegy* bizonyos darabjai

valamiféle klasszikus hagyomány megszólaltatását tűzik ki célul. Ilyen például az *Intés az őrzőkhöz*, *A gazdát bekeríti háza*, vagy az *Altató* című költemény, amelyek jól ismert szerzők közkedvelt alkotásait illesztik a László Noémi-versek értelmezési horizontjába. A klasszikusok címben ígért felidézése azonban nem történik meg: az említett szövegek nem teszik élővé az Ady-, a József Attila-féle és a babitsi versnyelvet, és ezt a kötetben szereplő versek többnyire nem hajtják végre. Persze van néhány kivétel, amely jól érzékelhetően illeszkedik valamilyen poétikai kontextusba (már-már annak paródiáját nyújtja), mint például az ironikus hangvételű *A jó szó*: „Volna egy jó szavam, ha szükség / volna ilyenre itt, de nincs. / Erre jönne a tincs, a kincs, / a kilincs, a bilincs, a lincs, / arra pedig a barna rög, / görög, pörög vagy dübörög, / dobban vagy koppan / aszerint hogy a ki nem mondott / szavaktól koporsóban éppen / milyen kicsire zsugorodtam”. S ilyen *A jó szó* párversének tekinthető *A jótett helye* című szöveg is: „Volna jótetem raktáron, ha épp / volna kinek, hová, miért / erre jönne a térd, a vért, / a nemremélt, a megkísért / arra pedig a lég, a jég / mezőnyi sértett büszkeség / borul vagy omlik / aszerint, hogy a leróvatlan / jótettek miatt mily mértékben / vagyok a lelkiekkel torkig”. Mindezzel együtt, a néhány kivételtől eltekintve a hagyomány tudatos vállalása inkább a klasszikusok előtti tiszteletadásként értelmezhető, nem pedig László Noémi költészetét átható poétikai vonulatként. A versek azonban nem hasznosítják (talán nem is szándékok) a kortárs líra alakzatait, versszervező eljárásait sem: nincs termékeny játék a textuális térben, nem történik meg a jel-jelölő viszony szétzilálása sem, sőt kifejezetten a szó ábrázoló, megjelenítő erejébe vetett hit dominál. Nincs deperszonalizáció, a kötet verseinek nagy része a személyesség jegyében íródott, vagy legalábbis egyes szám első személyű beszélőről szólhatunk: a valóság, az élet dolgai ugyanis csak valamiféle

közvetettséggel jelennek meg, mondjuk az emlékezés, vagy az álom, ábrándozás távlatából. Kivételt képez a „személyesség”, az egyes szám első személyű beszédmód alól a *Családfa-ciklus*, amelynek narratív darabjai mintha egy-egy, a múltban lezajlott mitikus eseményt idéznének: „Mi volt korábban, korábban mi volt. / Tűz tűzbe hullt, üresség zakatolt. // Éj nem sötétlett, hajnal nem hasadt. / Élők vezettek hajlott holtakat // a sosem látott, messzi virradatba, / hogy szemük fényét fénye visszaadja. // Földrészek úsztak földrészek felett. / Mi volt korán, korábban elveszett.” (*Tektonikus vonal*) „Sötét verembe álmodták maguk / és tó vizén aludtak / és venyigéről keltek. // Hullt a kalász, és elhullt magzatuk. / Felleg hasalt a kertre, / ösvény nyílt az egekbe. // Indulni sem, fordulni sem tudtak. / Forogtak, hajladoztak. A földbe gyökereztek.” (*Nyomtalanul*) Maga a történet azonban homályba vész, sőt az sem válik világossá, kiről, kikről szólnak ezek a versek, hogy látomásosságról van szó, vagy szimbolikusan kell értenünk a sorokat. Olvasatunkban azonban ez a ciklus is szervesen illeszkedik a kötet kontextusába: itt a lírai én „gyökerei” lesznek letapogatva, azaz múltjának, a múlthoz való viszonyának leképezése történik, képletes-vizionáló formában. És persze az sem mellékes, hogy ez a ciklus minden nehézség nélkül összeolvasható, mintegy tematikus hidat képez *Az ébredés előterében* kötet *Családfa* című, reprezentatív költeményével.

A kötet legjobban megalkotott versei minden bizonnyal azok, amelyek nem nagy, nehéz témákról szólnak általánosságokba fulladva, hanem egyszerű tárgyat a köznapira emlékeztető versnyelven prezentálnak, és talán ez az a beszédmód, amely révén László Noémi poétikája megújulhatna: „Ne add a feledhetlent, fontosat. / Egész kicsit se erőlted magad. [...] // Egyáltalán: ne adj. Annyi se kell, / amennyit gondolod, hogy elveszel, amennyi gondolod, hogy jár nekem.” (*Szép üzenet*); „kilenc sör bökkenő, hogy hányadik, /

tíz sör rezel, paráz, bujálkodik, / tizenegy sör hadar: megyek-jövök, / a többi eltakar – sörök, örök sörök” (*Sörök, örök sörök*); „Fejem fölött köröz egy légy. / Szóhoz sem jutok tőle. / Az antiszociális légy / nem jelentkezett be előre. // A légyről mindenféle jó / történet jut az eszembe. / Az élet pompás felvonó, / csak megrekedtem benne.” (*Harminc*) A kötet egészének olvasatát azonban mindenekelőtt két vers határozza meg, a *Biztos talaj* és a *0. A Bolond* című költemények, amelyek a közbeeső kilencvenkilenc szöveget mintegy keretbe foglalják. A nyitó vers tulajdonképpen *ars poetica*, amelynek tézise az első két sor: „Ha minden más volna, az volna baj: / miért nem inkább így van” (*Biztos talaj*). Ennek kifejtése, illetve a lehetőségekkel való számvetés történik meg a szöveg további részében: „Miért nem lettem fa, folyó, / a világtengeren hajó, / magam alatt biztos talaj, / miért nem írtam / mindent kicsit más rend szerint, / mint aki nem néz csak tekint, / csak összevon és visszalát, / halomba hordja, mint a fát / az érdeket, az érveket, / alatta lobbol lépeget, / nem láthatárnyi árnyvitéz / terelte félsereggel, / mint most itt; / nem a sírban, / ahol a sok miértnemírtam / nem piroslik.” (*Biztos talaj*) A vers tehát tulajdonképpen jelzés: egy metanarratív mozzanattal („mint most itt”) megjelöli azt a poétikai utat, amelyet László Noémi választott, és ezzel a kötetet képvisel. A cím azonban megtévesztő: tulajdonképpeni „biztos talaj” nincs, a cím alá rendeződött szöveg (illetve értelmezésünkben a szöveg által meghatározott beszédmód) a választás révén válik lehetőségből bizonyossággá, és feltételezhető, hogy egy másik választás ettől eltérő eredményt hozna. Nem is a választott út milyensége számít, hanem maga a pálya, az írás: mentesülni a „miértnemírtam” terhe alól. A záróvers szintén az „út” kérdését tematizálja: „A Vigyázat, omlásveszély! / táblák egyszercsak elmaradnak. / Egyenes út emelkedik, kétoldalt / legördül az ablak.” (*0. A Bolond*) A kötetnek tehát mégis van

egyfajta dramaturgiája: a pillanatok, állapotok rögzítése a versekben a „biztos talaj” keresésével történik, ez zárul le (vagy kezdődik újra?) a százegyedik verssel. A címet megelőző sorszám a szokványos olvasási stratégiát felülíró szerzői intencióra enged következtetni: ez a „nulladik” szöveg a kötetben (egyébként egyetlen másik vers sem kapott sorszámot), ergo ezzel kellene kezdenünk az olvasást, vagy – és értsük most így a verset – épp innen, a nullpontról kellene tekintenünk a későbbi László Noémi-versek, kötetek felé. Ez a vers, azáltal, hogy nulladikként jelölődik, mintha a szöveg, az írás folytonosságát a kötet territóriumán túl lenne hivatott biztosítani, mintegy megfelelően az első versben kifejtett tézisnek.

A *Százegy* kapcsán az olvasó arra a következtetésre jut, hogy ez a költészet, bár kétségkívül nagy reményekkel kecsegtethet, még nem teljesedett ki: noha vannak bizonyos egyéni sajátosságok, amelyek ezt a poétikát minden más kortárs megszólalástól megkülönböztetik, az „egyéni hang” megtalálásáról, kialakításáról (annak ellenére, hogy a szerző negyedik verseskötetéről van szó) még nem beszélhetünk. A befejezés (a nulladik sorszám) ez esetben nem más, mint a tulajdonképpeni elindulás: a kötet maga ezt a lehetséges utat jelzi, és bizonyítja, hogy László Noémi pályája százegy (minden bizonnyal az eddigiéknél is meggyőzőbb) lehetőséget rejt magában.

(Erdélyi Híradó – FISZ, Kolozsvár, 2004)

## A meghalásnak rendje

(BORBÉLY SZILÁRD: *ÁRNYKÉPRAJZOLÓ. KÖRÜLÍRÁSOK*)

Borbély Szilárd prózakötete tematikus és műfaji értelemben is sokféleséget mutat, az elbeszélések mellett tárcákkal, publicisztikát idéző szövegekkel egyaránt találkozunk. A művek szervesen kötődnek az életmű korábbi darabjaihoz, így például a *Halotti pompához* (Kalligram, 2004), vagy az *Egy gyilkosság mellékszálai* (Vigilia, 2008) címen kiadott esszékötethez, hiszen egyes írásaiban ez a könyv is a halálról való beszédre tesz újabb, az előzőekhez képest elmozdulást mutató kísérletet (az *Egy gyilkosság mellékszálai* némiképp módosítva itt is megjelenik, az *Árnyképrajzoló* cím alatt pedig az élet-halál misztériuma problematizálódik). Ugyanakkor az új könyv első, *Az enyészpont* című szövegének tematikája (a vizuális tapasztalatról és a halál elbeszélhetőségéről való alapvetései), kettős szerkesztettsége (két rövid írás, *A látásnak rendje*, és *A meghalásnak rendje* szerepel egymás mellett), és a könyvborító motívuma (a gyertya megkettőződése a tükörben) egyaránt jól érzékelhetően felidézi a szerző 1992-es „dupla” kötetét (*A bábu arca / Történet*, Széphalom Könyvműhely, 1992), amely mind a vizuális tapasztalat megragadásáról, mind a halálról hasonló módon szól: „A viszonylatok láthatóvá válása az átfedésbe került nézőpontok által lehetséges. A mindenütt felbukkanó nézőpont a képet látvánnyá alakító mélység határvidékét jelöli ki.” (*A képen égő gyertya = Történet*, 9.) „Az önmagunkról való beszéd élet és halál között folyik. Mozdulatainkkal élet és halál között közvetítünk, és egyben értelmezünk is. De mivel nincs külső nézőpont, élet- és halálismeretünk fogyatékos.” (*A halál előtti halálról = Történet*, 27.)

*Az enyészpontban* jelzésértékűen vetül egymásra a látás és a halál tapasztalata, „körülírásuk” és összedolgozásuk érzékeny módon történik meg. Az az előfeltevés



teszi lehetővé a két, látszólag széttartó probléma egymás mellé helyezését, hogy mindkettő valamely konvencióhoz kötődik. „A látásnak rendjét” és a róla való beszédet alapvetően meghatározza és korlátozza a perspektíva hagyományrendszere, amely vonalak, látószögek, horizontok, és az általuk meghatározott viszonyok („előtt”, „mögött”, „kint”, „bent”) függvényében hozza létre a látványt. A rövid szöveg tétje a valóságot helyettesítő konvenció legyőzése, a látás korlátainak túllépése, mintha egy perspektivikus eszközökkel készült kép szerkezetvonalait szeretné többféle értelmezéssel felruházni: „A falakat, amelyek vonalszerűek, vízszintesek, és a horizont helyettesítésére és lezárására készültek, vagyis arra, hogy új horizontot teremtsenek, amely mozdíthatatlan, és mégis legyőzhető, mert lám, itt van rajta a győzelmi jel, amely sebet üt rajta, áttöri, és vele áttöri magát a tekintet, eléri az enyészpontot, és kudarcot vall.” (9.) Az enyészpont – a térábrázolás szerkezetvonalait egy pontban összegyűjtő kategória, a perspektíva „csalásait”, és a szemlélő helyét szükségszerűen meghatározó vonatkozási pont – voltaképp a látás viszonylagosságát, a tapasztalat szubjektivitását teszi értelmezhetetlenné, ezáltal pedig a szokás és a nyelv valóságábrázolással szembeni elégtelenségét jelzi. A szöveg második része (*A meghalásnak rendje*) az enyészet szakszerű leírását adja, egy konvenció szabályai szerint, és ennek hiányosságait mutatja, hiszen az archaikus szak kifejezésekkel („matéria”, „irritabilitas”, „resolválnak”), a tárgyszerű kifejezésmóddal nem értelmezhetőek az élet és halál titkai. A fiziológiai folyamatok – az enyészet – megfigyelése („Lankadni, csüggedni kezd a szív is: mely miatt a *pulsus* mind gyengébb, vékonyabb, kisebb lesz; míg egyszer egészen kima- rad.” (10.)) külső szemlélőt feltételez, aki csak a test romlását képes diagnosztizálni, többre nyelve, kifejezőkészlete sem hivatott. Az „enyészpont” ez esetben is olyan határ, amin nem lehet túllépni.

A kötet írásai bizonyos értelemben kivétel nélkül a határátlépést, a konvenció elégtelenségét, illetve a nézőpontok ütközését tematizálják, amely a hagyományok, a nemzeti identitás, a társadalmi kontaktusok, a személyes döntések mentén egyaránt jelentkezhet. *A bolgár kalauz* – egyébként a könyv egyik legjobb írása – egy Benes-felhasználás imitációja után Kosztolányi ismert novelláját írja újra vagy tovább, először Kafka naplórészletét imitálva, majd Walter Benjamin olvasatában. A határhelyzet, amelyet át kell lépni, egyrészt a nemzeti karakter kérdése (bolgár, magyar, kelet-európai, német stb. jelleg); másrészt a nyelvi közvetítés, a fordítás, megértés, „meg-hallgatás” lehetősége. A határátlépést maga a szöveg is végrehajtja, hiszen ütközteti és egymásba írja Benjamin, Kafka, Kosztolányi szövegeit, illetve a kontextust, amelyet a nevek feltételeznek. *A birsalmasajt* és *A Göncz az egy strici* című írások publicisztikai jelleggel, csattanós-ironikus megformáltsággal az önkéntelen, megkerülhetetlen elvi-ideológiai döntéshelyzeteket jelzik, *A csótányirtó*, *a Móriczka és a portás*, *az Egy intercityn* című írások, vagy a *Feljegyzések az irodalomról* (Esterházyt és Kertészt is idéző) szövege pedig a társadalmi és bürokrata konvenció megsértését, az ebből adódó konfliktushelyzeteket mutatják. Az elbeszélő idegensége egyrészt nyelvi-gondolkodásbeli természetű: a beszédhelyzet (a társadalmi rend fenntartásáért felelős és a rendet megsértő személy dialógusa) eleve feltételezi a szereplők közti kommunikáció meghiúsulását, hiszen – ahogy a perspektíva is egyetlen mozdulatlan szemléltői pozíciót feltételez – a szövegek szerint olykor a tágabb értelemben vett szokásjog is felülírja a logika (empátia, társadalmi hierarchia, stb.) törvényeit. *A Gyermekkor falun* és *A kastélykönyvtár parkja* a tradicionális, népi kódokhoz, közösségi jelképekhez kötődő kommunikáció felszámolódásáról ad pillanatképet, és voltaképp magyarázza azt a szemléleti határvonalat, amely a megértés akadályaként – a fentebb említett

Borbély-írások szerint is – létrejön. Az *Egy bűntény mellékszálai* a *Halotti pompával* kezdődő gyászmunka továbbírásának tekinthető. Azt mutatja meg, hogyan nem lehet rekonstruálni egy történetet, amelyet a nézőpontok sokasága tesz fragmentálttá, és amelyben a látványtól szükségszerűen temporális távolságba kerülő szemtanú már csak „Elbeszélőként” léphet elő, az elbeszéltek pedig szöveggént működnek, alávétve magukat az értelmezés szabad játékának.

A kötet utolsó írása, az *Árnyképrajzoló* más nyelvi-poétikai megformáltsággal, cselekményes formában szintén az ábrázolás és a halál problémáját helyezi a középpontba, ezáltal egyfajta keret jön létre a kötetben. Az elbeszélés főszereplője, egykor festő, elfordult a mesterség hagyományos eszközeitől, anyagtól, módszereitől, hogy az árnyak rögzítésének, ábrázolásának szentelje idejét. Kínai tussal a modellek árnyképét rögzíti, célja a természet és a művészet közötti átmenet fellelése: „A természetben nincs semmi, ami a geometria vagy a festőakadémiák törvényei szerint való volna.” (159.) Ám a konvenció elvetése titkok felfedéséhez vezet, mely szerint a forma önmagát határozza meg a térben való kiterjedése, illetve anyagszerű elkülönülése által: „nem értette, mi tesz különbséget az egyik és a másik test vetette árnyék között, mivel észrevette, hogy vannak olyanok, akiknek erősebbek a kontúrjaik, míg másoknak elmosódóbbak.” (152.) Számos utalást találunk arról, hogy voltaképp az élet-halál misztériumának tanulmányozásáról, ennek allegóriájáról van szó (a bordélyok arctalan világa, a beavatási szertartás mozzanatai jelzik ezt), azonban a téma csak késleltetve válik nyilvánvalóvá, amikor az elbeszélőt egy másik árnyképrajzoló fekete tussal fedett holttestének tanulmányozásához hívják, ahol a műalkotás és a halál megértése ismét egymás mellé kerül: „[a nyomozó] azt feltételezte, hogy a gyilkosság végrehajtója a hullába egy műtárgy szemlélésének tervét rejtette

bele [...] ahogy a festmények és szobrok is kijelölik a térben, valahol maguk előtt, a szemlélésük ideális pontját.” (173.)

Ahogy az *Árnyképrajzoló* megoldása, beavatottsága is egy nézőpontváltásban (a test vizsgálata helyett annak kivetülésének megfigyelésében) rejlik, úgy Borbély első prózakötetének ereje is abban a nyelvi-poétikai flexibilitásban érhető tetten, hogy képes ugyanazon témát más-más formában termékenyen rekonstruálni. Az olvasó jól érzékeli, hogy az esetleges egyenetlenségek ellenére, a halál-tematika – amely a kötet legfőbb vonulatát jelenti –, és ezzel együtt a Borbély-életmű is „egyre mélyebb árnyalatot ölt”.

(Kalligram, Pozsony, 2008)

## Lét és időt

(MÁLIK ROLAND: ÖRDÖG)

Málik Roland első kötete az ismerősség, az otthonosság érzetét kelti olvasójában: ahogy címe (*Ördög*) is mutatja, jól érzékelhetően illeszkedik kortárs líránk és irodalomtörténetünk azon műveinek sorába, amelyek az ember megkísértését, önmagával való meghasonlását és számvetését tematizálják (pl. Bornemisza Péter: *Ördögi kísértetek*, Balassi Bálint: *Bocsásd meg Úristen...*, Ady Endre: *Az Ős Kaján*), illetve amelyek az írás és a hallucinogén szerek egymásra hatását, az így létrejött kvázi „fausti” szerződést állítják a középpontba (pl. Hajnóczy Péter és Csáth Géza művei). A kettős motivikus háló (az ördögi, a „gonoszt” jelölő attribútumok fel-felbukkanása és az alkohol-metaforika) narratív egységbe rendezi az egyéni, sajátosan archaikus hangvételő, ám gördülékeny nyelven megszólaló verseket, amelyek többnyire létösszegző, mintegy mnemonikus igénnyel bírnak, közvetve a létezés különböző szintjeire, lehetőségeire kérdeznek rá, reflektálnak. A problémafelvetés az alkohol okozta addiktív állapot vélt/valós momentumainak tetten érése és feltérképezése mentén történik, ennek nyomán a könyv három, feszesen szerkesztett ciklusa (*Letérő*, *Álmodó*, *Alul járó*) „fejlődésregényként” is olvasható, amelyben az alanyi költő újra meg újra saját univerzumának végességével szembesül.

A kötet egy vonulatát képezik a gyermekkori „fotóalbumokat”, emlékfoszlányokat tematizáló szövegek (mindenekelőtt a *Letérő* ciklus darabjait érthetjük ide): ezek a versek álomszerűen, asszociatív-pszichanalitikus módon elevenítik meg a személyes múlt eseményeit. Ilyen a kötetet nyitó *Még a Ruzsinban*, amely azonban a szubjektív gyermekkori emléket – a kisfiú babrál a varrodobozában, miközben a nagymama varr – sajátos fogalmi azonosításokkal a titok,

a varázslat, a mítosz világába integrálja: „Tudom, hogy apa a vasolló, / és a tübe fűzött cérna: anya. / [...] De honnan ez a pamutgombolyag, / hogy kerül ide a nagymamám?” Ahogy az anya, az apa és a nagymama sem a valódi személyesség jegyében vannak jellemezve, úgy a ciklus további verseiben felvontatott alakok is inkább archaikus, archetipikus figurákként, valamely letűnt kor hőseiként lépnek elénk (*Anikó néni, Könözszy Laci*), a *Napkori papó* esetében pedig már megnevezése is jelzi, hogy a személyes mitológia elemével van dolgunk, amelynek létezését csak szájhagyomány, történet jelzi: „Eltűnt, / mintha sose lett volna. / Mi maradt róla. / Pár fény- és emlékkép, / mielőtt elveszett végképp.” A legendárium (gyermekkor) az alanyi költő számára egyfajta vonatkozási pontot, etikai/morális fundamentumot jelent, ebben a kontextusban tűnik fel az „ördög”: a *Rózsaablak* egy szövetséget tematizál, amely egyszerre olvasódik szerelmi líraként, és a démonikus énünkkel kötött, akár gótikus hagyományt is idéző szerződésként: „Fejemben jár íratlan törvényünk: / 1. összetartozunk. / 2. szót se senkinek. / 3. van bennem jó és még / szép, / nem babra megy a játék”. Egyúttal az ámulat, a gyermeki ártatlanság elvesztése is megtörténik: „Állok egy régi templomnál. Ámulom / mattsárga falait, / a tornyot, a biztos boltokat, / és a színes üvegű, hatalmas kört [...] / Valaki meglep. Befogja / hátulról a szemem.” Hasonló olvasatot nyit meg a *Bekelet* című vers, amely épp ebbe a játékba való „beszállást” próbálja a gyermekkor mozzanataiban tetten érni.

A narratív, retorikailag egységes beszélőt feltételező versektől poétikailag eltérnek, és jóval izgalmasabb megoldásokat ígérnek a többnyire a második, *Álmodó* ciklusba tartozó; az ördögöt hétköznapi, úgyszólván közszereplői szituációkban, explicit vagy implicit módon megjelenítő szövegek. Állandó motívum a forgószél (szél, forgás), a vörös, a fekete, amelyek az

ördöghöz kapcsolódó népi hiedelemvilágot idézik (ld. *Kérdések a forgószélből, Forgószél után, Elvonás*) Az ördög azonban sokszor antropomorfizálva tűnik fel, számos versben Ady Ős Kaján-szituációjának újraélése/-írása történik meg, a dialogikus versnyelv hagyományaiival (pl. *Születésnap*). Az ördögnek tulajdonított hang azonban néhol csak látszólag önálló; ilyen az *Éjjeli tea*, amelyben a két szólam váltakozik egymással, az így szerveződő dialógusban azonban csak retorikailag különböztethetőek meg én-ek. Praktikus szinten mintha egyetlen beszélő levált, figuratív hangjairól (egy skizofrén én különböző megszólalásairól) lenne szó, amelyek a nyelvhez való viszonyban térnek el egymástól, hiszen az ördögöt a nyelvvel való féktelen játék (félre- és újraértett szavak, szólások) és nyelvi szkepszis jellemzi: „»Melegségem van egy kis szükségem« [...] / »Operálsz ezzel, no hiszen!« – akartam, / mire ő: »Három óra alvással / nem lehet operálni.«” Egyes szövegekben a hangokat a tipográfia szintjén is megkülönbözteti, és sok esetben találunk utalást a sajátos szólamra, amit az ördög fogalma/motívuma képvisel: „Ha egy kicsit bátrabb volnék, / értelmetlen szavakat szólnék.” (*Sötét szárnyak suhogása*); „megtettem azt, / amit embernek megtennie nem szabad, / [...] fekete számra vettem a szót: édesanya, / ami *Isten neve a gyermekek ajkán* [...]” (*Kortebeszed az ördög mellett*). A nyelv összezavarásának (vagy felszabadításának?) képessége teremt kapcsolatot Málíknál az ördög összetett motívuma és az alkohol között, amelyek a szövegekben többnyire együtt járnak, hasonló konstellációban, mint ahogy a fausti történetben is törvényszerű az ördög, az életelixír és a tudás egymásra utaltsága, feltételezettsége.

Az ördögre vonatkozó legfőbb tézis a már idézett, „infernális” nyelvi megoldásokat felvonultató, az önzonosság filozófiáját is érintő *Kortebeszedben* lesz kimondva: „Én vagyok a tettes, ő csak a jobbik részem”, hiszen a vele kötött szövetség mintegy felszabadít:

okot és lehetőséget ad az írásra, amely nemcsak dokumentálja a szövetséget, hanem egyben annak célját, a tétet is jelenti. Az én határainak, világának feltérképezése a versben megy végbe, egyrészt a beszélő pozíció variabilitásának segítségével (sokszor nem tudjuk, ki beszél, a kísértő, vagy aki meg lett kísértve, és gyakori az „azonosíthatatlan” többes szám első személyű beszélő jelenléte is), másrészt a metafizikai létezésre való rákérdezéssel. Az első két ciklus záróversei egymás pár-/keretverseiként is olvashatók, hiszen mindkettő (a harmincas évek végének lírahagyományát megszólaltatva) a kozmosz zártságát, az én-határok átléphetetlenségét tételezi: „Egyszer beestem egy mély alapba. / Felettem téglalap-ég. / [...] Valami nagy fényesség volt odalenn.” (*Valami*) „Be vagyok zárva az Űrbe. / Be vagyok zárva a Földbe. / Az évszakokba be vagyok zárva. / Be vagyok zárva a testbe [...]” (*Bezárva*)

Az esetleges határátlépést az alkohol, mint a tudatot felszabadító elixír teszi lehetővé, a felszabadulás pedig maga az írás: a köznapi lét és a mítosz, az ördögi és adott esetben szakrális tartomány közötti átjárás – ez az a tematikus és proporcionált ív, amit a kötet versei megrajzolnak. Maga a szer viszont amortizál: ez a dilemma szintén tárgya a szövegnek, a romlás/meg hasonlítás is deskriptív folyamat, amely a harmadik (*Alul járó*) ciklus verseit jellemzi. A *Tizenkét pohár* című szöveg (egyébként a kötet egyik legizgalmasabb, legeredetibb, iróniától sem mentes darabja) például az alkoholfogyasztás módszertanát, tizenkét „parancsolatát” (egszersmind stációját) adja meg, az egymást követő versszakok az egymás után emelt poharakhoz írt jegyzetek. Mindegyik strófa a „Ne igyál! – de ha iszol...” kezdetű intelmet tartalmazza: az archaikus szó- és mondataalkotás itt sajátos repetitív szerkezetekkel kombinálódik: szavak, tagmondatok ismétlődnek, ez pedig mintha az alkoholfogyasztás ritmusát, a részegség pózát idézné. A harmadik ciklus



versei már nem a megélt/megélni vélt földi és azon túli dimenziókat, hanem sokkal inkább a szer (és az ördög) utáni „sóvárgást” helyezik a középpontba, mintegy beteljesítik a klasszikus toposzt (a tudásért cserébe a lélek jár): „ahol vele cimborálsz, és / vele szövetséget kötsz, / előbb vagy utóbb sóvárogni fog / a te szíved, s mert ember / a sóvárgást nem szenvedheti, / - mint életre halál - következik, / hogy el fogod cserélni vele / a te szíved, és az halál.” Míg a kötet korábbi versei a dinamizmus, a mozgás (forgószél), és a nem jelen-való iránti vágy középpontba emelésével, korrespondens viszonyával szerveződnek, addig itt már valami negatív értelmű állandóságról van szó, a *Prológus* című vers például Kosztolányi *Boldog-szomorú dalának* beszédhelyzetét, szituáltságát idézi.

Bár a versek egy része kompozíció és nyelvi megformáltság tekintetében hagy kívánnivalót maga után (főleg a monologikus hosszúversekre, túlírt narratívákra gondolhatunk itt), a kötetszerkezetet mégis a teljesség jellemzi, talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a hármas felépítettség mintegy az *Isteni színjáték*-ra utal: a *Letérő* az emlékezés, a gyökerek ciklusa a földi és mennyei lét közötti dimenzióban lebeg (Purgatórium), a szövetség (*Álmodó*) maga a Paradicsom, az *Alul járó*, a szabadság elvesztése (függés elleni küzdelem) pedig a Pokol leképeződéseként olvasható. Ez az imitatív igény azonban nem hat erőltetettnek: a megidézett hagyományok (személyes mitológia, népi tradíció, biblikus-keresztény motívumkör, Roland-ének, Faust-mitológia) meglehetősen szervesen ágyazódnak Málik lírájába. A hagyomány át- és kisajátítása azonban nemcsak a történetek szintjén megy végbe: a szövegekben az egymástól nagymértékben elkülönülő beszédmódok jó érzékkel történő összedolgozása valósul meg, így például az archaizáló szövegek között felbukkan a Petrit idéző populárisabb, olykor vulgárisabb regiszter, a távoli mítoszok mellett feltűnnek az

aktuális ikonok (*Üzenet az űrből*), az Ős Kaján-szituáció újraírásába Babits *Húsvét előttjének* részlete illeszkedik (*Istenhozzád*). A mozaikszerűen játékba hozott hagyományok kirakása ill. megszólaltatása azonban autentikus nyelven, a kortárs lírai megszólalásoktól jól elkülöníthető módon történik – mindez nagy erény, különös tekintettel arra, hogy a szerző már az első kötetében tudja, hogy a részletekben lakik az...

(JAK – L'Harmattan, Bp., 2006)

## Kanonizált hangzattal

(SZABÓ T. ANNA, TÓTH KRISZTINA, VARRÓ DÁNIEL:

*KERGE ABC*)

Az utóbbi években számos olyan gyerekeknek szóló verskötet jelent meg, amelyek műfaji és tematikus értelemben is a „mai” igényekhez igazodnak. Weöres Sándor, Nemes Nagy Ágnes, Szabó Lőrinc nagyhatású, klasszikusnak mondott gyerekverseihez képest a legnagyobb változást az jelenti, hogy a „friss” gyerekirodalom sem tematikus, sem nyelvi szempontból nem tart távolságot a célközönséggel. A gyereket érintő problémák, rejtélyek, titkok az ő nyelvi és motivikus kódjai segítségével jelennek meg a szövegekben, ez pedig egy autentikus kortárs poétikai keretbe illeszkedik: a legújabb gyerekvers-könyvek szerzői ún. „felnőtt” kanonizált költők, akik nemcsak mintegy „kitekintenek” a gyerekirodalomra, hanem újra-meg újra visszatérnek hozzá. A gyerekirodalom így nem elzárt kis szigetként, hanem a kortárs költészettel állandó dialógusban álló, sok esetben épp ezért a felnőtt olvasóra is számot tartó művekben létezik.

Ez jellemzi a *Kerge ABC* című, Szabó T. Anna, Tóth Krisztina és Varró Dániel állatverseit tartalmazó kötet is, amely közelebbről rokonságot mutat a legújabb, gyerekeknek szánt, kortárs költők és illusztrátorok munkáiból válogatott könyvekkel, mint például a *Friss tinta!* (Pagony – Csimota, 2005) és a *Formák a tubusból* (Csimota, 2004). Emellett megszólítja a játékos-verses oktatókönyvek hagyományát, amelyen a mai gyerekek szülei, nagyszülei nőttek fel, és amelynek egyik legkarakteresebb darabja a *Zengő ABC*. Itt is olyan rövid versekről van szó, amelyek számba veszik az ábécé betűit, egyfajta pedagógiai célzattal, ám szórakoztatnak is, és – ahogy erre a hátoldalon az ajánlás figyelmeztet – nemcsak a családi, hanem az óvodás és iskolás tevékenységekben is hasznos eszközzé válhatnak. De míg

a *Zengő ABC* versei többnyire a népiességet preferáló hagyományba integrálhatóak, rendkívül sokat bíznak a hangzósságra, és a felnőtt olvasó számára talán kevesebb meglepetéssel szolgálnak; addig a *Kerge ABC* szövegeiből egy rendhagyó állathatározó áll össze, amely egyúttal termékeny módon alkalmazza a Romhányi-féle állatvers-hagyományt is.

A kötetben A-tól Zs-ig minden betűhöz egy-egy állat tartozik, amelyek háziállatok (cica, tyúk) és egzotikus lények (dzseláda, impala) egyaránt lehetnek, sőt olykor kitalált figurák is szerepelnek (űregér, xinxis). Az állatok leírása/azonosítása olykor a felnőtt olvasóra való kikacsintással történik, emellett poétikailag is összetett, hiszen három különböző poétikai világ adja a kötet alaphangját. A versek egy része alkalmazza a népies kódokat. Például Szabó T. Anna két versében a mondókajelleg és a szókincs is ezt az irányt jelzi: „Tarka cica, ide figyelj, kössünk üzletet! / Te adod a törleszkedést, én meg a tejet!” (C) És „Pörög-forog róka-rokka, / készül már a rokolya, csodálja majd Rézi Róka / ismerőse, rokona.” (R) Ugyanígy Tóth Krisztina éjjeli lepkéjét is ritmikusan mondogathatjuk, kántálhatjuk, mintegy lekövetve az éjjeli lepke ciklikus röptét: „Éjjeli lepke, / hallom a szárnyad, / körbepülsz / esti szobámat.” Más szövegek a *Zengő ABC* hangzatos, díszített megszólalásaihoz állnak közel: „Csacsi, csacsi, dehogy vagy buta, / szürke rajtad a bársonyruha, / csillagszemekben kerek a világ, / csupa csoda és csupa csacsiság.” (Cs, Tóth Krisztina)

A versek egy nagyobb csoportja pedig sokkal inkább az aktuális kódokra, a hétköznapiakból vett elemekre helyezi a hangsúlyt, vagyis ezek a szövegek azért humorosak és közeliak a gyerek számára, mert az általa használt, ismert kifejezéseket alkalmazzák. Ezek poétikailag is merészebbek, sokszor kínrímeket szerepeltetnek, a nonszensz költészet hagyományát idézik, a svéd gyerekversekre is utalnak időnként. A Varró Dániel lírájára egyébként is jellemző játékosság,

a szleng és a mai kamaszos utalásrendszer a *Kerge ABC* számos versében is feltűnik: „Szemtelen a darázs picit, / üdítődbe beleiszik. / Ha szörp, ha dzsúz, ha fanta... / Komoly gond ez nyaranta.” (D) Az állatok egyébként is számos hasonló, hétköznapi szituációban szerepelnek. A nyúl répafagylaltot nyalogat, az elefánt cipőboltba jár, az impala lumpol, a víziló nem mos fogat, a jaguár mindent kidumál, az oroszlán sörénye összekócolódik. A szövegek olykor szólásokra, szófordulatokra játszanak rá (pl. a kutya vacsorájára a [q]), vagy a többjelentésű szavak adta lehetőségeket használják ki (pl. a „nyakaska” szó kétféle értelmezhetősége a *Zs(iráf)* esetében). Emellett vannak olyan szövegek is, amelyek – persze vidám, könnyed formában, ám a problémát nem bagatellizálva – a gyerek „sorskérdéseit” helyezik a középpontba („Kicsi kecske fut mekegve / hogy az anyját megkeresse” (K, Tóth Krisztina)), ezek a gyerek élményvilágának, problémamegoldó képességének szempontjából játszanak fontos szerepet.

A szövegek értelmezésében, illetve a gyerek–szülő, gyerek–pedagógus tevékenységben rendkívül fontos szerepet játszanak az illusztrációk, amelyeket kortárs képzőművészek készítettek (Gyöngyösi Adrienn, Kárpáti Tibor, Nagy Diána, Paulovkin Boglárka, Takács Mari, Szolnoki Beatrix). A fotótól kezdve a máshonnan beemelt illusztrációig számtalan technika, izgalmas, ötletes megoldás szerepel a könyvben, művészien kidolgozott figuratív festményeket/rajzokat, és absztrakt képeket egyaránt találunk. Az illusztrációk többnyire megmutatják az állatot, amelyről szó van, ennek egy rendhagyó példája a Q, ahol maga a betű szerepel illusztrációként: „Kövér kutya hátulról a Q, / mintha ülne, olyan alakú. / Van farka, de nem csóválja, / nem jött meg a vacsorája.” (Tóth Krisztina, Kárpáti Tibor) Más részük azonban alakítja, árnyalja a vers értelmezését, továbbgondolásra készítet. Ez történik a P esetében: a versben a polip sokallja nyolc karját

(„Négy kar vakarja a polip / fejét, mikor gondolkodik. / Azon tünődött szegény el, / mit tegyen a másik négygel?” (Varró Dániel)). A képen a polip sematikus rajza mellett a karokat számláló matematikai egyenletek szerepelnek, vagyis itt a gyerek mindennapos iskolai megmérettetése felé tágul az értelmezés (Nagy Diána illusztrációja).

A *Kerge ABC* izgalmas poétikai és vizuális megoldásokat tartalmazó kötet, remek olvasmány és egyben hiánypótló kiadvány, korszerű ábécéskönyv a legkisebbek számára.

(Magvető, Bp., 2008)

## „Azt hinnéd, Brehm úr csak kitalálta”

(TÓTH KRISZTINA: ÁLLATSÁGOK)

Tóth Krisztina gyerekverskötete, az *Állatságok* folytatja azt a hagyományt, amelyet talán saját korábbi, szintén gyerekeknek szóló kiadványa, *A londoni mackók* (Csimota Kiadó, 2003) című, tíz kis füzetből álló „bőröndje” hívott életre a magyar gyerekirodalomban. Ez esetben is olyan műről van szó, amely mind tartalmi sajátosságait (a kimondottan gyerekeknek szánt tematikát és problémákat) tekintve, mind pedig megformáltságában (a gyermeki köznyelvet hasznosító, ám nem „leereszkedő” beszédmódjában, valamint művészi kivitelezésében, illusztrációiban is) autentikus, izgalmas, az olvasásra nevelő, és olykor egyéb ismeretanyagokkal is szolgáló olvasmány lehet célközönsége, az ovisok és kisiskolások számára. Olyan könyvek után, mint a *Túl a Maszat-hegyen* (Varró Dániel, Magvető, 2003), a *Friss tinta* (Pagony, 2005), és a *Samunadrág* (Kukorelly Endre, Kalligram, 2005) után ismét olyan művel van dolgunk, amely a kortárs lírai beszédmódot érti/alkalmazza újra, így egyaránt számot tarthat a gyerekek és a kritika figyelmére is.

A versek, mint egyfajta impressziók, úgy tűnnek, mintha Brehm *Az állatok világa* című közismert könyvének alkalmi felütésével rögtönződnének, és erre utalást is találunk (7.). Az *Állatságok* ezért kvázi természetrajzi útmutatóként olvasható, amely azonban – hasonlóan Devecseri Gábor és Romhányi József műveihez – nem annyira a felsorakoztatott lények valós tulajdonságait kívánja bemutatni, hanem sokkal inkább egy humoros, a nyelv és a gyerek gondolkodása által meghatározott világ megformálását, megálmódását célozza. A kötetben ugyanis jórészt olyan állatok kaptak helyet, amelyek elnevezése valamiként érdekes, sokszor az is nagyon valószínűtlennek tűnik (még a felnőtt olvasó számára is), hogy ilyen állat

egyáltalán létezik (pl. „baribál”, „gyönyörű kvezál”, „bahirussa”, „dzseláda”). Az állatok hétköznapi helyzetekben lesznek bemutatva, ezek a referenciák azonban nem a felnőttek, hanem a gyerekek mindennapjait idézik. Az *Oposzum* című vers (5., egyébként a kötet nyitódarabja) például a találkozás toposzát alkalmazza, illetve módosítja azokat a szabályokat, amik a gyerek életében a másokkal való ismerkedést meghatározzák. Ez az állat ugyanis egy óvoda szemszögéből rendhagyó módon éli mindennapjait: a fák ágain közlekedik („Nem láthatsz te ilyet / se utcán se buszon”); ráadásul nem is túl figyelmes, köszönni se szeret („Ne tűnődj a puszin”); és általában rendkívül kellemetlen a vele való találkozás („csak arra vigyázz, hogy / egy ág orrba ne vágjon // ha arra mendegél / éppen az oposzum.”). De az oposzum mégsem lesz ellenszenves a gyerekek számára, nehéz természete ellenére sem, és ez az utolsó versszak csattanójának köszönhető: „Erdőségekben él, / kakája eperszín.” A könyv hasonló módon, a gyerekeket érintő, a számukra fontos humoros momentumok szerepeltetésével hozza közel a harminc állat mindegyikét. A tasmániai ördögről kiderül, hogy nemcsak félelmetes, de mosolyogtatóan búzlik is: „izmos és fekete / elrémülsz a hangján, / de a szaghoz képest / a hangja még hagyján” (32.); a kobra csípése pedig nemcsak a szúnyog-, pók-, hangya- és méhcsípéshez hasonlítható, hanem a szembe jutó sampon kellemetlen érzéséhez is: „És csíp a sampon is, / ha a szemedbe megy / és csíp a hangya is, / piros a feneked! // Na és ezt emeld most köbre: / úgy csíp a kobra! / Elnyel örökre, / nyílik a torka, // pikk, pakk, pukk!” (25.)

A gyerek tapasztalatai, az általa megélt események nemcsak a vershelyzetek megformálásában, megalkotásában játszanak szerepet: számos esetben a versekben szereplő teremtmények személyisége is a gyermeki gondolkodás mentén alakul. Minden állat meglehetősen antropomorf, autonóm, emberi személyiségjegyekkel



rendelkezik, az ötletes szövegekben általános ember-típusok, viselkedésnormák bukkannak fel. A tibeti takin például – talán épp nevének egzotikus hangzása miatt – a zergetársadalom sznobjaként tűnik fel, „merthogy nem sima tulokzerge, / az látszik valakin” (30.). A baziliskusz pedig szigorú öregemberként jelenik meg Tóth Krisztina könyvében: „Mérges, ráncos fejű hüllő / úgy néz, mint a szomszéd bácsi, / hogy mi a rossz, mi nem illő, / ebből kéne kitalálni”. (12.) Más szövegekben azonban a felnőtt olvasó szorongásait, félelmeit érhetjük tetten, ilyen például a *Lajhár*, aminek sorai a felnőtt (vagy inkább a szülő) életformájára, szemléletmódjára utalnak: „Így csak nyomnak a sóhajok, / hogy én már sose lóghatok, / és csak múlnak a hónapok: / aludni kéne jó nagyot.” (24.) A *Sisakos kazuár* ugyancsak túlmutat a gyermeki tapasztalaton, és a gyerekvers-forma ellenére is súlyozottan, a hozzá kapcsolódó szorongásos érzésekkel együtt mutatja meg a másság, az identitáskeresés problémáját: „Áruld már el, kedves strucc, / te, aki olyan sokat tudsz, / hogy mi a divat, mi a szokás, / (a fiad is egy okostojás), / áruld már el, kedves strucc, / mért van fejemen e cucc, / hogy mivégre van e másság, / a sisakos kazuárság.” (29.) A gyermeki és a felnőtt világ kölcsönhatása nem csak a versek problematikájában jelenik meg: a szövegek többnyire felolvasásra szántak, vagyis a kötet a gyerek és a szülő közös tevékenysége, a közös játék, szórakozás során teljesíti be feladatát, a változatos rímtechnikai és ritmikai eljárások alkalmazása legalábbis erre enged következtetni. Vannak kifejezetten mondókaszerű versek, nyelvtörők (*Fossza*), más szövegek pedig a befogató játékba való bevonását teszik lehetővé. Ilyen a *Pitbull*, amelynek utolsó sora (utolsó válaszríme) hiányzik, a vers befejezése így a kicsik feladata, a hangzósság jegyében: „De ha jön, / akkor / ne simo- / gassa / mert a ku- / tya öt / kettéha-” (15.)

A szó- és szintaktikai struktúrák részleges átrendezése egyébként is megkerülhetetlen sajátja a kötetnek,

ugyanúgy, ahogy a hétköznapi beszédmódhoz képest „szabállysértésekről” beszélhetünk. A szövegek nyelvtani és logikai felépítettsége ugyanis a kicsik nyelvhez való viszonyát idézi. Ahogy az óvodások újításokat hajtanak végre a szavak és a mondatok szintjén egyaránt, úgy Tóth Krisztina verseskönyvében is vállaltan jelenik meg a köznapi megformáltságtól való elhajlás és a gyermeki nyelvújításra való reflektálás: a szövegek gondolatisága a felnőtt logika és a gyermeki gondolkodásmód szervezőelemeinek kontaminációja mentén épül fel. Erre egy példa az állatnevekkel való poétikai játék: az állat bemutatása rendszerint nem a természetrajz logikájával történik, hanem a gyerek képzettársításaira játszik rá, amelyek az érzékelhető tulajdonságokon alapulnak (látvány, hangzóság). A név például sok esetben hasonlóságot mutat valamely másik szóval, amiknek elkülönítése indokolt lehet a szókincsét napról napra látványosan bővítő kis olvasók számára (így nem árt tudni, hogy az „oposzum” nem azonos az „opusszal”, az „ínia” egészen más, mint az „innia”, a „nagy mara” pedig semmiképp sem keverendő össze a „nagyamával”), de ugyanakkor egyfajta kontaktus, összekacsintás is az olvasóval, amely egy direkt narratívát (életkorhoz kötődő olvasatot) úszik meg ebben a köntösben úgy, hogy az termékenyen bővíti az olvasói stratégiákat. Az állatnevek ezért szövegszervező funkcióval bírnak, többnyire már a vers első soraiban rímhelyzetbe kerülnek, és tulajdonképpen így határozzák meg az alapszituációt, lehetővé teszik a „portré” megalkotását: „Áruld el nekem, nagymama, / milyen állat a nagy mara?” (8.) „Hogyha jó a vombat, / az ember mit mondhat? / A vombat külsején / kevés dolog ronthat.” (6.) „A zsiráf rokona az okapi, / bizonyos értelemben úkapa” (13.). Így formálódik az állatok új „arca”, személyisége, a könyv címe pedig ebben a kontextusban a racionalitástól való ironikus elhajlásra is utal.

De mégiscsak a kicsikhez való alkalmazkodás képessége, valamint szerzőjének formaérzéke teszi hitelessé az *Állatságokat*, a könyv maga pedig azáltal válik valóban a gyerekek olvasmányává, hogy „tárgyként” is az ő igényeik szerint lett megalkotva. Baranyai András illusztrációi úgy helyezkednek el a kötetben, ahogy azt egy albumtól elvárjuk: minden szereplőről van legalább egy kép, amit meg lehet keresni, be lehet azonosítani – az ötletes szövegek és a humoros képek együttese valóban képes élővé tenni számunkra a megjelenített állatokat, ugyanakkor ez nem korfüggő, és valóban elhisszük mindannyian, hogy Brehm úr „nemcsak hallott róla, de látta / de látta”.

(Magvető, Bp., 2007)

## Összhangzattan

(JENEI LÁSZLÓ: *MINDENFÉLE VÁGYAK*)

A *Mindenféle vágyak* Jenei László második, gyűjteményes kötete: tartalmazza a szerző újabb, különböző folyóiratokban jórészt már megjelent novelláit (szám szerint kilencet), és az *Akkord* című kisregényt. Mint ilyen, megkerülhetetlen feladatot ad az olvasónak: egyfajta „irányított” olvasás megvalósítását, a szövegek együttes befogadását, értelmezését. Ez azonban nem könnyű: a „mindenféle vágyakat” problematizáló, egymástól elhatárolódó írások különböző prózapoétikai eljárásokat vegyítenek, és ezáltal más-más olvasási stratégiát igényelnek. Különösen éles határ vonható az elbeszélések és a kisregény közé, amely azonban a kötet egészének tematikus-motivikus összekapcsolt-sága, szövegeközi vonatkozásai révén ellentéteződik.

Jenei novelláiban az egyéni sors mozgatórugóiként szituálizálódó vágyak minduntalan összeütközésbe kerülnek a szereplők társadalmi, történelmi determináltságával: ez részben egyfajta büntudat kialakulásához vezet, amely a jellemek egyik meghatározó tulajdonságává válik. Gondolhatunk ezen a ponton a *Hanka* zsidó-problematikájára, vagy az *Aman angyali arca* című elbeszélés menekültjeire, sőt *A kisebb és a nagyobb haza* testvérpárjára is: ezek a figurák az emberség, a társadalom, illetve az „ország” bűneit próbálják feldolgozni, a kollektív büntudat az egyén pszichológiai jellemrajza mentén válik érzékelhetővé. A novellák másik típusának sajátossága, hogy a (többnyire érzéki) vágyak és az adott kor konfliktusa valamiféle amorális viselkedésmódban oldódik fel. *A szlemenicsi koca* házasságtörő szerelmesei, *A lovas testi gyönyörök*et hajszólo hősnője és az *Ubi sunt* lilium-típró öregura az emberi törvények figyelmen kívül hagyásával olyan helyzetet teremt, amelyre megoldást csak a gyilkosság vagy az öngyilkosság jelenthet.

Az ábrázolásmódot egyaránt jellemzi a móríci szociális érzékenység, a Németh László, Csáth Géza idéző finom, pontos lélekrajz, a kortársak közül pedig Méhes Károly egyes novelláival mutat rokonságot.

Ezek az írások többnyire – az *Akkord* című kisregény kivételével – mellőzik a posztmodern prózapoétika alakzatait, jelenségeit, nem élnek a nyelvi rendszer adta játéklehetőségekkel sem: a klasszikus, lineáris cselekményszövés és időkezelés, valamint a mindentudó narrátor jelenléte biztosítja, hogy ne a nyelv önkényére bízott szöveg jöjjön létre, hanem egy olyan korpusz, amely a művészet klasszikus célját beteljesítve katartikus élménnyel is kecsegtet. A szereplők rendszerint nem kapnak szót, legfeljebb csak függő, illetve belső beszéd formájában. Kivételt képez *A lovas* című elbeszélés, amely viszonylag sok párbeszédet tartalmaz; más novellák pedig tekinthetők egyetlen nagy belső monológoknak. Ilyen az *Áradás*, amely nem más, mint egy bizonyos „N” (=nő?) elvesztése apropóján indított asszociatív gondolatfolyam. Többnyire azonban a narrátor metaforikus, plasztikus nyelve teremti meg a szituációt, amelynek a szereplők részeseivé válnak, amely által értelmeződnek. Sokszor egy-egy bekezdés egyetlen hasonlatra vagy metaforára épül, célja a nyelvi képbe sűrített szituáció érzékletes megjelenítése, a pillanat rögzítése, a késleltetés egy sajátos formája: „A tábor úgy feküdt előtte, mint egy leterített kendő. Volt is anyjának egy ehhez hasonló kendője, melyen mintha kis, rovátkolt kockákat öntöttek volna el. Aman úgy gondolta, hogy ez a tábor az anyja kendője, melyen egy-egy sátor csak része a mintának. Az anyjára való vonatkozás, majd a kis, elzárkózó emberi körök nagy mintában való feloldásának képze Amant végre lecsillapította.” (*Aman angyali arca*)

A szöveget helyenként szentenciózus kijelentések szakítják meg. A textus szintjén ez egyfajta mértéktartást jelent, olyan szöveghelyet, amely a metaforikus nyelvezet plaszticitását hivatott ellensúlyozni, és ezáltal

mintegy „súlyozza” magát a szöveget: szabályozza az elbeszélés ritmusát, egy pontban fogja össze az olvasás aktusa során lebomló pszichológiai, szociológiai, társadalmi és történelmi kontextusba illeszkedő szálakat. A tartalom magját adják, tézismondatokként funkcionálnak, amelyek bizonyítására, szemléltetésére szerveződik maga az írásmű. Főleg a kötet elején szereplő novellákban bukkanhatunk ilyen általános érvényűnek szánt, de inkább általánosító kijelentésekre: „A csoda borzalmas dolog. Rávilágít arra a tényre, hogy nem vagyok a magam ura.” (*A kisebb és a nagyobb haza*) „A gyermekkor börtön. Olyan intézmény, melynek foglya nem ismeri valós státusát.” (*Hanka*) A szövegek célja épp ezért nem csak esztétikai: olyan etikai-morális tartalom kifejezése érdekében jöttek, jönnek létre, amely történelmi, illetve kortapasztalatként értelmeződik.

A sajátos élethelyzetet, egy nő és két férfi együttélését megjelenítő *Akkord* című, négy fejezetből álló kisregény bonyolult narratív struktúrákat mozgat, és a novellákétól nagymértékben eltérő prózapoétikai eljárásokat alkalmaz. Az első fejezet tematizálja a címadó metafora mibenlétét, valamint Theó, Arcadius és Honorius kapcsolatát. A következő három fejezet három hang, beszélői pozíció összhangzatának, magának az „akkordnak” a megvalósulása. Az egyes szám első személyű, nőnemű elbeszélő (Theó) családja nőágának történetét meséli el: emlékeire támaszkodva szól anyjáról, majd nagyanyjáról is elmondja mindazt, amit anyjától tud. Ezután Arcadius családjának férfiági történetét ismerjük meg, de nem egyes szám első személyű közlés formájában: Theó meséli el azt, amit Arcadiustól hallott, helyenként saját véleményével kiegészítve. Az utolsó fejezetben Honorius látszólag hangot kap, valójában gondolatai vetülnek az olvasó elé, neki ugyanis nincs elmesélhető múltja. Itt a csend, a hallgatás bír hagyományteremtő funkcióval: „Nagyapám, nagyanyám, senki egy árva szóval

nem beszélt a múltjáról, és amennyiben a múlt felelevenítése hagyományképző, akkor annak az elhallgatása is az lehet.” (*Akkord*) Honorius története egyben metszet a jelenből: a fura együttélés részleteit ismerjük meg; elbeszéli, hogyan látogatják meg Arcadius apját; hogyan történik meg a szakítás közte és Theó között.

Mindhárom történet célja a múlt megelevenítése, a nyelv játékterében való újrateremtése, vagyis kísérlet az ősök tapasztalatainak verbális úton történő átöröklésére. Tematikus értelemben három család történetét, szabály- és értékrendszerét ismerjük meg; szocializációs színtereket, amelyek eltérő egyéniségek fejlődését segítették elő. A szereplőket más-más nyelvi magatartásforma jellemzi, és ez különböző elbeszélői módozatok révén valósul meg. Bár az első, felületes olvasás során mindhárom történet monológoknak tűnik, jól érzékelhető, hogy a kisregény két középső fejezete egy-egy dialógust rejt magában: a *Theó* olyan dialógus, amelynek csak az egyik szólama ismert, amelyben a közlő és a befogadó pozíciója sosem cserélődik fel. Arcadius története valójában másodközlés: Theó a hallgatói szerepet váltja beszélőire, hangjában két szólam ötvöződik. Az utolsó fejezet a hallgatás megvalósulása: Honorius belső monológ formájában vonja meg az elbeszélés jelen idejének szintézisét. A kisregény tétje épp a párbeszéd megvalósulásának kérdése, a nyelv hatalmába vetett hit megkérdőjeleződése: hogyan őrizhető meg, megőrizhető-e egyáltalán őseink tapasztalata; megismerhető és felhasználható-e a múlt a jelen kontextusában. A szereplők monológjai kudarcba fulladt dialógusok: nincs lehetőség az egymás közötti kommunikációra, és ezzel együtt a múlttal való párbeszéd megvalósítására, a tapasztalatok, a különböző morális stratégiák átörökítésére sem. A nyelv bizonyos értelemben csal: „A szavak képesek lefejtetni magukról [...] a vizualitás hiányának következményeit.” (*Akkord, Honorius*) A múlt azonban valamiként mégis hagyományozódik: újraszituálódnak a

családszerkezeti egységek, új referenciális kontextusokba illeszkednek, ezáltal rátestálódhatnak a későbbi nemzedékekre: a regény tanulsága szerint a múlt megismerhetetlen struktúraként is elengedhetetlen feltétele a továbblépésnek.

A motívumok, sőt motívumsorok ismétlése, a különböző kulturális és történelmi összefüggéseket hívó személy- és városnevek szerepeltetése speciális intertextuális kapcsolatokat hoz létre a szövegen belül, a kötet egészében, és időnként a szerző első, *Ikerszobrok* című történelmi regényének (JAK – Kijarat, Bp., 2002) vonatkozásában is. *A Mindenféle vágyak* egy olyan életmű formálódására enged következtetni, amely magában hordja a folytonosság, a hagyományhoz való kötődés igényét, viszont termékenyen alkalmazza a kortárs próza bizonyos eszközeit is; és amelynek nem elhanyagolható célja valamiféle morális, etikai, illetve kortapasztalat átadása a szövegek révén.

(Kortárs, Bp., 2003)



## „az én csak szürke szolgál”

(NYILAS ATILLA: *ITEM*)

Az *Item* Nyilas Atilla ötödik verseskönyve: egyfajta kísérleti kötetről van szó (a szerző eddigi pályáját áttekintve azt mondhatjuk: ezúttal is), amelynek minden ciklusa más-más befogadói stratégiát aktivizál, sajátosan ötvözve az alanyi költészetet és a szövegek párbeszédét előtérbe helyező, azok autonóm tevékenységének teret adó alkotásmódot. Tehát két ellentétes törekvés működik termékenyen a kötetben: a személyes múlt és jelen eseményeit tematizáló, énmitológiát építő narratív versbeszéd (ez jellemzi a *Családmesék* ciklust), valamint a „talált tárgy” újrahasznosítására, a különböző műfajok újragondolására/újradefiniálására irányuló eljárás (ez mindenekelőtt a *Nosztalgia* (Dosztojevszkij) verseiben és *A természetről* című szövegben érhető tetten). Sokrétű szövegközi viszonyrendszer kialakítására van mód: az *Item* kapcsolatot létesít különböző klasszikus szövegekkel (Dosztojevszkij mellett Hérakleitosz, Wittgenstein, Kant, József Attila, Szabó Lőrinc, Babits, Ady Endre, stb. műveit idézi többnyire explicit módon), és a szerző korábbi kötetei is játékba kerülnek (az *Egynyári jegyzetek* (2004) ciklus például *A látó* (Regisztr, Bp., 2004) hasonló című ciklusának folytatásaként definiálható). Vagyis Nyilas Atilla új verseskönyve leginkább a személyesség, a hagyományba illeszkedés, valamint a „lehetséges” szövegekkel való kísérletezés ténye mentén értelmezhető.

(személyesség) A versek egy része életrajzi (vagy életrajziként feltüntetett) élményből szerveződik, az éntörténet eseményei adják a szöveg létrejöttének apropóját többek között a *Szerelem első látásra* című vers esetében, amelynek hatása abban rejlik, hogy a toposzt (várakozás, kétségek, beteljesülés) az apa-lánya kapcsolat dimenziójában érti: „a taxisofőrrel nem

osztottam meg / sem reményeim, sem félelmeim. //  
[...] odamerészkedtem, s mialatt / a látvány nagy  
nehezen végre / tudatosult bennem, hallottam / ol-  
dalról: »Itt a lánya, apuka!«”. Hasonló eljárást tétel-  
ez a *Megkövetés (Barátja levele leányának)* is, amely a sze-  
relmes levél hangnemében, formai sajátosságaival,  
fordulataival szólítja meg az újszülöttet: „Kedves  
Hermina – egy szó mint száz, / magán- és közéleti  
akadályoztatásaim miatt / elmulasztottam a kereszte-  
lődet. / Tudsz-e babaként egy őszinte bocsánat- /  
kérést úrinőként fogadni?”. A szövegek lehetővé te-  
szik az olvasó számára az alanyi költő figurájának  
megalkotását, sőt kifejezetten hangsúlyozzák is ezt a  
befogadásmódot. Az *Elismervény* például a hivatalos  
dokumentum/műfaj imitációja (egyébként a kötet  
egyik figyelemre méltó verse), amely azonban reflektál  
saját „irodalmi” létmódjára, kötetbe szerkesztettségé-  
re, szerzőjére: azt állítja, a szöveg beszélője azonos a  
címlapon megnevezett személlyel, aki mellel egészen hétköznapi  
módon kötelezve van elismervények és egyéb nyomtatványok  
kitöltésére is: „Felül- (kötetben majd a címlapon) írott, /  
ezúton nyugtázom köszönettel a Székely- / föld 2004 júliusi  
számában megjelent / verseim honoráriumaképp [...] átvett  
székely bicskát.” És bár a személyességet erősíti a kötet  
megjelenése is (a hátlapon láthatjuk a szerző Parcz Anna  
által készített portréját, és jellegzetes a szövegeket  
megelőző ajánlások, mottók, a beemelt idézetek pontos  
helyének, fordítójának megjelölése), valójában mindez  
inkább csak a formákkal, műfajokkal való virtuóz játék  
megvalósulásának kereteként szolgál.

(hagyomány) A versek nyilvánvalóan illeszkednek az  
irodalmi folytonosságba, ezt példázza a harmadik (vagyis  
középső) ciklus egésze, amely Dosztojevszkij szövegeinek  
újrágondolását tűzi ki célul: Nyilas Atilla művei jelölten  
mintegy utószavazzák, utóíratozzák a *Feljegyzések az  
egérlyukból*, a *Bűn és bűnhődést*, *A játékost* és egyéb  
klasszikusokat, különböző izgalmas

eljárásokat alkalmazva (pl. montázs, dialogikus beszédmód). A *Sakkvaktság* versei többféle, az előzőtől eltérő hagyományt szólaltatnak meg, például a vizuális költészet egyes irányait ([*Szapphó álma tátogó hallal*]), felelnek a Tandori-sakkversekre ([*Figura lépésének vagy helyben maradásának jelölhetetlensége*]). Nyilas Atilla alkalmazza a sorvégi infinitívusz sokaknál megjelenő eljárását (*Infinitívusz*), találkozunk József Attila átíratokkal (*Csillag*). Az egyik legizgalmasabb kísérlet a *Hangya*, amely József Attila versét „igétleníti”, grammatikai eszközökkel elbizonytalanítva így a retorikai pozíciókat, az eredeti jelentéstartalom megőrzése mellett új olvasatokkal gazdagítva a szöveget. A [*Százárszó* című vers pedig a tagadás, a hiány retorikája mentén szerveződik: „Másfél hónapja nem vagyok költő. / Ez a mondat nem a versem része. // És ez se, csak ügyetlen hallgatás. / Én se, csend csaholó kádeniciája.]” A költemény kijelenti „nemlétét”, önmaga tagadása során írja önmagát, mintegy reflektálva a *Költőnk és kora* első soraira („Ime, itt költeményem. / Ez a második sora.” Stoll Béla (szerk.): *József Attila összes versei II.*, Akadémiai Kiadó, Bp., 2005. 492.) A szövegek megszólaltatása többnyire termékeny módon történik meg, kivételt képez ez alól a *Varró Dániel: Változatok egy gyermekdalra. Nyilas Atilla-s változat* című szöveg (stílusgyakorlat?), amely sajnos ötlet és megvalósítás szempontjából is elmarad a kötet szövegeinek többsége mögött.

(„lehetséges” szöveg) A *természetről* című ciklus/montázs a kötet hangsúlyos darabja, mely fragmentáltságában is egyetlen összefüggő mű képzetet kelti: ezt mutatja elhelyezkedése (a kötet elején olvashatjuk), valamint a hozzá kapcsolódó gazdag jegyzetapparátus. Ahogy a könyv egészének mozgatórugója már meglévő (saját és klasszikusnak számító) szövegek újragondolása, újraalkotása, úgy *A természetről* is (hasonló című bölcséleti művek nyomán) különböző, filozófiai, szépirodalmi művek kontaminálása, „remixelése”

révén szerveződik: a mű 131 töredéke Hérakleitosz, Wittgenstein, Tandori, Szabó Lőrinc, Tolkien, stb. szövegeire reflektál, ezáltal egyfajta szintézist és (többé-kevésbé egységesnek mondható) világképet hozva létre. *A természetről* szerzője mintegy „elbújik” a másoktól származó szövegek mögött: bár a töredékek jegyzetekre utaló számozással rendelkeznek, magában a szövegben nem találunk utalást az idézetek helyére (ez pedig eltér a többi verset jellemző adatolástól). Az utolsó, számozatlan töredék a klasszikus hagyománytól tartalmilag is elkülönül, a keresztény kultúrkörhöz kapcsolódik: „Ezt a verset megáldották.” Ez a személyesség felé mutat, úgy, ahogy látszólag az utólag a műhöz kapcsolt jegyzetek is, amelyek azonban nem csak arra szolgálnak, hogy olvasatunkat filológiai adatokkal egészítsék ki, hiszen a szerzőjük – k. kabai lóránt – értelmez, értékkel, továbbgondol, befolyásolva, sőt leszűkítve ezáltal a befogadói stratégiáinkat, de mindenképp felforgatva és megsokszorozva az olvasás lehetőségeit: a 131 töredékből álló művet a hérakleitoszi hagyomány kontextusában interpretálja, majd – a lineáris olvasásmód elsőbbségét elvetve – sajátos jelölések révén egy új sorrendet hoz létre, állítólag a töredékek kronológiai, és „logikai” rendjét szem előtt tartva.

Vagyis, olvashatjuk a töredékeket úgy, ahogy *A természetről* cím alatt szerepelnek, és a jegyzetek által javasolt sorrendben is, de ezen belül is több választásunk van, hiszen a megjegyzések időnként előre- és visszautalnak, többfelé mutatnak (vagy nem mutatnak sehová, az A2-es töredékhez például nem tartozik kiegészítés), számtalan variációt hozva ezáltal létre. k. kabai lóránt olvasata a „bábeli könyvtár” (Borges, Eco, Mallarmé stb.) toposzának jegyében a töredékek kontextusát fedi fel, értelmezésében pedig „jelen költemény tételei csak fragmentumai egy lehetséges nagy műnek, mely már így, hipotetikus voltában is létezőnek tekintendő”. Első olvasatra azt gondolnánk, a

jegyzetek a szerzői intenció kifejezésére szolgálnak, vagyis semmit sem bízunk az olvasóra, valójában azonban épp a „szerzőtlenséget” tesszük hangsúlyossá: k. kabai lóránt mintegy „belenyúl” Nyilas Atilla művébe (amely már eleve mások szövegeinek kontaminálásával szerveződik), átrajzolja értelmezési horizontját, így az elméleti kérdés, „ki a szerző” gyakorlatilag is értelmezhetetlenné válik.

E szerint *A természetről* is szövegmutatvány, játék, jegyzetei pedig a lehetséges műhöz egy lehetséges olvasatot javasolnak – ezen a ponton válik értelmezhetővé a kötet cím is: az „item” egyaránt jelent „tételt”, cikkelyt”, de szerepelhet „továbbá”, „sőtöbbit” jelentésben is; Nyilas Atilla könyve tehát a szövegek folytonosságában, egymásra hatásukban, tovább gondolásuk mentén, létrejöttük lehetőségének felvázolásában értelmezi magát. A tét a szöveg „teremtődése” a megelőzőkből, illetve lehetővé tenni a továbbiak szerveződését, a többi (a költőfigura, a történetek) csak legenda, mert „Vers volt az úr, az én csak szürke szolgál, / fényéért hunyni: ez a szolgál dolga, / ha a nagyúr fénye éneket követ el.” (*Kis legenda*)

(Parnasszus Könyvek, Bp., 2005)

## Sorok ébredés ellen

(NYILAS ATILLA:

AZ EGYNEK ÁLMAI. ÁLMOSKÖNYV NYILAS ATILLÁTÓL)

Nyilas Atilla kilencedik verseskötete kettős címmel rendelkezik, amelyek közül mindkettő egy-egy irodalmi kontextust von be az értelmezés játékterébe: a gerincen találjuk *Az Egynek álmai* megjelölést, amely Szabó Lőrinc ismert szövegére (közvetve a *Tao Te Kingre*) utal, a borítón olvasható cím pedig (*Álmoskönyv Nyilas Atillától*) a Krúdyhoz kapcsolható, ám önálló műfajként is jelentkező szövegfajta idézi fel. Az álom motívuma, többféle jelentése, a hozzá kapcsolódó intertextuális mező (Calderón, Freud, Ferenczi Sándor, Csáth Géza, a gyűjtemény mottóját adó Reviczky Gyula, sőt Komjáthy Jenő) nagy mértékben meghatározza a kötet tematikus elrendezését, valamint szerkezetét is: a tizenkilenc ciklus mindegyike az álom egy-egy aspektusát mutatja meg (például klasszikus pszichológiai megközelítésre utal *A szorongás álmai*, a *Fóbiák bugyra* ciklus; biblikus-mitologikus vonatkozásokat ígérnek az *Elemi csapások*, a *Jós álmok versei*; az álomfejtés hagyományos kategóriát idézi az *Erős álmai*, *A gyermek álmai*, *Az utazás álmai*). Azonban, a versek-álmok kategorizálása csak a tartalomjegyzék sajátja, a kötetben a szövegek véletlenszerűen, az álom logikájának megfelelő asszociatív rendben követik egymást (az első vers például a kötetben a Csáth Gézát idéző, négy részből álló *Mr. M*, amelyet a tartalomjegyzék négy különböző ciklusban, versszakonként szerepeltet), a kötet így – a klasszikus álmoskönyvekhez hasonlóan – kézikönyvként is használható, a tartalomjegyzékben egymás mellé rendelt szövegek egymás utáni olvasása során.

Az álom rendjének az írás/könyvszerűség fölé helyezése, az álom propozicionálása mintegy a hagyomány függvényében, annak felülírása érdekében történik, a

lírai én bevonásának gesztusával: azt mondhatjuk, a legújabb Nyilas-kötet tétje is a személyes történet „kötött formában”, meghatározott utalásrendszerben való elbeszélése, hasonlóan a korábbi, a *Ráolvasások könyve*, *A látó*, a *Részesülés*, az *Item* című kötetekhez, ahol szintén egy-egy tradíció, beszédmód szolgáltatta a keretet az alanyi beszédmódhoz. Az álom-keret alkalmazása egyrészt a már említett irodalmi, elméleti kontextusok révén válhat, válik termékennyé: a Nyilas által kedvelt intertextuális vonatkozások, a saját és idegen szövegekre való reflexiók, a tudatosan épített, variatív befogadásra számot tartó kötetszerkezet egyaránt funkcióba kerül az *Álmoskönyvben*, hiszen a Nyilas-lírára jellemző emlékezet-centrikusság, fragmentált, ismétléses jelleg, utalásosság, motivikus és szimbolikus szövegszervezés megfeleltethető az álom narratív logikájának: „Benyitok a fürdőszobába, / páva, páva, fekete páva, / a kádban fekszik, / a fal felé fordulva alszik az öcsém.” (78.) „Apám kertjében volt egy aranyhalastó, parányi / szigettel, híddal, tündérrózsákkal, vize teljesen bezöldült a moszattól, ellepte benőtte, megült benne ” (141.) „Rosenkranz udvarfival mind a ketten / szivart készülünk venni a Plakátfiúnak, / a bolti banda harcostársammal szimpatizál, / körbekínálja őket aromás cigivel, / kis hjján beszippant minket a bár.” (97.) A versek visszatérő szereplői („Plakátfiú”, „Kapitány”, „Garabonciás”, „Javas”, „Mondó” stb.) a magánmitológia részét képezik, úgy, ahogy az ikonikus tartalommal felruházott helyek is („Mokka”), ez esetben azonban az álom világának jelölőiként, tájékozódási pontjaiként is szolgálnak: az *Álmoskönyv Nyilas Atillától* szövegtörzsében ezek éppúgy megfejthető, körülírható motívumokként értelmeződnek, mint a zöld ruhás nő, vagy a fekete páva a kádban. A tulajdonnév címbe emelése arra enged következtetni, hogy a borítón szereplő név (és tulajdonosa) maga is része ennek a mitológiának. (Vö.: „táltos Béki István, / javas k. kabai lóránt, / tudó

Mándoki György, / garabonciás Turányi Tamás, / vajákos Zemplényi Attila /éneke segítse az úton / a látó Nyilas Atillát.” In: Nyilas Atilla: *A látó*, Regiszter, Bp., 2004.)

Ez az eljárás, a név integrálása a könyv motivikus rendjébe az álom újabb értelmezését is jelezheti, amennyiben annak formális szerkezete a tükör (adott esetben a lacani) struktúrájával azonosítható: láttat, és egyben korlátozza is a látást, hiszen egyszerre mutatja az álmodót (a tükörbe tekintő ént) és az álombeli ént (a tükörképet). A versekben az önmagamról alakuló szintetikus kép integrálása történik meg, amely azonban a reflexivitás révén megkérdőjeleződik, tematikusan az önazonosság kérdéskörével ütköztet: „egy néni lakott ott meg egy macska, / a néni egy kicsit én is voltam, / másztunk föl a házba a létrán, / magasan volt, sokat kellett mászni, // én elől és a macska utánam, / néha úgy, hogy a néni, én, a macska, / néha meg én voltam a néni, / így laktunk ott, így vigadoztunk.” (108.); „Nemrég szakítottam a pasimmal, később megint összejöttünk, [...] éppen pezsgővel készültünk koccintani, // mikor szoknyám zsebében megrezsent a mobil” (146.). Az olvasatot árnyalja az a poétikai megoldás, hogy az *Álmoskönyv* élményeit szerzője (tulajdonosa, összeállítója, megfejtője, „látója”?) rendre másoknak tulajdonítja a versek előtti megjegyzésekben, ajánlásokban (pl. [k. kabai lóránt álomnaplójából], [Zemplényi Attila katonatörténetéből], *Variációk egy álmodott mondatra* [Birtalan Balázséra]). Ezzel a gesztussal jól érzékelhetően elkülöníti az álom és az írás struktúráját, amely tapasztalat szövegszerűen is megjelenik: a 96. 03. 09. című vers az álomképek szerveződésének mintájára nyelvi egységek ismétlődésére, a grammatikai szabályoknak ellentmondó szövegalkotásra épül (59.); az *Opálos* pedig azt mutatja meg, hogy a megálmodott vers felidézése nem lehetséges, az eltérő kódrendszer, nyelv miatt: „futva próbáltam memorizálni, láttam, / javítani lehetne rajta egy szót,



s talán / még valamit, de mikor megébredtem, / már nem tudtam mást földézni, / csak egy szaruhártya közelképét, / férfiét.” (74.)

Emellett bizonyos versek tradicionális műfaji keretben fogalmazzák meg a tematikát (hír, napló, levél); a narratív keret érzékeltetése olykor a tipográfiai eszközök változatos alkalmazásával történik (*A szupervizor*, *Az MTI jelenti*), maga a hagyomány is szellemes, egyedi módon tematizálódik számos szövegben (*Projekció*, *A homályból*). Az *Álmoskönyv* versei tulajdonképpen egyfajta közös (kollektív?) tapasztalatot hoznak létre a forrásként szolgáló művek, írások körében, átsajátítva, újraértve ezáltal a Krúdy-féle álmoskönyvet is, amennyiben az álom/vers a szövegek és történetek „együtt állásának”, vonatkozásának metszete. A Krúdy-hagyományra egyébként a kötetborító is utalhat: Szabó-Lencz Péter *Sibenik* című festménye a Tabán szűk, egymásba nyíló utcáit idézi, amelynek elágazásai az álombéli asszociációkra, a kötetet alkotó, egymásra utaló versekre is vonatkozathatók. A kötet jelentősége épp ebben rejlik: Nyilas Atilla a személyes történetet, a hagyományt természetesen illeszti egy választott narratív keretbe. Krúdyt idézve: „Álom: játék, mint az élet... Néha komolyra fordul a játék. Az élet is, az álom is.” Tegyük hozzá: Nyilasnál a vers is.

(Szoba Kiadó, Miskolc, 2008)

## Papakönyv

(FICSKU PÁL: GYEREKGYÁR)

Ficsku Pál új könyve minden bizonnyal nagy örömet okoz az olvasónak, aki a kortárs irodalom palettáján valamiféle könnyedebb, szórakoztatóbb olvasmányra vágyik. A *Gyerekgyár* tematikusan mintegy maszkulin válaszként érthető olyan, az élményelvű olvasásnak ugyancsak kedvező művekre, mint Szécsi Noémi baba-könyvei (*A kismama naplója*, Bp., Tercium, 2003; *A baba memoárja*, Bp., Tercium, 2004); megformáltság szempontjából pedig egyfajta „jutalomjátéknak” tekinthető, amely a zsánerkönyvek karakterét viseli magán, bár fellelhetőek benne azok a nyelvi-stiláris sajátosságok és poétikai eljárások, amelyek a Ficsku-féle, egyéni hangvételi szépprózát jellemzik. A mű egyes részletei korábban folyóiratokban már megjelentek, a regényben így esetenként önállóan is érvényes írások összedolgozása történt meg. Ennek eredményeként anekdotikus jellegű, változatos retorikai aktusokat felvonultató (szerkezetét, minőségét tekintve azonban olykor egyenetlen) alkotás jött létre, amelyben minden, szorosabban-lazábban kapcsolódó szál egyetlen motívumnak, az apává növekvés/érés mozzanatának lesz alárendelve: a *Gyerekgyár* tétje tulajdonképpen ennek az identitásproblémának a felfejtése.

A mű főszereplője „Bulvár Kund”: ahogy (ál)neve is mutatja, a bulvársajtó világában él, foglalkozása szerint „álhíró” és „bértollnok”, aki harmadik feleségétől, Paulától gyereket szeretne, de a spermái „satnyák”, így mesterséges eszközökhöz kell folyamodnia. A gyerekvállalás gondolatától a „gyerekgyáron” (a lombikbébi-programon) és a próbálkozásokon át a gyerekek (az ikrek) megszületéséig vezető utat kísérelhetjük figyelemmel a regény kettős narratívájának egymást ellenpontosító működésében. A narratíva első szálát tulajdonképpen a személyes történet képezi,

amely azonban nem egyes szám első személyben, hanem egy mindentudó (nemcsak az eseményekre, hanem Bulvár Kund gondolataira, érzelmeire, viszonyulására is rálátással rendelkező) elbeszélő által lesz elmondva. Az elbeszélésből ismerjük meg Bulvár Kund történetét, mindennapjait, sőt az igazi nevét is (Paul, Pali). Nem lineáris történetmondásról van szó: a főszereplő különböző életszakaszaira vonatkozó információk asszociatív módon, mintegy az emlékezés ritmusában kapcsolódnak egymásba. Ezzel magyarázható, hogy egyes történetek időnként a fő száltól nagymértékben eltávolodnak, és a struktúra egészét és egységességét tekintve is hanyagolhatóak lennének (a különböző álomleírások ilyenek, lásd például Joli néni, a „nyelvi túszer” történetét, 63.). A narratíva második vonulatát a Bulvár Kund által írt, a könyvben tipográfiaiailag is elkülönülő cikkek, hírek, álhírek sorozata (*Bulvár Press*) jelenti, amely minden esetben reflektál a személyes történetre: egy-egy mozzanatot kiemelve ironikus jelleggel ellensúlyozza az elbeszéltek lírai, olykor drámai jellegét.

A két szerkezeti szál párhuzama, ritmikus érintkezése nyomán kérdésessé válik a két „szerző” (a személyes történet lejegyzőjének és a cikkek írójának) elkülönülődése, ez a dilemma pedig olykor szövegszerűen is alá lesz támasztva. Például megtudjuk, hogy Bulvár Kund egyik „gyerekgyárban” tett látogatása óta rendszeresen naplószerű jegyzeteket ír egy füzetbe, „hogya majd nem lesz, a gyerekek tudják meg, ki volt az apjuk” (164.), persze nem dönthető el egyértelműen, vajon mi, olvasók is ezt a füzetet olvassuk-e, illetve a narrátor által említett füzet és maga a narráció milyen viszonyban van egymással. Továbbá a mű egy hangsúlyos (bár nem túlságosan újszerű) mozzanatát jelenti a névvel, az azonossággal való játék. Viszonylag gyorsan lelepleződik a főhős igazi neve, Bulvár Kund harmadik feleségével, gyermekeinek leendő anyjával való megismerkedéséről olvashatjuk: „Paula

vagyok, mondta a lány. Bulvár Kund megvette ajándékba a rákot a lánynak, aztán beültek *Paulhoz* egy pohár borra. [Kiem. N. Cs.]” (14.) Pár sorral lejjebb kiderül, Paula barátnőjének a férje is Paul, Pál, sőt (a cselekmény előrehaladtával értesülünk erről) Paul fia is Pali. És feltűnik egy Gyulai nevű bérfilozófus is (tudjuk, hogy Ficsku Pál írói álneve Gyulai Csaba), aki Bulvár Kundhoz hasonlóan lombikbébi programon esett át korábban. Azonban a névvel való játékok is az apa-identitás körvonalazását (vagy az ezzel kapcsolatos kételyek megfogalmazását) szolgálják: a másik Pál „férj”, a kisleány az apja nevét viselő „gyerek”, Gyulai pedig már túl van a gyerekgyáron, meghozta a vele kapcsolatos döntéseket. De ugyanígy Paula neve is Bulvár Kund önazonosságának rögzítésében bír funkcióval: „talán azért is szeretett bele Paulába, mert azt gondolta, hogy Paula a női énje” (28.).

Ahogy a műben a nevek jó része ily módon motivált, úgy Bulvár Kund álneve is összetettebb funkcióval bír, minthogy ő a *Bulvár Press* álhírárója. Hiszen a főszereplő valóban kötődik a vízhez, megtudjuk, hogy gyermekkorában szeretett a vízben játszani, többek között Búvár Kundosat („Csak a víz volt a lényeg, meg a játék”, 203.), és később is „szerette az éjszakai víz szagát, egyáltalán a víz szagát, vízi embernek tartotta magát” (14.). A víz motívuma a mű egészét behálózza, a legkarakteresebben azonban az utolsó oldalakon jelenik meg, amikor az ikrek (a fiú és a lány) születése után kérdéses, hogy a kisleány életben marad-e. Megműtik, és a sebeit nem érheti víz: Bulvár Kund úgy dönt, ha „a kisleánynak ez [ti. a víz – N. Cs.] nem adatott meg” (204.), akkor ő is tartózkodik tőle, beleértve a borotválkozást, hajmosást, stb. Az apa és a kisleány sorsa ezen a ponton szövéődik össze, és tulajdonképpen metaforikusan mindkettejük (újja)születése a tét: a kisleány számára (aki, ellentétben lánytestvérével) születése után nagyon gyenge, a megerősödést, Bulvár Kund számára pedig az apává érést, felelősségvállalást jelenti a

vízmentes időszak (gondolhatunk arra, hogy a víz konvencionálisan az élet szimbóluma). És hogy valóban nemcsak a baba, hanem a papa „születése” is tétje a szövegnek, az utolsó oldalakon explicit módon is alá lesz támasztva: „Végre élünk. / És fürdünk.” (209.) És: „Másnap a kislány képére formálta magát. [...] Kint esett az eső, Isten könnye oszlatta a kutyaszart.” (210.) Vagyis, mindent egybevetve a férfiúi nem „túléléséről” van szó, a gyerekkérdés sajátosan férfiúi megközelítésére, pontosabban a nemek között tapasztalható differenciára utal jó néhány szöveghely. Pl.: „Azt mondják, a harmadik évezred a nők évezrede lesz. Valóban. Már az anyaméhben eleszik a cuccot a férfiak elől” (198.). A nők, a női szerep elsőbbsége azonban lehangsúlyosabban Bulvár Kund jegyzetfüzetének, a gyerekvállalás dokumentumának feltárása során érzékelhető, ahol az írás gesztusa is a nőiségből lesz származtatva, úgy, ahogy az „apavágy” sem független magától a nőtől: „Elővette a zsebéből a füzetét, amit mindig magánál hordott, finom bőrkötéses füzet, egy szecessziós nővel beborítva” (164.); továbbá „Elővette a tollát [...] A tollban úszott egy meztelen nő, ahogy forgatta, úgy úszott felfelé vagy lefelé [...] A meztelen nővel írta be a szecessziós nőbe beteljesült és be nem teljesült vágyait.” (165.)

A babavárás történetét azonban mintegy árnyalják, „fellazítják” a különböző szójátékok és asszociatíván egymásba fűzött, jellegzetes tematikájú történetek, amelyek hozzátartoznak a sajátos Ficsku-féle világhoz és formanyelvhez. Egy ilyen vonulatot képeznek a kocsmakalandokat leíró szöveghelyek, a különböző szerzőkre való utalások (Hajnóczy Péter, Péterfy Gergely), vagy intertextuális vonatkozások (Ady, József Attila), valamint a különböző nyelvi lelemények, a hétköznapi kifejezésekkel való (ideális esetben) termékeny játék, amely élvezetessé teszi az olvasást („gyereklekkdzsekk”, „magándekameron”).

A *Gyerekgár* legnagyobb erénye – amely a szerkezeti és narratív aránytalanságok, ingadozó stílus ellenére többnyire érzékelhető – talán épp az, hogy a nyelvi lelemény, az izgalmas tematika és a sajátos nézőpont hármasságával a mindenkori olvasó számára kellemes, könnyed olvasmányélményt tud nyújtani.

(Ulpus-ház, Bp., 2006)

## Szakítópróba

(VARRÓ DÁNIEL: SZÍVDESSZERT)

Varró Dániel harmadik kötete, hasonlóan a korábbi *Bögre azúrhoz* (versek, Magvető, Bp., 1999) és a *Túl a Maszat-hegyen* című könyvhöz (verses meseregény, Magvető, Bp., 2003), a tradicionális műfajok és formai megoldások újragondolását, valamint a hagyományos lírai beszédmód(ok) a szleng- illetve köznyelvvvel való kontaminálását, és az így adódó árnyaltabb kifejezési lehetőségek feltérképezését tűzi ki célul. Azonban, míg az első kötet versei bizonyos értelemben szélesebb skáláját voltak képesek megmutatni a Varró-féle poézisnek, a klasszikusok imitációjától (*Változatok egy gyerekdalra*) az olykor mélyebb elméleti filozófiai problematikát is érintő „kamaszlíráig” (*Randi*), és ezáltal mintegy új kódot tettek érvényessé a kortárs lírában; addig a *Szívdezzert* inkább a már megtalált hang elmélyítését, a „mesterség”, a „technika” alkalmazását hajtja végre egy egységesnek mondható tematikus és strukturális keretben. A kötet kitűzött tétje a szerelem mibenlétét, mechanizmusait firtatja, poétikailag pedig a szerelemről való mai (vagyis a tradicionálistól bizonyos mértékig elkülönöződő) beszéd próbája, valamint a saját líra ilyen értelemben vett megújítása a cél.

A könyv szövegeinek mindegyike a párkapcsolat, a viszony(rendszer) struktúráját, az én és a másik, a férfi és a nő szerepeinek mai elrendeződését helyezi a középpontba, ez a problematika vonul végig a kötetben egy szonettkoszorú formájában, amelynek darabjai közé különálló versek illeszkednek, mintegy a téma kifejtésének epizódjaiként. Az egyes versbéli szituációk a szerelmi költészet topológiájára folyton kitekintenek, ez azonban meglepő, váratlan, számos esetben friss és ötletes metaforikával lesz kiváltva. Ahogy a tradicionális megszólalásokban, úgy itt is megjelenik a tavasz, az első találkozás, az első randevú, a női kellem

dícséretének motívuma; a másik hiánya, az iránta való vágy médiuma azonban már a legmodernebb technika bármely eszköze lehet. A kamaszos kód- és kommunikációs rendszer természetesen a computer- és mobiltelefon-, és az újabb „ifjúsági” közegek (mozi, meki, slágerek, magazinok) metaforikájával működik (vanak például sms-versek a kötetben), a kedvesért való küzdelem pedig itt a metróállomásokon, ellenőrökön, hétköznapi frusztrációkon való túljutást jelenti. (*Metró*, 43.) A patetikus jelleg (például a szerelemtematikához kapcsolódó mitológiai utalások, allúziók szerepeltetése) olykor meglehetősen távoli, ironikusnak vagy inkább szervetlennek tekinthető momentumokat árnyal. Mintha maga az érzés, a szerelem, a „21. századi kis temegén” is csak stílusjátékok, csuklógyakorlatok összessége lenne, ilyen értelemben a felvázolt szituáció a szövegek megalkotásának indoka („nem is téged szeretlek, hanem talán csak ezt itt, / az archetipikus, benned lakó izét” (81.)). Ezt persze jelentős mértékben ellensúlyozzák, a kötetet pedig szóragoztatóvá teszik a leleményes, pontosan megformált képek: „S te a Léthe vizéből buksz csak elő, / már ott boogie boardozol, isteni lányka. / Míg trappol a parton a trampli idő, / a radírfeledés elefántja.” (6.) A szerelemről való lírai beszéd nehézségeiről sem szükséges többet mondani a következő soroknál: „Egy pegazus beröppen, ha ablakot nyitok. / Négy lába van, de mégis a könyvespolcra botlik, / amelyen sorban állnak a sorba állított, vastag prózák precízen, a Proust, a Mann, az Ottlik...” (17.)

Valójában, a kötet poétikai problémái talán épp abból adódnak, hogy szerzője nem tud mit kezdeni az irodalmi hagyománnyal: kísérletet tesz a magyar szerelmi líra kultikus szövegeinek (szerzőinek) megidézésére, és ezt számos helyen mottóval is jelzi (pl. Vajda János, Szócs Géza), szándéka azonban – a beszédmód megújítása, a régivel való részleges szakítása – nem sikerül teljes mértékben: a saját hang kontextusában



nem lesznek termékenyek az allúziók, sőt azon túl, hogy Varró Dániel formaérzékét, a nyelvhez való invenciózus viszonyát bizonyítják, nem válik számkra hitelessé a szerelemről való beszéd. Ilyen a József Attila *Magányának* átirataként érthető *Átok* című szöveg, amelynek sorai épp a szenvedélyt, a megélt hiányt, az erotikát nélkülözik. A kötet számos irányt mutat, változatos verstani képletek, műfaji dimenziók lesznek megszólaltatva (a szonettkoszorú darabjai olykor képversek, a Dante-tercinák mellett feltűnnek Anyegin-strófák, pontos hexameterek, stb.), ez a sokszínűség a szerző egyik legnagyobb erénye – annak ellenére, hogy a könyv megformáltságát ez esetben akadályozzák a megszólított, ám nem minden esetben átsajátított tradíciók. Sokkal inkább termékenynek bizonyulnak azok a szövegek, amelyek nem a már említett metaforika mentén kívánják dekódolni a párkapcsolati megértést, kommunikációt, illetve a szerelem mulandó jellegét, hanem inkább valamely mélyebben megélhető-továbbgondolható (elméleti) problematika felől közelítik: „például mi volna, / ha az idő megnyílna résnyire, / és ezen résen ilyenkor más pillanatokba lehetne nézni be, / ahogy a fényképeket szoktuk nézegetni, csak / itt az ember azt mondaná, nicsak, hát ki ez a lány a képen? Vajon nem ismerem még, vagy (istenem!) / lehet, hogy ismerem?” (*Autó*, 50.) Ugyanígy hitelessé, meggyőzővé válhat a hagyomány megidézése, és Varró Dániel új hangja is érzékelhetővé válhat azokban a sorokban, amelyek nem próbálnak ironikus-patetikus módon a szerzőtől megszokott játékos beszédmódhoz közelíteni: „de a gomb-lukunkat még / (is) / egy Más hiánya / lakja // mat-tat / mellette majd (-nem) ugyanaz / hisz azért van az ég / s ha kint // bukfenceit hányja / a tavasz / és elválásaink / meg annyikis / patak / ja”. (53.)

Talán ezeken a pontokon – ahol a kamaszmetaforika, a köznapi szituációkból, közhelyekből építkező líra leválik, és a hagyomány egy más jellegű

olvasatáról van szó – érzékeljük leginkább, hogy Varro Dániel úgy a poétikai tradíciókat, ahogy saját poézisét is képes lesz majd termékenyen újragondolni, újrakonstruálni. A kötet „sablonos próba”, a nagy „szakítás” pedig minden bizonnyal előbb-utóbb bekövetkezik.

(Magvető, Bp., 2007)

**J. A.; Sz. L.**



## Magánterület

(AZ „ÉN” HATÁRVONALAI JÓZSEF ATTILA ÉS  
SZABÓ LŐRINC HARMINCAS ÉVEK VÉGI KÖLTEMÉNYEIBEN)

„Már a nap végén az óra,  
csak az idő sápadt árnya,  
ami a végeesség mentén,  
belőle létre-jön.”  
(Martin Heidegger)

„Ez a szék most kitölti az űrt,  
amit egyszer megéreztem  
és vele eltakarni vágytam.”  
(Phillis Levin)

Semmi nem állt tőlem távolabb, minthogy bizonyos József Attila, illetve Szabó Lőrinc szövegeket egymás felől olvassak. Az általam választott műveket azonban keletkezési idejük mindenképpen egymás mellé helyezi. A korszak ugyanis explicit „behatárol”: az emberi élettapasztalatok, önértelmezések maguktól adódón az idő függvényében jönnek létre, akarva-akaratlanul, alig észrevehetően „az idő reflexiójába kényszerülnek”,<sup>1</sup> és kivetülnek a művekre, amelyek az adott korszakban, időszakban megjelenítődnek. Nem ez lenne az első eset azonban, amikor kvázi kapcsolat létesül a két szerző között – gondolhatunk itt Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő és Kulcsár-Szabó Zoltán vonatkozó tanulmányaira,<sup>2</sup> és ne feledkezzünk meg Németh G. Béla a *Szabó Lőrinc-Újraolvasóban* közölt bevezető tanulmányáról sem: „Szellemi habitus és magatartás tekintetében sok lesz majd köztük a közös, az eszmei alapozás, sőt konklúzió vonatkozásában viszont az eltérő, sőt szembenálló. Életművükben nem annyira az érintkezési felületek, mint inkább éles metszési pontjaik vethetnek megvilágító fényt egymásra.”<sup>3</sup> Efelől tekinthetünk bizonyos versekre úgy, mint a két alkotó életműve közötti metszéspontokra,

amelyek új összefüggésrendszereket hozhatnak, hoznak létre, ezáltal új „fényviszonyokat”, értelmezési lehetőségeket teremtve.

Ez az írás József Attila kései és Szabó Lőrinc harmincas évek végi költészetének vizsgálatát, a két szerző néhány versének együttes olvasását tűzte ki céljául. Ez az eljárás, az ilyen jellegű kérdésfeltevés nem maradhat eredmény nélkül: a harmincas évek végi magyar líra (különösen a két említett szerzőt tekintve), valamint a húszas, harmincas évek fordulóján tapasztalt paradigmaváltás viszonylatában valamiféle poétikai illetve szemléleti összegzést jelenthet. Bókay Antalt idézve „a modern költészet folyamatosan két problémával, az interioritással és az interioritás artikulációs lehetőségeinek kidolgozásával, az *énnel* és annak adekvát *tárgyiasulásai*val foglalkozik”<sup>4</sup>. A harmincas évek elején kialakult új líramodellben azonban a korábban jellemző kettős (Ady- ill. Babits-típusú) individuum-felfogást, az én integritását (az én és a világ elhatároltságát, határaik átjárhatatlanságát) jobbra felszámolva, a szubjektum szövegben történő megalkotódásának elve kerül előtérbe.<sup>5</sup> Az énré, annak pozíciójára illetve autonómiájára való rákérdezés megváltozott poétikai közegben, más retorizáltság mentén következik be, és jellemzővé válik „a filozófiai meghatározottság poétikai megformált-ságú jelenléte”<sup>6</sup> a költeményekben.

Hegel szerint „a lírai költemény tulajdonképpeni egységpontjának [...] a szubjektív bensőt kell tekinteni. A bensőség, mint olyan azonban egyrészt a szubjektumnak önmagával való egészen formális egysége, másrészt szétforgácsolódik és szétszóródik a képzetek és érzelmek, benyomások, szemléletek stb. legtarkább különösségévé és legkülönbözőbb sokféleségévé, s kapcsolatuk csak abban van, hogy egyazon én mintegy pusztá edényként hordja őket magában.”<sup>7</sup> Így kaphat ez a poétizáltság egy olyan sajátos fénytörést, így kerülhet egy olyan eredeti pozícióba, hogy az idézett művekben válhat problematikussá az én körvonalazása,

egységessége, ezáltal kerülhet sor egyfajta „magán-terület” megrajzolására a textus terében. Ez előhívhat több olvasatot, lehetőséget és szándékot arra vonatkozólag, hogy ebben a különös helyzetben a szövegeket „máshogy” értsük, illetve, hogy más olvasási, értelmezési stratégiák is újra- és összeérthessék az azonos fényviszonyba kerülő szöveghelyeket. Eszerint a bizonyosságot, és a létezéssel szemben feszülő kényszeres iróniát, de adott esetben kétségbeesést sem nélkülöző rákérdézet, amely ugyanúgy építheti, konstruálhatja a vers homogenitását, mint ahogy meg is kérdőjelezheti azt, olyan invenciót feltételezve, amely egyszerre képes számot vetni a rend létével, valamint a rend és a létezés felszámolódásával egyaránt. A megértés folyamán létrejöhet egy érvényes és aktualizálható hagyomány, ráérezhetünk úgy a jelennel folytatott párbeszédre, mint pedig ezen párbeszéd folytán, a jelenbeli megértés részeként, egy tágabban értelmezhető (világ)tapasztalatra<sup>8</sup> is: „A modern költészet a hiány élménye, mert benne tárul fel először az, hogy az interioritás mélyén működő memória lényege szerint a semmi, benne valamilyen hiány található, azaz önismeretünk nem valami stabil végpontra építhető, hanem pontosan e végpont hiányára. [...] A költészet a modernben nem kifejez valamit, hanem az interioritás semmijével szembesülve, ennek a hiányélménynek a következményeit (például a melankolikus létélményt) artikulálja.”<sup>9</sup> A versek megalkotottságát a szubjektivitás felőli önmegértés szándéka határozza meg, ez az intenció módosítja a versbeszédet, és teszi szükségessé az én-határok azonosításának aktusát.

Szabó Lőrinc *Számvetés*<sup>10</sup> című verse a *Harc az ünnepeért* kötetben jelent meg. Kabdebó Lóránt a következőket írja erről az időszakról: „1936 után Szabó Lőrinc újabb kísérletbe kezd. Mint korábban is, ez a periódus az előzően megépített világképre épül, abból sarjadzik ki [tkp. részben a *Te meg a Világ*, részben a *Különbéke* című kötetekben megfogalmazott világképből – N. Cs.]:

az Én meghaladhatatlan végessége és megoszthatatlan magánya itt is törvény.”<sup>11</sup> A *Számvetés* a dialogikus versnyelvi hagyományhoz kötődik: már első sorában is párbeszédhelyzetet feltételez azáltal, hogy ún. válaszmondat-struktúrát<sup>12</sup> alkot: „Nem! nem csak az vagy! el ne hidd!” (*Számvetés*) Az idézett szöveghely a retorikai olvasás értelmében két dologra enged következtetni: egyrészt egy, a megszólítottra vonatkozó prekonceptiót feltételez (a vers közegén kívül létező állítást, amelyre a tagadás vonatkozhat), másrészt a téma kifejtésének igényét támasztja a versszöveggel szemben, amely pedig a te (a megszólított) létmódjának meghatározása: a dialógus tulajdonképpen a te határainak megrajzolására tett kísérlet. A „számvetés” aktusa a megszólítottra irányul, és a megszólító hajtja végre, reflektálva az olvasó számára ismeretlen előfeltevésekre is: „Benned tán minden változatlan, / de sohase vagy egymagadban, / s amit sorsodnak mond a hit // és ami kívül alakít, / én már kivontam s összeadtam: / egyek vagytok ti, bonthatatlan, / te, meg a körülményeid” (*Számvetés*). A megszólított tehát nem autonóm módon létezik: „sorsa” van, vagyis valamely, nála magasabb szinten működő rendszerbe illeszkedik. Ez a meghatározottság teszi lehetővé és indokolttá, hogy a te a ti viszonylatában tételeződjék, amely azonban nem a két minőség („te meg a körülményeid”) összeolvadását jelenti, hanem sokkal inkább egy olyan kölcsönhatást, „szimbiózist” jelez, amelyben a kettőjük közötti határ ismétlődő át- és visszarendeződései mennek végbe. A te konstruktív és dekonstruktív folyamatainak váltakozása az idő függvényében következik be, konstrukciója ezáltal válik a beszélő számára tapasztalhatóvá, kivonhatóvá és összeadhatóvá, vagyis felmérhetővé: „Több és kevesebb vagy magadnál” (*Számvetés*). A megszólított létmódját, működését tekintve itt egyfajta monotóniáról van szó: a megszólított folytonos destabilizáltsága kelti a változatlanság illúzióját („Benned tán minden változatlan”).



A megszólított önazonossága a környezetétől való elkülönböződése mentén, a kettőjük átfedési területén válik érzékelhetővé, ez azonban nem mérhető, csak az idő függvényében, vagyis a te határainak ismétlődő dinamikus átrendeződéseiben tapasztalható.

A te nem képes az egyes állapotok közötti differencia értelmezésére: mivel ő maga a változás „lenyomata”, amely minden pillanatban egy „szinkronmetszet” rögzít, nincs stabil vonatkoztatási pontja, amelyből a temporalitást szemlélhetné. Ez egyben az önmeghatározásra való képtelenséget is jelenti, a vers végére azonban a különbség (és ezáltal a te mibenléte) levezethetővé válik, tehát definiálódik: „A kis eltérést: hogy mi voltál: / megmérni nem tudod soha, // de mindig érezni fogod, – mint például én azt, hogy a / ruhámban meztelen vagyok” (*Számvetés*). Az én és a te léttapasztalata vetül itt egymásra, rendelődik valamilyen aránypárként egymás mellé: a „kis eltérés” úgy válik érzékelhetővé a te számára, ahogyan az én a maga meztelenség-érzetével számot vet. Ezen a ponton válik értelmezhetővé az én alakzata: a beszélő ugyanis csak akkor képes számot vetni a változással, ha ő maga kívül helyezkedik az időbeni folytonosságon, résztvevőből szemlélővé válik. Olyan költeményről van tehát szó, amelynek beszélője és megszólítottja is az én, amely megkettőződve külsővé teszi magát: a textus terében így szerveződik a te alakzata, amely az én számára külsőként tételeződik. Az önmegszólítás a versbeli én önreflexiójának igényét reprezentálja, amelynek tétje az önmegértés, illetve az öndefiníálás aktusa.<sup>13</sup> A ruha a környezettel való érintkezés feltétele és jellemzője, viselése pedig a körülmények függvénye. A meztelenség, a szemérem érzete pedig annak a kiszolgáltatottságnak a megnyilvánulása, amely csak a környezettel való szembesülés során érhető tetten. A testfelületet borító ruha és a meztelenség oppozíciója valamiképp két „világ” elhatárolódását jelzi, amelynek érzékelése („ruhámban meztelen vagyok”)

tulajdonképpen az én számára átléphetetlen határoknak a megnyilvánulása.

Szabó Lőrinc egy másik verse, amely filológiailag is kapcsolódik a *Számvetéshez*,<sup>14</sup> hasonló problémát tematizál. Az *Én*<sup>15</sup> már címében is egy, a szubjektum azonosítására szolgáló fogalmat helyez a középpontba, ezáltal olyan szöveget ígér, amely az én definiálását, meghatározását hajtja végre. Ez a művelet azonban korántsem olyan egyszerűen történik, ahogyan a cím sejteti. Már az első sorokban nyilvánvalóvá válik, hogy a versben definiált „Én” nem fed le a szubjektumot magát, elkülönül az egyes szám első személyű beszélőtől, közöttük pedig valamilyen bennfoglaltságot, szinekdochikus vagy metonimikus viszonyt kell értenünk: „Mintha vas függönyök / ereszkedtek volna körém, / rab vagyok a titkok között, / melyeket úgy hívnak, hogy: Én”. (*Én*) Az „Én” itt a beszélőt mint rabot körülvevő „titkok” metaforájává válik, később pedig „láthatatlan, puha falak” együtteseként határozódik meg, és adja magát a Szabó Lőrinc költészetére fokozottan jellemző börtön-motívum is: „Mi lehet odakint? Csak börtönöm magánya kong” (*Én*). Az „Én” tehát a beszélő és az „odakint” lévő dolgok közötti választóvonalaként értelmeződik, ezáltal egy térképzetet szituál, vagyis megteremti a beszélő én közegét. Az „odakint” és a bent oppozíciója a beszélő szempontjából mint a szabadság és a „börtön” metaforája jelenik meg, ezzel együtt pedig két, egymástól elhatárolt világot tételez, amelyek más-más törvényszerűségek mentén működnek. Ez tulajdonképpen a magány lényegiségét artikulálja, az ingerektől mentes autonómiát, amely a gomicellába zárt „bolond” létmódját is jellemzi: „Úgy ugrálhatok benne / mint gomicellában a bolond” (*Én*). Ez valamiképp az én megosztottságát tételezi, felülírja annak integritását. Ugyanezt a kérdést feszegeti, illetve hasonlóan mutatkozik meg (Kulcsár Szabó Ernő hívja fel rá a figyelmet) az önazonosság problematikája József Attila *Eszméletében*: „Az így felismert

identitás kívül és belül is van a személyiségen, azaz, olyan osztott „önmaga”, amely az én-integritás és a szubjektivitás felől gondolt Én-értékek (»ügyeskedhet, nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret«; »minek is kell fegyvert veretni / belőled, arany öntudat«), valamint a hagyományosan társuló – pl. szabadság – képzetek átrendeződésén keresztül ölt alakot [...].<sup>16</sup> Az *Eszmélet* VIII. szakasza szintén a börtönmetaforát tematizálja, itt azonban a „börtön”-„föld”-„rab” trópus egy másfajta viszonyrendszert határoz meg: „S hát amint fölállok, / a csillagok, a Göncölök / úgy fénylenek fönt, mint a rácsok / a hallgatag cella fölött”. A kozmosz definiálódik itt börtönként, ez a kép pedig (a textuális emlékezetben) a „*Költőnk és Kora*” egyes szöveghelyeivel olvasódik, olvasódhat össze.<sup>17</sup>

A „*Költőnk és Kora*”<sup>18</sup> keletkezési háttéréről viszonylag sokat tudunk. Tverdota György „*Mindenség a semmiségbe*” című tanulmányában<sup>19</sup> összegzi a kézirat létrejöttének körülményeire, időhatárait, a szöveg szerveződésére vonatkozó ismereteket. Tudjuk, hogy a vers a Siesta szanatóriumban, a költő barátainak kérésére keletkezett. Filológiaiag többé-kevésbé az is bizonyított, hogy a szerző a zárószakasszal készült el először, és csak ezután írta meg az első öt versszakot.<sup>20</sup> Eszerint alapvető szervezőelvként foghatjuk fel a versben létező erős, meglehetősen masszívnak mondható oppozíciót, amely legmarkánsabban az utolsó strófa tájképet idéző, érzékeny leírása; illetve az azt megelőző versszakok játékos, ironikus, reflexív megszólalása mentén válik szét, nem billentve meg az arányt, az utolsó szakaszt illetően, amely kiegyensúlyozott, ugyanakkor felkavaró ambivalenciájával uralja a mű konstrukcióját. Ez az ellentét a címben közölt felosztást követi: míg az első öt versszak a „*Költőnket*” helyezi el különböző közegekben, addig az utolsó szakasz a „*Kor*” ábrázolására törekszik, amelyből a szubjektum kiszakadt. A kettő érintkezési pontján sérül a vers egységessége, homogenitása. Olyan folyamat megy

végbe, melynek során a szubjektum identifikációja következik be: az önmagát író költemény öndefiniálása során az énre vonatkozó attribútumokat is felsorakoztatja. Itt tehát nem az énnel a létezés síkja mentén történő mozgása hozza létre a vers struktúráját, hanem épp fordítva: a vers szerveződése teremti meg a közeget az én körvonalazódására: „A szó keresésének története [...] egyszersmind a költői én önkeresésének története is.”<sup>21</sup> A vers és a szubjektum teremtődése egyszerre megy végbe nyelvi és metafizikai értelemben. A vers „saját létéről szólva szüli meg önmagát”<sup>22</sup>, de egyben létrehozza azt a teret is, amelyben a világ dolgai, például a „semmi”, a „valami”, vagyis a „valami pora”, elkülönülhetnek egymástól. Ez a tagoltság József Attila költészetében a nyelvi megformáltság szintjén mindig érzékelhető és kitapintható volt. Főleg, meglehetősen határozottsággal a kései alkotói korszakára lesz jellemző ez a sajátosság. A világ egzisztenciális hiányként való megélése a költő poétikájában szoros összefüggésben van az úgynevezett „bűn nélküli bűntudat” kialakulásával, annak szinte az alkotónál toposzként megjelenő formula megnyilvánulásával, létrejöttével.

Az én tehát tulajdonképpen a vers anyagából, a benne szállongó „semmiből” identifikálódik, és épp ez a közegéből, korából való kiszakítottság az, ami a dialógust, az énnel való rákérdezést indukálja. A rákérdezés valamilyen szinten provokálja a múlthoz való tartozást és számvetést, és ez az ismerthez, megismerhetőhöz való viszonyítással következik be. Az ismerőség kutatása, keresése, hívja életre a vers összefüggérendszerét, amelyből egy lineáris építkezésű szerkezet bontakozik ki. A vers által határolt térben áramlik maga a költemény (és vele az én), majd a világ, végül pedig a világban az én; és ezt két folyamat, a „mindenség a semmiségbe” és a „fordítva” (a semmiség a mindenségbe) dialektikája határozza meg. A létrejövő viszonyrendszerek ennek megfelelően újra meg újra

felszámolódnak, a szubjektum épp ezért csak megszületni tud a szöveg által, tartósan körvonalazódnak, önazonosságot, stabilitást nyerni nem. Ezt az elidegenedést, elhatárolódást erősíti a születés önmagába visszaforduló aktusa, a semmiben való feloldódás vágya, mely a negyedik versszakban jelenik meg: „Úr a lelkem. Az anyához, / a nagy Úrhöz szállna, fönn. / Mint léggömböt kosarához, / a testemhez kötözöm.” A feloldódás vágya egyben a szabadság vágya is: az én menekülési kísérlete a kozmikus börtönből („a naprendszer meg a börtön”)<sup>23</sup>: „Nem való ez, nem is álom, / úgy nevezik, szublimálom / ösztönöm”. („*Költőnk és Kora*”)

Az utolsó előtti versszakban az én dialógust teremt az olvasóval, (egy meghatározatlan második személylyel), és átrendezi a mű szubjektum-objektum viszonyait. Egy olyan világ strukturálódik ezekben a sorokban, amely nem független dologként viszonyul az énhez (és a te-hez), hanem annak saját közegeként fogható fel. Ennek fényében változik meg az első strófák értelmezése: már nem a kiszakadt én helykereséseinek kell tekintenünk őket, hanem egy meghatározott közegbe tartozó elem más közegbe tett kitéréseként foghatók fel. Az én alkotott magának egy világmodellt a költemény által határolt térben, amelyben azonban nincs létjogosultsága elhelyezkedni. Az utolsó versszakban tematizálódik maga az elmúlás, a végeség: a nyelvi játék alkotásfolyamata megy itt át egy, a létet, az énkép felszámolódását rajzoló szituációba. A megelőző strófák egyszerűségére, az alkotásra, és annak esetlegességét mutató poétikára itt helyeződik rá az a súly, többlet, amely eleget tesz a teljességet imitáló harmóniának, és amely megszólaltatja úgy az önreflexiót, mint a képi konszonanciát és konzisztenciát. A kitérő költői látomás kiszakított részként jelenik meg: a vers által határolt térben a létezés elkülönülő síkjai egy zárt rendszerre próbálnak összeállni, ez azonban az utolsó strófában végleg meghiúsul: az alkony, az „esti fény” feloszlatja azt.

Szabó Lőrinc *Álom a tengeren* és *Éjszaka a vonaton* című versei (a „*Költőnk és Korá*”-hoz hasonlóan) 1937-ben keletkeztek. Mindkét vers alapmozzanata az egyén elszigetelődése, kiszakadása közegéből: egy olyan történés, amely során az én a létezés más, önálló törvények szerint működő síkjára kerül: ebben a közegben dőbbsenhet rá a lét és a saját irracionálisára. Az én áthelyeződése, a lét bizonyosságának megkérdőjeleződése a Szabó Lőrinc-versekben az utazás motívuma révén következik be: egy hajóút, illetve egy vonatút során történik meg a tér végtelenségével, a lét végességével, az azonosság kérdésével való szembe-sülés. A létértés egy módját teszi feldolgozhatóvá, értelmezhetővé. A megszólaló a lét bizonytalanságára kérdez rá, annak megdöntésére tesz kísérletet. Egy magatartást próbál megjeleníteni, amely adekvát mód képviselni tud egy közeget, egy személyiséget, hogy az permanensen reprezentálja szerepét.

Az *Álom a tengeren*<sup>24</sup>, ahogy címe is mutatja, olyan szituációt teremt, mely önmagában hordozza az átmenetiként meghatározható jelleget. Átmeneti egyrészt az utazás lényegisége miatt, ugyanis távolodás valamitől és a közeledés valamihez egyben az elszakadás és a kapcsolódás igényét is hordozza. A vers ismétlődő első sora is valamiféle átmenetiséget feltételez azáltal, hogy egy, az álom és ébrenlét határán megteremtődő, oda-vissza mozgásokból felépülő módosult tudatállapotot jelenít meg. Ez a folyamat azonban nem a „megszokott” módon megy végbe: bekövetkezik ugyan az én áthelyeződése egy, a vers kezdeti szituációjától elkülönülő síkra; de az én az álom küszöbét átlépve nem a saját álomvilágába érkezik, hanem érzékelt kezdi a körülötte lévő, tőle függetlenül, sajátos törvényszerűségek mentén működő világot: „hirtelen / felébresztett a két semmi határán / átcsapó puha végtelen” (*Álom a tengeren*). Felszámolódnak a határok az egyént védő, számára biztonságot jelentő mikrovilág, és az újonnan tudomásul vett makrovilág között: „a

tető megnyílt, fölláttam az édig / a padlón át a tenger fenekéig". Ugyanakkor az én a „két semmi” közé szorulva átadja magát a közöttük működő, uralkodó erőknél: „a lebegő mindenségbe oldva / súlyedni kezdtem s repülni a holdba, / és aztán nem tudom, mi lett.” (*Álom a tengeren*) A vers utolsó sora jól érzékelhetően elkülönül a szöveg többi részétől. Míg a különböző szintváltásokat, egymással ellentétesen működő erőket az egyén tudomásul vette, képes volt a megfogalmazásukra, addig ezen a ponton a megváltozott törvényszerűségeknek, erőhatásoknak köszönhetően eltűnik a lényegiség megtapasztalása: az én már nem tud kapaszkodni a valóság, a világ ismert elemeibe, szabályaiba. Itt változik a vers homogén megalkotottsága, megkérdőjeleződik az én szerepe, identitása és autonómiája a világban: a vers végére felszámolódik a korábban határozottan körvonalazódott énkép. Az utolsó versszakban megjelenő, a mindenségben feloldódó én nem azonos azzal, amely az első versszakokban számot vetett a körülötte lévő dolgokkal (ágy, kabin, hajó, holdvilág), és aki a vers közegében, terében (re)konstruálni tudta saját, az álom és ébrenlét határmezsgyéjén viselt magatartását. Az egyén megváltozott létmódja válik itt érzékelhetővé: „beletartottsága a Semmibe”<sup>25</sup> a saját létének végességével való szembesülést artikulálja.

Az *Éjszaka a vonaton*<sup>26</sup>, az imént említett *Álom a tengeren* című vershez hasonlóan, Szabó Lőrinc 1937-es dalmáciai utazását idézi fel.<sup>27</sup> A vers gondolati íve ebből az alapszituációból bomlik ki: az apa és kislánya éjszaka vonattal utaznak, a fiú elalszik, az apa viszont ébren marad. Ez a vers is az én „áthelyeződései” mentén strukturálódik, viszont – épp a gyermek, az énen kívül eső szubjektum jelenléte miatt – mozgása itt sokkal összetettebb. A vers homogenitása nem egy ponton, hanem egymás után többször módosul: a szöveg bizonyos helyei úgy terelik új közegbe, új törvényszerűségek közé az ént, mint ahogy a vasúti váltók

mozgatják a síneket a vonat kerekei alatt. Ilyen váltás-ként értelmezhető a táj „porló, hideg ezüstben” való lebegése-jelenléte, vagy az utazás közegének esetlegesség válása: az én kiszolgáltatottan vergődik a lét különböző szintjein, „mint a tengeren, / vagy vizek alatt, vagy az űrben, / az éjszaka beleiben” (*Éjszaka a vonaton*). Az alvó gyermek képe éles ellentétben áll a fülkén kívüli világ működésével: a létezést irányító törvények nem tudják megbontani a gyermek zárt világát. A „váltók” a vers bizonyos szakaszain átrendezik az erőviszonyokat, az én viszonyát a körülötte lévő rendez, rendszertelenséghez; a gyermek azonban mozdulatlan marad. Nem vesz részt a világ dolgainak együttes működésében, „kiszakad” a létezésből, és ahol ez megnyilvánul a szövegben, ott a lét bizonytalanságával, a halál lehetőségével találkozhatunk: „A jelenvaló-létben bármely pillanatban felébredhet az eredendő szorongás. Nincsen szükség arra, hogy valamilyen szokatlan esemény keltse fel. Hatásának mélysége összhangban áll lehetséges indítékainak jelentéktelenségével. Állandóan ugrásra kész, ennek ellenére csak ritkán iramodik neki, hogy magával rántson bennünket a lebegésbe.”<sup>28</sup> Az én, miközben átadja magát a folyton változó erőviszonyoknak, újra meg újra visszatér az alvó gyermek képéhez, kísérletet tesz világának megfejtésére. A lét bizonytalanságát, megkérdőjeleződését sejteti az „ingovány hús” képe, vagy a „kísértet” virrasztása: az énkép felszámolódását jelenítik meg, az első testi oldalról, a másik pedig az identitás elvesztésének motívumával. A kísértet ugyanis, akárcsak az árnyék, olyan kategóriába tartozó szerepkör, állapot, amely az egyént, a szubjektumot kizárja, de valami-képp annak megnyilvánulásának tekinthető. A virrasztó tulajdonképpen önazonosságát őrzi, a körülötte ható, egymással ellentétes, de egymást mégis erősítő törvényszerűségek között. Az én és a környezetének konfrontációja hozza létre a versben a börtön – rab – őr metaforát: a szubjektum behatárolt és korlátozott a



körülötte lévő világ (objektum) által: rab. Szabadulni nem tud, a „börtön” törvényei tőle függetlenül működnek, legfeljebb késleltetni tudja az énkép széthullásának folyamatát azáltal, hogy identitása felett őrködik. Ez egyben a halál megidézése is: a „halálraítélt őr” virrasztásának tétje nem más, mint az éjszaka túlélése, a virradat reménye. „Mint egy látomás, mint egy álom / érthetetlen díszletei / melyeknek vad váltakozását / egy elborult agy rendezi, /és én, mint rab, ki bele nyugszik / sorsába, de látni akar / az utolsó pillanatig, mely mindent örökre eltakar” (*Éjszaka a vonaton*).

Az idézett versek mindegyike valamiképp a lírai én önmagával, illetve saját egzisztenciájával való számvetésének tekinthető, az én létmódjára való rákérdezést tematizálja, ez azonban a különböző szövegekben más-más poétikai sajátosságokkal, eltérő retorizáltság mentén ment végbe. Az *Én* és a *Számvetés* az én integritásának felszámolásával, a „*Költőnk és Kora*”, az *Álom a tengeren* és az *Éjszaka a vonaton* pedig az „én” áthelyeződései mentén tesz kísérletet az én territóriumának megrajzolására. József Attila *Magány* című verse sajátos eljárásokkal viszi véghez az én definiálásának aktusát, és ezzel együtt körvonalazását is. A *Magány*<sup>29</sup> Szabolcsi Miklós szerint „az én-határ átlépésének, az én felbontásának messze előremutató példája”<sup>30</sup>. N. Horváth Béla tanulmánya<sup>31</sup> az átokvers hagyománytörténeti összefüggésében vizsgálja a szöveget, Sz. Molnár Szilvia dolgozata pedig<sup>32</sup> József Attila testpoetikája kapcsán említi. József Attila versében az önmeghatározás a projektálás aktusával megy végbe, amelyre az első versszakban történik utalás, de csak a vers végén válik nyilvánvalóvá. A szöveg (ahogy a cím is mutatja) a magányt tematizálja, vagyis a másik hiányából származó úr betöltésének igényét, amelynek bemutatása nem közvetlenül, hanem a vágy tárgyára való kivetítésével történik: „Nézz a magányba, melybe engem küldesz”. (*Magány*) A vers asszociatívan egymásra következő felszólításokból, a szubjektum felszámolására

irányuló átkokból épül fel,<sup>33</sup> azonban a lebontás aktusa egyben a te körvonalazását is végrehajtja. Az én határainak megjelölése tehát a másik viszonylatában történik: „Az öntudat mindenekelőtt egyszerű magáértvaló-lét, önmagával azonos minden *másnak magából* való kizárása által; lényege és abszolút tárgya neki az *én*; s ebben a *közvetlenségben*, vagyis magáért-valóságának ebben a *létében egyedi dolog*. Ami más az *ő* számára, lényegtelen, a negatív jellegével megjelölt tárgy. De a más is öntudat; egyén lép fel egyénnel szemben.”<sup>34</sup>

A vers első mondata az önmagába zártan, a világtól elhatárolódva létező szubjektumnak a külsővel szembeni kiszolgáltatottságát tematizálja: „Bogár lépjen nyitott szemedre” (*Magány*). A magány olyan sajátos helyzetet feltételez, amelyben a létező nem vesz tudomást a saját határain túl működő dolgokról, az elkülönülés megszűntével épp ezért nem képes értelmezni a kívülről érkező ingereket, és reagálni sem tud illetve akar azokra: a védekezés gesztusa, amely a külvilággal való érintkezés során a létfenntartás alapvető feltételeként definiálódik, a szubjektum elszigeteltségében funkciótlanná válik. Ugyanakkor a szem az intellektuális befogadás jelképe is: a latin lux [világosság] egyúttal a „szem világosságát”, a „szeme világát” is jelenti.<sup>35</sup> A szem tehát nemcsak lát, hanem láttat is: „megvilágít”, ill. „rávilágít”: csak azt tudjuk vizuálisan befogadni a környezetünkből, ami a szem látóterébe esik, ami ezen túl van, az érzékszervekkel nem fogható fel: a vers első sora bizonyos értelemben ezzel a „rámutató”, racionális befogadással, kommunikációval való leszámolás. Hasonlóképpen értelmezhető a fogak felmorzsolásának és a nyelv felfalásának motívuma is: itt a vegetatív tevékenységek felfüggesztése megy végbe, ami az egyén destabilizációját eredményezi: „Az emberben található egyetlen stabilitás a vegetatív, az állati[...]”<sup>36</sup> Az (ön)magába fordulás, és zártan való létezés az egyediség fogalmának érvénytelenítésével jár együtt: az arc mint a megkülönböztetés nyilvánvaló

eszköze, az én-tudat alapvető aspektusa akkor válik feleslegessé, amikor a te elveszti a külvilághoz való viszonyulás igényét és képességét: „Szár az homokként peregjen szét arcod, / a kedves” (*Magány*).

Többek között N. Horváth Béla hívja fel a figyelmet József Attila kései verseinek egyik gyakori motívumára, amely az „öl” szó kettős értelmezhetőségén alapul.<sup>37</sup> Az „öl” megjelenéseinek egy része a női öltre (az anya vagy a szerető ölére) utal, más helyeken viszont épp ellentétes, a gyilkolás motivikájával kapcsolható össze, és nem ritka a motívum kettős jelenléte sem. A *Magányban* az „öl” a szexus, illetve a szaporodás tematikáját jelzi: „S ha cirógatnál nagyon, / mert öled helyén a tiszta úrt tartod: / dolgos ujjaid kösse le a gyom.” (*Magány*) A kettős értelmezést itt a „gyom” teszi lehetővé: a síron sarjadó növényzetre és a nemi jellegekre egyaránt utalhat. A vágy alapvetően a másra irányul, a betölthetőséget feltételezi, itt azonban a vágy tárgyától való izoláltság a vágy önmagába való visszafordulását eredményezi, objektuma és szubjektuma azonos (vagy felcserélhető). Ez a szaporodásra, a nemzésre, a szülésre való képtelenséget is jelenti, ezzel együtt értelmeződik a következő sor: „Ha szülsz, fiadnak / öröme az lesz, hogy körbe forog” (*Magány*). Az anya és a gyermek egymástól elhatárolódó, függetlenedő szubjektumokként szerepelnek: az anyaméh meg van fosztva „szokásos” funkciójától (a köldökzsinóron át táplálni a magzatot), egyfajta „belső úrként” konstituálódik, amely a magzat és az anya magányának (magánterületének) határait egyszerre rögzíti. A magzat táplálásának motívuma (a fogak felmorzsolásának, a nyelv felfalásának képéhez hasonlóan) a szakirodalomban már toposzként kezelt anya-gyermek-táplálék-konstelláció megidéződésének tekinthető.<sup>38</sup> Ugyanez a struktúra átrendeződve tér vissza a következő sorban: „körülhasalnak / teli-bendőjű aligátorok”. (*Magány*) Itt a vers megszólítottja az aligátorok gyűrűjében, lehetséges táplálékként

tűnik fel, azonban még így sem tud kapcsolatot létesíteni a környezetével: az aligátorok a fauna törvényszerűségeinek megfelelően „csupán passzióból” nem ölnek. A természet másik tényezőjével, a flórával (sic!) való érintkezés az élősködőkkel szembeni passzivitás következtében megy végbe: „Zöldes / bársony-penész pihézze melledet” (*Magány*). Ez azonban éppúgy egyirányú, bár befelé ható kapcsolatteremtés, mint ahogy a szubjektum kifelé irányuló vágya sem hoz létre valódi kommunikációt, kölcsönhatást a külsődleges dolgokkal. A te destrukciója a test pusztulásával, felszámolódásával párhuzamosan következik be: „A test [...] az én felbomlásának központi helye; a folyamatosan szétforgácsoló entitás.”<sup>39</sup>

A versben a magány különböző szinteken jelenítődik meg és strukturálódik újra. Minden szint másfajta kitörést, a külvilággal való kapcsolatteremtés különböző módjainak lehetőségét feltételezi, majd veti el. A vers középpontja egyszerre szól az én eredeti magányáról, illetve a te-re projektált magányról: „Meg se rebbennél, ha az emberek / némán körülkerülnének, hogy lássák: / ilyen gonosszá ki tett engemet.” (*Magány*) A központi ige („körülkerülnének”) itt többféle vonzattal is bővíthető („engem” illetve „téged”): grammatikai eszközök rejtik a tulajdonképpeni pozíciókat. A vágy tárgya ezen a ponton magával a vágygyal azonosítódik: „Lásd, ez vagy, ez a förtelmes kívánság”: itt sajátos, metaszerkezetű vágyról van szó: a tárgy, amire a vágy projektálódott, maga konstituálódik a textuális térben kívánsággá és olvasódik ezáltal vágyként. Az én határai is átrendeződnek, autonómiája sérül: én és te között (grammatikailag és motivikusan is) elmosódik a határ. Az utolsó versszak sajátos tükörszerkezetére Beney Zsuzsa hívja fel a figyelmet: „Ebben a versszakban az én szinte teljesen belesimul, megkülönböztetlenül beleilleszkedik a Tebe – az alany és a tárgy azonosul.”<sup>40</sup> Az én Erősz- típusú vágya itt pusztító ösztönné transzformálódik,

pontosabban a halál vágyává alakul át, amely azonban, a kivetítés logikájának megfelelően visszafelé hat: „Halj meg! Már olyan szótlanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele” (*Magány*). Innen válik olvashatóvá az én alakzata, és itt válik nyilvánvalóvá az én önolvasása is: a „látom a szemem; rám nézel veled” mozzanata egy olyan (retorikai) művelet végrehajtása, amelynek eredményeként a te lebontása, létmódjának jellemzése tulajdonképpen az énnel végzett transzformációként értelmeződik.

A magány, az autonómia az én kiteljesedésének, individualizációjának vágyát tételezi, valamint az önmeghatározás szándékát és képességét. Ez egyfajta elszigetelődés, az elme és a test, az ember és a természet egymástól való izoláltsága, amely a szabadság elérését kísérli meg. Egyedül a tudat nem izolálható az „önmagam”-tól: ez a tudatosság késztet a végességgel való szembesülésre, és teszi felfoghatóvá a szembesülést magát. Az én ezáltal (a rajta kívül eső dolgokkal, a mindenkori másikkal való találkozásban) válik olvashatóvá és értelmezhetővé: a kettő közötti határ ekkor válik átjárhatóvá, a különbség a hiány (retorikája) mentén artikulálódik: „Mintha a kozmosz és az emberi tudat találkozási pontja a csend lenne. Határtartomány, az emberi és a nem emberi világ érintkezése. Ez utóbbinak csupán a közelléte érzékelhető, az ismeretlen közlésére nincs nyelvi jel, csak a csendről való beszéd képes visszaadni azt a néma ámulatot, ahogy a mindenségre tekint az ember. Ebben a hallgatásban már az ismeretlenség csendje is érzékelhető.”<sup>41</sup> József Attila és Szabó Lőrinc költeményeiben az én izolációjának ontológiai élménye a szubjektum magánytapasztalataként válik olvashatóvá, ezen szövegek értelmezésünkben olyan megszólalások, amelyek a magány felszámolására, vagyis az anyagi és nem anyagi, a teremtett és a határokon túli dolgok között képződő szakadék áthidalására, egyfajta szabadság elérésére tesznek kísérletet. Az idézett szövegekben ez

különböző szinteken megy végbe, az énnel végzett transzformációk egyre szélesebb körben kísérlék meg átlépni a határokat, amelyek azonban ismételten rögzülnek a textus terében: csak pozíciójuk módosul, lényegében felszámolhatatlanok.

Az én destabilizációja, megváltozott működése mentén rajzolódnak meg a határai, így kerülhet sor egyfajta „tartomány” megteremtésére, körvonalazására, és ezáltal válik nyilvánvalóvá annak átrajzolhatatlansága: az idézett szövegek grammatikai-poétikai megformáltsága olvasatunkban mintegy bizonyítja, hogy az én számára tulajdonképpen nincs más, csak „magánterület”.

---

<sup>1</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A korszak retorikája*. In: uő: *Az olvasás lehetőségei*. Bp.: Kijárat, 1997. 16.

<sup>2</sup> Ld. KABDEBŐ Lóránt: *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása* és KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Szabó Lőrinc*. In: KABDEBŐ Lóránt, MENYHÉRT Anna (szerk.): *Tanulmányok Szabó Lőrincről*, Újraolvasó sorozat, Bp.: Anonymus, 1997. 188–212., 46–51.; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Utak az avantgarde-ből. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében*. In: KABDEBŐ Lóránt – MENYHÉRT Anna (szerk.): *Tanulmányok József Attiláról*. Újraolvasó sorozat. Bp.: Anonymus, 2001. 91–108.; KABDEBŐ Lóránt: *Az ész kalandjai*. In: uő: *Útkeresés és különbéke*. Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 217–280.

<sup>3</sup> NÉMETH G. Béla: *A termékeny nyugtalanság költője*. In: *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. 9.

<sup>4</sup> BÓKAY Antal: *Bevezető. A modernség poétikai beszédmódjai*. In: uő: *József Attila poétikái*. Bp.: Gondolat, 2004. 13.

<sup>5</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A kettévált modernség nyomában*. In: KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő: *„de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas, harminas évek fordulóján*. Pécs: JPTE, 1992. 21–52.

<sup>6</sup> KABDEBŐ Lóránt: *Költészetbéli paradigmaváltás*. In: *„de nem felelnek, úgy felelnek”. 54.*

- 
- <sup>7</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL: *Esztétikai előadások III.* (ford. Szemere Samu) Bp.: Akadémiai Kiadó, 1956. 340.
- <sup>8</sup> A 20. század első felének, pontosabban a húszas, harmincasas évek lírájának például egyik meghatározó jelensége a „Nichts”, azaz a *semmi* élménye. Gondolhatunk ezen a ponton többek között a Heidegger, Jaspers és Sartre által képviselt létbölcseleti irányokra, amelyek, ha nem is feltétlenül képeznek bölcseleti párhuzamot a korszak lírai alkotásaival, de mindenképpen mintázzák az időszak alkotóinak korszaktudatát.
- <sup>9</sup> BÓKAY Antal, 2004. 15.
- <sup>10</sup> *Szabó Lőrinc összes versei I.* Szerk. KABDEBÓ Lóránt – LENDYEL TÓTH Krisztina. Bp.: Osiris, 2003. 504.
- <sup>11</sup> KABDEBÓ Lóránt: *Szabó Lőrinc pályaképe.* Bp.: Osiris, 2001. 147.
- <sup>12</sup> Ld. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Dialogicitás és a kifejezés integritása.* In: *Tanulmányok Szabó Lőrincről.* 87.
- <sup>13</sup> Vö. NÉMETH G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról.* In: *uő: 7 kísérlet.* Bp.: Tankönyvkiadó, 1982. 103–169.
- <sup>14</sup> A két vers első megjelenései között két hét telt el. Ld. SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések.* Szerk. KABDEBÓ Lóránt. Bp.: Osiris, 2001. 411–412.
- <sup>15</sup> *Szabó Lőrinc összes versei I.* 482–483.
- <sup>16</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez.* In: *uő: A megértés alakzatai.* Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998. 40.
- <sup>17</sup> Vö. LŐRINCZ Csongor: *Beírás és átvitel (József Attila: „Költőnk és Kora”).* *Alföld,* 2004/4. 60–77.
- <sup>18</sup> *József Attila összes versei 2.* Szerk. STOLL Béla. Bp.: Akadémiai Kiadó, 1984. 326.
- <sup>19</sup> TVERDOTA György: *„Mindenség a semmiségbe...”. Kísérlet a „Költőnk és Kora” elemzésére.* In: *JÓZSEF Attila: „Költőnk és Kora”.* Bemutatja Tverdota György és Vas István. Bp.: Magyar Helikon, 1980. 11–46.
- <sup>20</sup> Vö. JÓZSEF Attila: *„Költőnk és Kora”.* 11–46.
- <sup>21</sup> HORVÁTH Kornélia: *Nyelv és szubjektum a lírában. (József Attila: Talán eltűnök hirtelen...)* In: *uő: Tűhegyen.* Bp.: Krónika Nova Kiadó, 1999. 44.

- 
- <sup>22</sup> TAMÁS Attila: *József Attila: „Költőnk és Kora”*. Alföld, 1980/4. 46–56.
- <sup>23</sup> Vö. egy más megközelítésű olvasattal: LÖRINCZ, 2004. 67.
- <sup>24</sup> Szabó Lőrinc *összes versei I.* 450.
- <sup>25</sup> Martin HEIDEGGER: *Mi a metafizika?* In: uő: *„...költőien lakozik az ember...” Válogatott írások.* (ford. Szijj Ferenc) Szeged – Bp.: T-Twins Kiadó – Pompei, 1994. 25.
- <sup>26</sup> Szabó Lőrinc *összes versei I.* 450–451.
- <sup>27</sup> SZABÓ Lőrinc: *Vers és valóság.* 98.
- <sup>28</sup> HEIDEGGER, 1994. 28.
- <sup>29</sup> *József Attila összes versei 2.* 326.
- <sup>30</sup> SZABOLCSI Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937.* Bp.: Akadémiai Kiadó, 1998. 705.
- <sup>31</sup> N. HORVÁTH Béla: *„Add kezembe e zárt világ kilincsét...” Az életkudarccompensációjának kísérlete József Attila Gyömrői Edítkez írott verseiben.* *Életünk*, 1980. 12. sz. 1054–1058.
- <sup>32</sup> SZ. MOLNÁR Szilvia: *A magány képei.* In: *Tanulmányok József Attiláról.* 259–263.
- <sup>33</sup> Vö. N. HORVÁTH, 1980. 1054–1058.
- <sup>34</sup> G. W. F. HEGEL: *A szellem fenomenológiája.* (ford. Szemere Samu) Bp.: Akadémiai Kiadó, 1973. 102.
- <sup>35</sup> Vö. HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György: *Jelképtár.* Bp.: Helikon, 1996. 203.
- <sup>36</sup> Paul DE MAN: *A befelé forduló nemzedék.* In: uő: *Olvasás és történelem.* (ford. Nemes Péter) Bp.: Osiris, 2002. 13.
- <sup>37</sup> N. HORVÁTH, 1980. 1058.
- <sup>38</sup> Ld. SZŐKE György: *„Ehess, ihass, ölelhess, alhass” és „Ím anyját falta föl magzatja”*. In: uő: *„Úr a lelkem”. A kései József Attila.* Bp.: Párbeszéd, 1992. 24–27., 49–50.
- <sup>39</sup> Michel FOUCAULT: *Nietzsche, Freud, Marx.* (ford. Angyalosi Gergely) Athenaeum, 1992/3. 157–171.
- <sup>40</sup> BENEY Zsuzsa: *József Attila-tanulmányok.* Bp.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 37.
- <sup>41</sup> ZSADÁNYI Edit: *A csend retorikája.* Pozsony: Kalligram, 2002. 72.



## „mérem a téli éjszakát”

(A TÉR ÉS A TÁJ POÉTIKÁJA A HARMINCAS ÉVEK MAGYAR  
LÍRÁJÁBAN)

„a cél  
az, hogy magadtól minél messzebb legyél”  
(Lovasi András)

A harmincas évek magyar lírájában a táj megjelenítésére, leképezésére vonatkozó poétikai megoldások párhuzamosak azzal a szemléletbeli váltással, amely a 20. század első felében a képzőművészetet és a természettudományt is jellemzi. A képzőművészet és különösen a festészet esetében a perspektíva elvetéséről, illetve újraértéséről van szó, amelynek különböző változatai évszázadokig meghatározták a térábrázolást, és amelyet az impresszionisták még igen, a szimbolizmus, a kubizmus és az absztrakt festészet azonban már nem, vagy csak a fogalom általános értelmében (például a különböző perspektívák variációjaként, ún. szimultán formában) alkalmazott.<sup>1</sup> A perspektíva, mint a látvány megragadásának szokványos konvenciója, legyen szó az eszköz bármely változatáról (mondjuk a lineáris, a középpontos, a levegő-, vagy a színperspektíváról), anakronisztikusnak, vagy kevésbé meggyőzőnek bizonyul akkor, amikor a természet összetettebb leképezésének szándéka kerül előtérbe. Klasszikus értelemben olyan ábrázolási formáról van szó, amely mozdulatlan, a szemlélődés tárgyától meghatározott távolságban elhelyezkedő nézőt feltételez, ez azonban nemcsak az érzékelésünk mechanizmusának mond ellent (eredetileg csak egy szemre van „kitalálva”, és szemünk egyébként is folyton mozgásban van, akkor is, amikor mozdulatlan tárgyat szemlélünk),<sup>2</sup> hanem egyúttal egyfajta meghatározott világnézetet is jelent. Daniel Arasse a perspektivikus ábrázolás feltalálását és elterjedését az idő és a tér

mérésének új módszerével hozza összefüggésbe: a térképészet matematikai megalapozottsága és alapelvei, valamint a mechanikus óra, mint a „folytonos” idő meghatározására is alkalmas eszköz (szemben a homokórával), egyaránt a világ emberi mércével/léptékkal való szemlélését jelenti.<sup>3</sup> A perspektíva is az emberhez viszonyított téridőn alapul: „Mielőtt perspektívaként emlegették volna, *commensuratió*nak nevezték, vagyis a perspektíva az ábrázoláson belüli távolságtól függő harmonikus arányok megteremtése, a szemlélő vagy néző mértéke szerint.”<sup>4</sup> Az ábrázolás feltétele emellett – Alberti nyomán – a keret,<sup>5</sup> amely az ábrázolt világ egy metszeteként érthető, és amelyben a perspektivikus viszonyok (enyésszpont, látóhatár stb.) elrendeződnek. A keretben mindennek meghatározott helye van, így azonban nemcsak az ábrázolt táj lesz szükségszerűen állókép, hanem a szemlélő pozíciója is szükségképpen rögzített: a kép szemléléséhez el kell foglalnunk egy bizonyos helyet. Ebben a szerkezetben a szubjektum (a szerző vagy a szemlélő) kívül marad az ábrázolás tárgyán, mintegy uralja a képet, úgy, ahogy például a romantikus tájköltészet beszélője is a képen kívül maradva szemlél, leltároz, fókuszál, nézőpontot vált, a befogadás hitelességének jegyében.

A perspektivikus szemlélet ily módon nem fér össze a metafizikai önértelmezéssel, és a harmincas évek tájverseinek összetett, intermediális képei épp arra mutatnak rá, hogy a tér és a táj artikulációja, megjelenítése már nem az objektivitás illúziójában történik; itt az ábrázolás a dolgok lényegét komplexitásában kutató, szubjektív, ám önállóságát veszített szemlélői pozíció viszonylatában megy végbe. Mindez nem független attól a fordulattól, amely a tudományokban a 20. század első felében a természetről való gondolkodásban bekövetkezett. Az új dimenziók – például molekuláris biológia, kvantumfizika, a relativitáselmélet, újítások a logikában, a halmazelméletben – a megismerés lehetőségeit, illetve ennek elméletét is módosították. A

természet mint szabályszerűségek mentén, a következetesség elvén működő rendszer képzetét felváltotta egy olyan modell, amely a tudományos megismerés alapelveként épp a szükségszerű elhajlásokkal, bizonytalanságokkal és ellentmondásokkal való számvetést nevezi meg, hiszen „az esetleges akkor is ráta-pad a szisztematikusra, a tendenciát akkor is elfedik az ingadozások, ha maximális pontossággal dolgozunk. De csakis ennek a kézzelfogható és esendő tényanyagnak az összességéből kovácsolhatjuk ki a magunk természetképét.”<sup>6</sup> Ahogy a tudomány módszertanában megjelenik az egzakt logika (ezzel együtt a logikai rendszer teljességéről és a feltétlen konzisztencia eszméjéről való lemondás lehetősége),<sup>7</sup> vagyis az elfogadott alaptételek, igazságok újragondolhatók, a természetről alkotott tudományos kép pedig ennek megfelelően újrakonstituálhatóvá vált, úgy a természetről való lírai beszéd is jelentősen módosul. Nemcsak a képzőművészet eszköztárának átrendeződése hatja át, hanem a tudományos szemlélet módosulása is tetten érhető. A dolgozat a József Attila és Szabó Lőrinc költészetében párhuzamosan, ám más-más módon és mértékben jelenlévő elmozdulásnak a feltárására vállalkozik.

Olvasatunkban a harmincas évek tájleíró versei olyan sajátos megfigyelőt tételeznek, amely a látvány folytonosságában való rögzítésére törekszik, a tér-idő-kontinuitás, a mediális közegek együttállása/elválasztatlansága, valamint a táj és a tájat szemlélő én illeszkedésének szempontjából egyaránt. Mindenekelőtt József Attila verseiről mondható el, hogy a táj megalkotása nem állóképszerűen történik, nem úgy, mintha egy fotográfiát szemlélnénk.<sup>8</sup> Az egymással változatos kölcsönviszonyba lépő tárgyak mozgásával az osztatlan természetből szerveződik, és a 19. század statikus, egy helyre fókuszált, nagyobb képkivágást rögzítő verseivel ellentétben itt dinamikus, folyamatokat feltáró, ám a szöveg jellegét tekintve erősen fragmentált

leírással van dolgunk. A romantikus tájversek magasból letekintő, mindent látó, testetlen és abszolút (idő és tér dimenzióján kívüli) szubjektumát<sup>9</sup> felváltja egy olyan én, amely részese a természeti folyamatoknak, és amelynek individualitása a tér bejárásából származik. A versekben a számára átélhető, berendezhető tér jelenik meg, olyan képsor reprezentálása történik, amelyben „a természet részei ugrásszerűen változnak, az állapotok elkülönülnek, mint a filmkockák.”<sup>10</sup> A tájversek alapvető tapasztalata a mozgás, amelynek következtében az ábrázolt tárgyak identifikálódnak, és amely révén a tér konfigurálódik, definiálódik. Az első gesztus erre vonatkozóan a címadás, amely minden esetben a térélmény alapvető szerkezetével függ össze, és annak szétválasztását jelenti: a határtalan természetből „kihasad” a megjelölt egység, a vershelyzet vonatkozásában pedig ezáltal viszonyok lesznek kijelölve: megrajzolódik a keret, amelyben a vers szcenikája létesül. A verscímek helyet és időintervallumot egyaránt, egyidejűleg jelölnek (*Külvárosi éj, Téli éjszaka*), más esetben pedig „folyamatban levést”, határhelyzetet fogalmazznak meg (például [*Tehervonatok tolatnak...*], vagy *A város peremén*). A látvány ilyen szignifikálása a szubjektum függvényében jön létre: a tér önmagában osztatlan egész, amely az én számára akkor válik uralhatóvá, amikor leképezi, sajátos tájékozódási pontok, határok megjelölésével (vagyis a másik – legyen szó a térről vagy annak tárgyairól – feltérképezésével) önmaga számára értelmezhetővé, megismerhetővé és átélhetővé teszi azt, mintegy koordinációs közeggé, szegmenssé formálva.<sup>11</sup>

József Attilánál a verseket jellemző váratlan képalakításra, a jelenségek nyelvi leképezésére jó példa a [*Tehervonatok tolatnak...*]<sup>12</sup> című vers, amelyben a természeti viszonyrendszerek nem a tapasztalható fizikai törvényszerűségek, látványok mentén bonyolódnak. Az értelmezés dilemmáját okozhatja, hogy eldönthetetlen, milyen napszakban rögzíti a szöveg a tájat,

hiszen „Oly könnyen száll a hold / mint a fölszabaldult”, a következő versszakban azonban a saját árnyékukon fekvő kövek képe a nap legmagasabb állására utal, amely összeegyeztethetetlen a hold láthatóságával. A „megtört” kövek (amelyek „megtörtsége” elsősorban felületi adottságukat, a visszaverődések sokszorozottságát jelenti) „maguknak” csillognak, ez utóbbi szó pedig kettős értelmezésben is szerepelhet. Jelentheti a csillogás öncélúságát, vagyis hogy a saját örömeikre, cél nélkül léteznek; de azt is, hogy a maguk erejéből hajtják végre a csillogás keltette elkülönülést. Tekintettel arra, hogy a vers azonosítható hangja konstatálja a létezésük eseményét, így inkább az önmaga általi (a nap megvilágító ereje nélküli) csillogás interpretációja érvényesül, ez azonban éppúgy egy logikai, mentális rendet állít a természeti törvényszerűségek helyébe, mint ahogy a hold mozgásának eseménye („könnyen száll”) is a föld mozgásának szellemi, ismeretjellegű tapasztalatából képződik le, nem pedig a természet közvetlen élményéből. Hasonlóan a „nagy halott / fény az ég” kép is azt az előzményt rejti magában, ami a napszakok, és így az égbolt változó megjelenésének tapasztalatából, nem pedig a természet pillanatnyi észleléséből adódik. A beszélő pozíciója, nézőpontja ugyanis nem meghatározható, inkább az jellemzi helyzetét, hogy részese lesz a folyamatoknak. Csak a merőlegesből, a nap legmagasabb állásából érzékelheti, hogy a „kövek / önnön árnyukon fekszenek”, az ezt követő strófa azonban újabb konstellációt teremt: „Milyen óriás éjszaka / szilánkja ez a sulyos éj, / mely úgy hull le ránk, / mint a porra a vasszilánk?” A beszélő itt mintha az éjszaka tárgyaival azonosulna, amelyek – ahogy a por és a vasszilánk is menthetetlenül összekeverednek – az éjszakában, mint látványok, elvesztik identikusságukat és integritásukat. Így a következő sorban a „napszülte vágy” és az „árnyat fogad az ágy” egymásba csúsztatása is a két tényező kioltódásához vezet.

A természetnek ez a folyamatjellegű ábrázolása olyan világképpel egészül ki, amely alapvetően kétféle minőségből vezeti le az általa megnevezett létezőket: a szövegen jól érzékelhetően végigvonul a fény és a sötétség ellentéte, a felsorakoztatott képek hozzárendelhetők valamely minőséghez, a megrajzolt táj elemei pedig nemcsak térben mondhatók folytonosnak, hanem minőségüket tekintve is egységet alkotnak. A hang, amely retorikai értelemben csak két helyen szubjektívizálható („úgy hull le ránk, / mint porra a vasszilánk”; „Ha majd árnyat fogad az ágy, / abban az egész éjben / is ébren maradnál?”), nem tud különülni ebből a rendből, hiszen azonossága is csak a két minőségben érhető tetten. Ez a szemlélet rokonságot mutat a preszókratikus filozófusok, ezen belül is Parmenidész kozmogóniájával, ahol szintén fény és éjszaka jelenti a két formát, amelyből minden más levezethető.<sup>13</sup> Ahogy József Attilánál „sulyos” az éj, és olyan, mint a vasszilánk, Parmenidészénél is szilárd természetű, sűrű és nehéz az éjszaka. A fény ennek megfelelően könnyű és ritka, ilyen értelemben a versben a hold azért száll „könnyen”, mert „éjjel világító, Föld körül bolygó kölcsönzött fény”<sup>14</sup> (Kiem. N. Cs.). A táj megrajzolása itt a minőségek elválasztását jelenti – csakúgy, ahogy az *Eszmélet* első versszakában, melyben a világgal való szembesülés (amely egyben egyfajta biológiai-organikus folyamat allegóriájaként is érthető) hasonló módon poetizálódik: „Földtől eloldja az eget / a hajnal s tiszta lány szavára / a bogarak, a gyerekek / kipörögnek a napvilágra; / a levegőben semmi pára, / csilló könnyűség lebeg! / Az éjjel rászálltak a fákra / mint kis lepkék, a levelek.”<sup>15</sup>

Foucault szerint a kifejezésben minden térbeli viszonylat temporalizálódik, mivel a valóság minden látható részlete szóban vagy írásban csak időbeli egymásutániségében adható vissza.<sup>16</sup> A József Attila verseiben feltűnő szokatlan dinamizmus, mozgásérzet, töredezettség ezt a tapasztalatot jelzi; a természet

történesek sorozataként való értelmezése azonban feltehetőleg a kortárs, vagyis a húszas évekbeli természetfilozófiai irányzatokhoz köthető. Tverdota György néhány írásában<sup>17</sup> már bizonyította, hogy József Attila elméleti munkáira nagy hatást gyakorolt Pauler Ákos filozófus, logikus, arra viszont még nem történt számottevő kísérlet, hogy ezt a szemléletbeli hatást a költemények kapcsán is megvizsgálják. Azonban ez a folyamatjellegű tájszemlélet, amely metafizikai távlatokat nyit – így Szabó Lőrincé is –, rokonságot mutat Alfred North Whitehead *A természet fogalma*<sup>18</sup> című munkájában kifejtett nézeteivel. Whitehead természetképére jellemző, hogy a természet nem szubjektum-objektum, antropomorf-dezantropomorf, idő-tér oppozíciókkal írható le: az alapelemek az „események”, amelyekben a tárgyak egymáshoz való kapcsolódásukban, valamint múltbeli és jelenbeli állapotaik egymásra következésében tűnnek fel. A szemlélődés, észlelés során nem pillanatnyi jelek, hanem tartamok jutnak tudomásunkra: ebben a rendszerben az objektumok nem szubsztanciaként tűnnek fel, hanem abba mintegy beleépülnek a természet és az észlelés dinamikus folyamatai: „a mozgás érzete [...] szétválasztja a természetet rövidebb tartamok egymást követő sorára. A gondolkodás számára túlságosan is rövid »il-lanásokban« élünk.”<sup>19</sup>

A megfelelés, az analógia folyton változik, valahogy úgy, ahogy József Attila versében a *Téli éjszakával* azonosuló fogalmak, illetve az azonosító jelzők az észlelés dinamizmusában, a pillanat múlásában (szempillantásra) követik egymást („a téli éj, a téli ég, a téli érc”; és „a téli éjszaka fénye”, „a sárga éjszaka fénye”, „a merev éjszaka fénye” [Kiem. N. Cs.]).<sup>20</sup> Ahogy a [*Te-hervonatok tolatnak...*] esetében sem kizárólag a vizuális tapasztalat szervezi a verset, úgy itt is komplexebb tájszemlélet érvényesül. Kulcsár Szabó Ernőt idézve „a *Téli éjszaka* mindenekelőtt azzal terjeszti ki az esztétikai tapasztalat játékterét, hogy a vers »tekintetét« itt

nem perspektivikus látás artikulálja, hanem a materiális érzékelés grammatikája”, „a materiális érzéki effektusoknak a mozgása (*»a táj lüktet«!*), amelyek ilyen módon nem is elsősorban az éjszakát »képezik le«, hanem inkább annak a tekintetnek a mozgását, szerkezetét, amely ilyennek észleli és csak allegorikus széttagoltságban teszi hozzáférhetővé a természet későmodern tapasztalatának esztétikumát.”<sup>21</sup> Az „én” integritásvesztésének folyamata központi gondolatként jelenik meg, az irodalomtörténész értelmezésében ez a romantikából hagyományozott lélektani kód kiürülésével, valamint a tájköltészet esetében az antropológiai nézőpont felszámolásával függ össze. A szemlélő pozíciója, „az ember világban való elhelyezkedése”<sup>22</sup> azonban Kulcsár Szabó szerint annak ellenére központi kérdéssé válik a harmincas évek természeti lírájában, hogy a személyesség és közvetlenség visszatéréséről nem beszélhetünk. Olvasatunkban olyan szövegről van szó, amely a természetről való beszéd során „összemossa”, egymásba írja az emberi és a természeti kódjait, így a táj élő, lüktető, az egyént is magába foglaló organizmusként tűnik fel. A vers kezdő és záró sorai („Légy fegyelmezett!” és „mérem a téli éjszakát. / Mint birtokát / a tulajdonosa.”) egyfajta keretet alkotnak: a két megszólalás egyetlen autonóm hanghoz köthető, amely ezáltal tematikus értelemben is előrevetíti a természet emberi léptékkal való felmérésének kísérletét (a szövegszerveződés azonban el is veti azt). A vers első szakaszában fragmentáltan egymásra következő, a természet különböző állapotait megjelenítő képek a tárgyakat olyan viszonyrendszerekben jelenítik meg, amelyek alapvetően/eredetileg antropomorf jelleggel bírtak. Bár a hamu „remegése”, és „a lég finom üvegét” karcoló ágak mozgása egyaránt az ember nélküli tájat jelöli, ezt követően olyan konstrukciók tűnnek fel, amelyben az „emberi” valamely „nem emberi” momentummal helyettesítődik. A bokor oldalán csüngő vékony ezüstrongy és a világ



ág-bogán fennakadó mosolyok, ölelések párhuzama; a „bütykös vén hegyek, mint elnehezült kezek” és az alkony, valamint a „párolgó tanya” egymás mellé rendelése nem az ember nyomát jelenti, ahogy például Bókay Antal értelmezi a szöveghelyet,<sup>23</sup> hanem épp ellenkezőleg: a tájat megrajzoló, felosztó viszonyok az emberi létmód mintájára strukturálódnak, és csak a meglévő, antropomorf kifejezés- és motívumkészlettel tudunk szólni róla, a tulajdonképpeni emberi mégis kivonódik ebből; ezek a képek mintegy kifejtik a „szép embertelenség” motívumát. A természeti törvényszerűségek ábrázolása is az empirikus tapasztalatok mentén történik: a hazaérkező földműves képe szintén dezantropomorfizációként érthető, hiszen amivel jellemződik („Nehéz, / minden tagja a földre néz. [...] mintha a létből ballagna haza / egyre nehezebb tagjaival, / egyre nehezebb szerszámaival.”), nem más, mint a gravitáció pontos megfogalmazása, ez azonban olyan erő, amely a természet minden tárgyára hasonló módon hat. A vérző kapa is elsősorban az alkonyi fényviszonyok (a nyélre, vasra vetülő fény és árnyék) rögzítéseként értelmezhető, hasonlóan a *Költőnk és kora* zárlatához, ahol szintén a vizualitás indukálja a költői képek szerveződését („Piros vérben áll a tarló / s ameddig a lanka nyúl, / kéken alvad.”<sup>24</sup>).

Az antropomorf jelenlét csak apropója a természeti szabályok feltárásának, az emberi mérték vonatkozási pont, amely azonban nem abszolút. A következő szakasz épp a struktúra kiforgatását hajtja végre, amikor az embert helyezi el a tér (a kozmosz?) viszonylatában: „És mintha a szív örökről-örökre / állna s valami más, / talán a táj lüktetne, nem az elmulás. / Mintha a téli éj, a téli ég, a téli érc / volna harang / s nyelve a föld, a kovácsolt föld, a lengő nehéz. / S a szív a hang.” A mozgás (így a szívdobbanás is) csak valamely másik tárgyhoz viszonyítva értelmezhető (Zénóntól tudjuk, hogy „a mozgó nyíl áll”<sup>25</sup>), az elliptikus kapcsolatban pedig a viszonyítási pont módosítása mintegy

elveti az „emberközpontú” gondolkodásmódot, és az élet-halál folytonossága helyett a természet ritmikus működésére helyeződik a hangsúly. A szív itt csupán rezonancia, ugyanúgy, ahogy más, eredetileg identitással rendelkező létezők is: „a puszta / fekete sóhaja lebben – – / varjucsapat ing leng a ködben.” A szövegnek ez a megkettőzött szerkezete (ti. hogy az emberléptékű és a természet szituáltságát középpontba helyező szakaszok egymás mellett helyezkednek el) számos egyéb ponton is érzékelhető: motívumok ismétlődnek, illetve térnek vissza: „A lég / finom üvegét / megkarcolja pár hegyes cserjeág.”, „A fagyra tört emel az ág”; „Már fölszáll az éj, mint kéményből a füst”, „egy tehervonat a síkságra ér. / Füstjében, tengve, / egy ölnyi végtelenbe / keringenek, kihúny-nak csillagok.”; „a gyümölcs, a búza, fény és szalma, / csak dőlt a nyáron át”, „A város peremén, / mint lucskos szalma, hull a lámpafény.” De ugyanígy végigvonul a szövegen az évszakok ellentéte, sőt a föld és az ég, emberi világ és kozmosz dichotómiája is. A síkságon haladó vonat képe a tér/természet tapasztalatát komplex módon problematizálja: ha benne ülünk, a látásunkat korlátozza a füstje, a történések nem észlelhetők („Füstjében, tengve, / egy ölnyi végtelenbe, / keringenek, kihúny-nak csillagok.”), ám kívülről a mozgó vonat maga az esemény, amely megtöri a téli éjszaka kompozícióját, elkülöníthetővé teszi a tárgyait. A vers zárlatában pedig „a homályból előrehajol a rozsdalevelű fa”, amely így kimetsz egy szeletet a térből, helyzetváltoztatása során felosztja azt, és a viszonyok azonosíthatóvá válnak a megjelölt „tájak” minden szintjén: a fa lombkoronája árnyos a gyökérzetével, így határoz meg a beszélő földből kozmoszt, sötétből világosat, mozgásból birtokot. Az önmagát ellenpontoszó struktúra tulajdonképpen így módon „méri” a téli éjszakát: az antropomorf és dezantropomorf viszonyok egymásba rajzolása hozza létre a táj mintázatát.

Ahogy a *Téli éjszakában* a természet érzékelhető tulajdonságai és a róla való elméleti tudás egymás mellett jelennek meg, úgy Whiteheadnél is olyan szemlélettel van dolgunk, mely elutasítja az általunk tudatosított értelmezés, illetve a természet mint a tudatosság okának kettéválasztását.<sup>26</sup> Szabó Lőrinc verseiben többnyire tematikusan érhető tetten az észlelés és az észlelet elgondolásának különbségére való reflektálás, amely azonban nem feltétlenül vonja magával a természet vagy a táj poetizálását. Sok esetben a mozgás, a térértelmezés vagy a látás mechanizmusának adaptációja a vers közvetlen tétje, a szövegek ezáltal reflektálnak a kor tudományos-filozófiai irányzataira. Ilyen például a *Két sárga láng* című vers, amely a szubjektív látás tapasztalatát artikulálja: „Este, ha lámpám lecsavartam / s lehunyom fáradt szememet, / két sárga láng még ott remeg / múltó emlékül az agyamban.”<sup>27</sup> A láng múltó emléke, mint az elme terméke, egyfajta hamis látvány, Goethe *Színtanját* idézi, ezen belül pedig ismert kísérletét, melyet a camera obscurával végzett. Ott az eredetileg fényt átengedő nyílás bepecsételése nyomán szintén olyan látvány keletkezik, amely már a szemhez tartozik, és amelynek létrejöttével külső és immanens összekeveredik, a szemlélő és a szemlélt egymásba ér (a szubjektív látás maga azonban Schopenhauer nevéhez kötődik).<sup>28</sup> A vers további tapasztalatokkal is szolgál az észlelés metódusára vonatkozóan. Ahogy Whitehead elméletében a természet észlelése csak látszólagos pillanatnyiságok megképzésével, az észleletnek a többszintű folytonosságból a gondolkodás számára történő kiszakításával, és mindenkor megképzésben mehet végbe, úgy a Szabó Lőrinc-versben is „[a napnak] a láthatár / fölött már csak a képe száll”. A permanenciát magába foglaló történés rögzítésének igénye, illetve ennek lehetetlensége jelenik meg: „Valami történt szakadatlan / és csak most kezd mulni agyamban / az éjszakányi pillanat [...]”. Az észlelt pillanatnyiságban a tartamok és

a természet egésze sűrűsödik, egy-egy mozzanat, esemény nem rajzolható vagy írható körbe, az előző versszakban ennek kifejtése történik meg: az elalvás előtti visszaszámlálás érthető elméleti problémafelvetésként, amelyben a „Mi az ut és ki mér?” kérdése a mozgás egyidejűségben való érzékelhetetlenségének tapasztalatát jelzi, amely szintén a tartamok és helyzetváltozások pillanatnyiségben való megjelenítéséből adódik. A „Minden egymásba fér” kijelentés pedig a leképezés azon vonását rejt magában, amely szerint minden észlelhető esemény további eseményekhez kapcsolódik, illetve más történések része, és amelynek megismerése csak a legkisebb eseményhez való közéletként fogható fel. Hasonló, ám némiképp továbbgondolt tapasztalat artikulálódik a *Csillagok közt*<sup>29</sup> című versben, itt explicit módon jelenik meg az érzékelés hagyományos rendjének, konvenciójának felszámolódása: „Függvény lett minden, ami volt; / a titok egyre veti fátylát, / a szem mégis több csodát lát, / mert minden törvény elromolt: // egymást bénítják s tologálják / rugalmas terek rácsai, / ezer idő hirdeti, / hogy túlkevés az Egy igazság.” Ahogy József Attila nyelvi-poétikai megoldásaival a kifejezhetőség új módzatai nyílnak a tájpoétika számára, úgy Szabó Lőrinc is eljut a nyelv alkalmatlanságának téziséhez, a „vak szabályok”, a „kész igék” nála ugyanis a „szerkezet szerkezetének”, vagyis tulajdonképpeni összetettségének artikulálására alkalmatlanok, csupán „parancsai a látszat Egynek”. Vagyis, Whiteheadet idézve „a nyelv megszokás által félrevezető elvonatkoztatást kényszerít az elmére, eltekintést az érzéki tudomásulvétel tényének összetettségétől.”<sup>30</sup> A *Ködben*<sup>31</sup> című vers hasonló viszonyrendszereket hordoz. Itt a hang azonosítása a kontempláció eseményével párhuzamosan következik be. A beszélő a látvány felismerésével fokozatosan felfedi magát, identikussága azonban nem végleges, a látvány megvonása (a köd) a befogadói folyamat zavarát idézi elő: az „én”, amely a rajta

kívül eső dolgok értelmezésében a látás szervére volt utalva, most minden kívülről érkező hatást a vizualitás mentén értelmez, akkor is, amikor hallási, auditív érzékletről van szó – a „kárógás” láthatatlansága és „keringése” ennek a kielégítetlen befogadói igénynek a jelzésére szolgál. A táj „mozgása” olyan folyamatként értelmeződik, amelynek során a látvány tapasztalata mintegy „kiíródik” (kitörlődik) a szövegből, helyét elfedi a köd, a látást nehezítő, ellehetetlenítő természeti jelenség, amely a „semmivel” azonosítódik. Vagyis tematikus értelemben az objektum felszámolódása, a semmiben való feloldódása megy végbe, pozíciója, „állapotváltozása” azonban a látó-látott identikus tükörszerkezetének logikájával „átmentődik” a beszélő/szemlélődő én megalkotottságába: egy rajta kívül eső nézőpontból maga a hang tulajdonosa tűnhet fel a ködben fokozatosan eltűnő objektumként, amely a látás és láthatóság képességével együtt elveszti anyagiságát, érinthetőségét, a viszonyulás képességét, és integritását is.

A modern ember gondolkodásához tartozik a térhez való viszonyulás, sőt a szubjektivitás megnyilvánulásai is a tér megosztottságához kötődnek. Az idézett versekben a természet mentális-logikai szabályok szerinti elrendezettséggel, egyfajta individuumként tűnik fel, mert bár lényege szerint „mit sem tud az individualitásról, az ember megosztó, s a megosztottat külön egységekké alakító pillantása mégis felépíti belőle a »tája« mindenkori individualitását”.<sup>32</sup> A térről, a tájról való beszéd (különösen József Attilánál) mintegy megelőlegezi azt a beszédmódot, amely nemcsak tematikus, hanem retorikai-poétikai értelemben is az én integritásvesztéséhez, és az immanencia felszámolódásához vezet, ahol is a mérce nem tűnik el, csak kalibrálása változik meg.

- 
- <sup>1</sup> Ld. Daniel ARASSE: *A játékszabály*. In: uő: *Festménytörténetek* (ford. Vári Erzsébet, Vári István) Bp.: Typotex, 2007. 110.
- <sup>2</sup> Vö.: „[A perspektivikus szemet] Statikusnak tartották, mozdulatlanak, rögzítettnek, vagyis egyáltalán nem dinamikusnak, míg a mai tudomány álláspontja szerint ez a szem hirtelen váltásokkal teli mozgással ugrál az egyik megpillantott pontról a másikra. E szem Norman Bryson szavaival élve sokkal inkább a Merev Tekintet [Gaze], sem-mint a Pillantás [Glance] logikáját követte, ezáltal pedig vizuális pillanatfelvételeit örökkévalóvá tette, egyetlen „nézőpontra” redukálta, s egyúttal megfosztotta azt testiségének előfeltételeitől.” Martin JAY: *A modernitás látásrendszerei*. (ford. Végső Roland) Vulgo, 2000/1-2. <http://www.c3.hu/scripta/vulgo/2/1-2/jay.htm>
- <sup>3</sup> Vö.: „azzal egyidejűleg, hogy a festészetben mérni kezdték a teret, mérték a térképészetben is, és mechanikus órákkal mérni kezdték az időt is. Bruneschelli, a perspektíva feltalálója a mechanikus órák jelentős mestere is volt. Ebben a korban jelent meg az idő és a tér mérésének új felfogása. A tér és az idő mérésének e mértani térré változtatása véleményem szerint a perspektíva feltalálásának alapvető és felkavaró újítása (a mechanikus óra nem más, mint olyan mechanikus áttétel, amely mértani térré alakítja az időt, ezt a szerkezetet a végtelenségig fel lehet húzni, anélkül, hogy megállna, szemben a homokórával, amely az eltelt időt úgy méri, hogy egyben le is zárja.” ARASSE: *A perspektíva feltalálása*. In: uő: *Festménytörténetek*. 54.
- <sup>4</sup> Uo.
- <sup>5</sup> Vö.: „Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolk egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot, amelyen keresztül szemlélem, amit oda fogok festeni.” Leon Battista ALBERTI: *A festészetéről*. (ford. Hajnóczy Gábor) Bp.: Balassi, 1997. 75.
- <sup>6</sup> Jacob BRONOWSKI: *A természet logikája*. (ford. Zachár Zsófia) Bp.: Európa Könyvkiadó, 1986. 15-16.
- <sup>7</sup> Pl. Russel, Whitehead, Frege, Gödel, Tarski, Hilbert munkásságával.
- <sup>8</sup> Vö.: „a fényképezőgép [...] csak utánozza a perspektivikus ábrázolás elvét: egyetlen szem van, és minden vonal

- 
- egy pont felé tart, amely a szem kivetítése a képalkotás síkjára." ARASSE: *A festészet mint nem verbális gondolkodás*. In: uő: *Festménytörténetek*. 37.
- <sup>9</sup> Vö. VARGA Tünde: *A történelem (meg)jelenítése: tömegmédiák és reprezentáció*. In: KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós (szerk.): *Kép – írás – művészet*. Bp.: Ráció Kiadó, 2006. 142.
- <sup>10</sup> BRONOWSKI, 1986. 13.
- <sup>11</sup> Vö. KÁLLAI János – KARÁDI Kázmér – TÉNYI Tamás: *A térelmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*. Bp.: Tertia, 2001. 39.
- <sup>12</sup> JÓZSEF Attila: *[Tehervonatok tolatnak...]*. In: *József Attila összes versei II., 1927-1937*, Szerk. STOLL Béla, Bp.: Balassi Kiadó, 2005. 179.
- <sup>13</sup> LD. G. S. KIRK – J. E. RAVEN – M. SCHOFIELD: *A preszókratikus filozófusok*. (ford. Cziszter Kálmán, Steiger Kornél) Bp.: Atlantisz, 2002. 302-303.
- <sup>14</sup> Uo. 308.
- <sup>15</sup> JÓZSEF Attila: *Eszmélet*. In: *József Attila összes versei II*. 236.
- <sup>16</sup> Vö. Michel FOUCAULT: *Eltérő terek*. (ford. Sutyák Tibor) In: uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin betűk, 2000. 150.
- <sup>17</sup> TVERDOTA György: *Az ihlet tana. József Attila és Pauler Ákos*. ItK, 1982/5-6. 539-561.; Tverdota György: *József Attila nyelvészeti forrásai*. ItK, 1986/4. 373-392.
- <sup>18</sup> Alfred North WHITEHEAD: *A természet fogalma*. (ford. Szabados Levente) Bp.: Typotex, 2007.
- <sup>19</sup> Uo. 118.
- <sup>20</sup> JÓZSEF Attila: *Téli éjszaka*. In: *József Attila összes versei II*. 180-182.
- <sup>21</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A vers hangja és tekintete*. Vigilia, 2006/1. <http://www.vigilia.hu/2006/1/kulcsar.htm>
- <sup>22</sup> Uo.
- <sup>23</sup> „Maga a »Szép embertelenség« is szinte zavaró módon paradoxon, hiszen az embertelenséghez egyértelműen negatív értékeket társítunk, szépséget aligha. Gondolhatnánk a kijelentés értelmét embernélküliségnek is, hisz a szakasz második része, az ezüstrongy képe pont az embernélküliséggel szemben mondja azt, hogy mégiscsak itt

- 
- marad az ember nyoma, ahogy itt van a párolgó tanya képében is.” BÓKAY Antal: *József Attila poétikái*. Bp.: Gondolat, 2004. 81.
- <sup>24</sup> JÓZSEF Attila: *Költőnk és kora*. In: *József Attila összes versei II.* 492.
- <sup>25</sup> „Ami mozgásban van, az sem abban a helyben nem mozog, amelyben van, sem abban, amelyben nincs.” Zénónt idézi G. S. KIRK – J. E. RAVEN – M. SCHOFIELD: *A preszókratikus filozófusok*. 398.
- <sup>26</sup> Vö. WHITEHEAD, 2007. 17–41.
- <sup>27</sup> SZABÓ Lőrinc: *Két sárga láng*. In: *Szabó Lőrinc összes versei I.*, Szerk. KABDEBÓ Lóránt, LENGYEL TÓTH Krisztina, Bp.: Osiris, 2000. 244–245.
- <sup>28</sup> Vö. Jonathan CRARY: *A megfigyelő módszerei*. (ford. Lukács Ágnes) Bp.: Osiris, 1999. 91.
- <sup>29</sup> SZABÓ Lőrinc: *Csillagok közt*. In: *Szabó Lőrinc összes versei I.* 270.
- <sup>30</sup> WHITEHEAD, 2007. 118.
- <sup>31</sup> SZABÓ Lőrinc: *Ködben*. In: *Szabó Lőrinc összes versei I.* 515.
- <sup>32</sup> Georg SIMMEL: *A táj filozófiája*. (ford. Berényi Gábor) In: *uő: Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*. Bp.: Atlantisz, 1990. 100.



**Kép, szöveg, fordítás**



## Mire képes a szöveg?

(KÉP, ÍRÁS, IDENTITÁS TANDORI PÁLYÁIM EMLÉKEZETE  
CÍMŰ KÖNYVÉBEN)

„A könyv nem is annyira léte,  
mint inkább feladata. Állandóan  
bele kell lapoznia, hogy megtudja,  
mi a teendő, milyen jeleket adjon  
önmagának és másoknak, kimutatandó,  
hogy igenis ugyanolyan,  
mint a szöveg, amelyből származik.”  
(Foucault: *A szavak és a dolgok*)

A Tandori-korpusz kánonban elfoglalt helyét, valamint a művek olvasási lehetőségeit többé-kevésbé rögzítette az a diskurzus, amely a kilencvenes években különböző értelmezési közösségek révén létrejött.<sup>1</sup> Azonban izgalmas, hogy akkor, amikor a recepció mintegy mérlegre helyezte a hihetetlen méreteket öltött életművet, hogy a „megértés és értékelés új feltételei”<sup>2</sup> mentén tegyen kísérletet a szerző irodalomtörténeti pozicionálására, eközben Tandori is végrehajtja ezt a teendőt, olyan sajátosan tradicionális műfajokat sem kímélve, mint a pályakép (egy életmű szegmenseit kontextusukban, történetiségükben, folytonosságként tételező szöveg); és az önéletrajz (az ábrázolt események tényszerűségét,<sup>3</sup> illetve ezeknek az én-elbeszélőre való vonatkozthatóságát<sup>4</sup> ígérő műtípus). E két forma kontaminálásával az 1997-es *Pályáim emlékezete* című kötet egészen új, szubverzív lehetőségeket nyit az olvasás hagyományos rendjében: a kötetbe ékelődő képi narráció széttördeli az éntörténet diakrón modelljét, átformálva így a hagyományos olvasói szándékot, lehetőséget. Két kifejezési/megjelenítési mód kerül egymás mellé, az írás (inszkripció) és a kép (fotó, kalligráfia, grafika, térkép, rébusz, stb.), a kettő kölcsönviszonya révén szituálódik a személyes emlékezés, és számolódik fel

a Tandorira egyébként sem jellemző lineáris-epikus modell.

Míg a többi Tandori-kötet státusza elmosódik az önmagával és a különböző hagyománytörténetekkel állandó interakcióban lévő szövegegyüttesben,<sup>5</sup> addig ez a könyv ebben a formában kiemelődik az életműből, és bizonyos értelemben fölé helyezkedik, rájátszva arra: azt már csak mint az emlékezet tárgyát, a személyes múlt töredékeit tételezi. A *Pályáim emlékezete* a megszokottnál is nyilvánvalóbban kínálja magát az életrajzi olvashatóságnak, ennek egyik jele az „ön-életírói paktum”,<sup>6</sup> amely itt sajátosan valósul meg: a szerzői név mellé arc/kép is társul, mint vizuális médium: a címlapon látható tulajdonnév és a fülszöveget megszakító portré egyaránt beíródnak a könyvbe, részt vesznek az olvasás aktusában, az identitás- és narratívaképződés játékában. Az első, bevezető fejezet rögzíti a beszédmódot, és meghatározza, mi a könyv „tétje”, feladata, mi végre szerveződik a kettős kifejezőmódot felvonultató mű. Az elbeszélés egy emlékezetét vesztett clochard-ról szóló, meglehetősen fragmentált történettel kezdődik, amely az egyes szám első személyben megszólaló én-történettel a felejtés és emlékezés aktusa mentén szövődik össze: a clochard (a Tandori-korpusz egyik enigmatikus figurája) a háborúból tér haza, és nem képes az azt megelőző dolgokra emlékezni, azonban nem tudja elfelejteni a harc színterét. Az én-elbeszélő ezzel szemben halottaira próbál emlékezni: „Hogy Szpéróék, húszan is talán, mind meghaltak, és én láttam élni őket; hogy éltem, az volt, ők élnek; láttam kevés híján mindőjüket a halálban: ez minden emlék, az irdatlan szárnytömeg, és az a több-mint-víz-és-kenyér. Emlékezetem pályái nem tudom, mik. Ahogy az Abszolút Törvényes Eredetű Királynak a lovag minden vitán kívül a híve volt (ha voltak ilyenek), így érzem én kötelességemnek az Ő haláluk után, hogy ne éljek. Vagy csak üljek az árokparton, nézzek magam elé. Ezen a vízözön se változtat,

írjak 100 könyvet még, haljak meg a következő másodpercben. Minden elvégeztetett, mert én így akarom.”<sup>7</sup> Emlékezés és felejtés dialektikája az én autonómiáját, létét teszi kétségessé, ahhoz, hogy identitását rögzítse, emlékeznie kell. A könyv ilyen értelemben az emlékezés és identitásképzés médiuma, amely a múlthoz való viszonyt jelzi, benne a tegnap és ma különbsége tematizálódik.<sup>8</sup> Az „emlékezési kultúra”<sup>9</sup> nemcsak nyelvi, hanem képi természetű hagyományozódást is tételez: a szerepeltetett verbális és vizuális elemek az emlékezésre való képességet teszik lehetővé.

A képi narráció egységessége, linearitása azonban éppúgy megkérdőjelezhető, mint a szövegé: a kötet a Rorty-féle nyelvi fordulat mellett a Thomas Mitchell által képi fordulatnak nevezett esemény tapasztalatát is prekonceptcionálja. Varga Tündét idézve „Mitchell szerint a képelméletnek szükségszerűen interdiszciplinárisnak kell lennie, nem elég a hagyományos művészettörténeti vizsgálódás [...] Elsősorban az ikon és logosz kapcsolatát kell a figyelem középpontjába állítani olyan témákban, mint irodalom és festészet versengése (paragone) vagy a társművészetek tradíciója. Ez lehetővé tenné, hogy az ikonológia rámutasson az emberi szubjektum oly konstruáltságára, mely a nyelv és kép (imaging) segítségével konstituálódik.”<sup>10</sup> A kép funkcióváltása egyfelől az én szituáltságának horizontját tolja el, ami az erre vonatkozó kérdések, szemléltői és olvasói stratégiák irányváltásával is jár: ennek függvényében válik indokolttá, hogy a dolgozat a kép és írás által konstituálódó (vagy a kettő között épp elvesző) identitás tetten érését vizsgálja.

(Írás)

A képi és verbális kifejezőmód egymás mellé helyezése, együttes alkalmazása a leképezés teljességéhez való közelítést ígéri, úgy, ahogy például Foucault-nál (némiképp leegyszerűsítve) a reprezentációk különböző

típusainak összekapcsolódásából a világ működése sematizálódik: „a természet önmagában is szavak, ismertetőjegyek, elbeszélések, diskurzusok és formák megszakítatlan szövedéke. Amikor egy állat történetét kell megírni, akkor egyszerűen képtelenség választani a természettudós és a kompilátor mestersége között: a tudás egyetlenegy formájába kell befogadni mindazt, amit valaha láttak vagy hallottak, amit a természet vagy az emberek elbeszéltek a világ, a hagyományok és a költők nyelvén.”<sup>11</sup> Azonban, az emlékezet válogat, és „modalitása van”,<sup>12</sup> az írás pedig hasonlóan viszonyul a referencialitáshoz, sőt magához a nyelvhez is. Ezért a „teljes reprezentáció” reménye csak akkor tartható fenn, ha az irodalmi szöveg és olvasója megfelelően a folyamat (az írás/olvasás) részlegességéről, előzményéről (a nyelvről), vagyis saját materialitásáról.<sup>13</sup> Tandori könyve azonban nem ilyen, és ez már az ajánlással bebizonyosodik: „Olvasó: / vigyázz, / amíg nem / késő: / ne kezd olvasni ezt.” Alatta filctollal rajzolt csillag, s újabb két sor szerepel: „Istenhez (ld. később: Fügétlenedési nyilatkozat) / 'Istenem, mit ugrattad a de Staelt?!' ” (5.) Az „intelem” az olvasói pozíciók elbizonytalanodását idézi elő: egyfajta irányjelző, amely azonban egyszerre több irányba mutat, szükségessé téve ezzel befogadói stratégiáink felülbírálatát. Az írás hiányosságaira és az olvasás elégtelenségére hívja fel a figyelmet, a jelentés szintjén és materiális értelemben egyaránt: miközben az olvasástól eltérő befogadási mód létjogosultságát hangsúlyozza (ne olvassuk), teret is ad ennek a rajz szövegbe ékelésével, és az üresen hagyott felülettel (a mottó ugyanis a lapnak mindössze egynegyedét foglalja el). A hangsúlyok így eltolódnak: úgy sejtjük, nem illusztrált szövegről van szó, hanem grafikus képről, amelynek címe van, vagy amit kommentálnak, amit szemlélnünk kell, nem pedig olvasnunk. S talán el is kezdhethetnénk a mű értelmezését ezen a vonalon, ha nem tolakodnának a szemünk elé folyton látszólagos

nyelvi hibák, elütések: ezek a (Derrida kifejezésével élve) „diszkrét grafikus beavatkozások”<sup>14</sup> az értelmezés számára újabb lehetőségeket kínálnak. A jelölők egymástól való eltérését idézik elő, csak az írás horizontján érzékelhető jelentőséggel bírnak: pl. késő/késő, függetlenedési nyilatkozat/függetlenedési nyilatkozat. (5.) Az írás ilyen kitüntetettsége a kötet egészére jellemző: találunk anagrammákat („Fartalom és torma”, 14.), szöveghelyeket, ahol a hosszú magánhangzók ékezeete hiányzik („A forma az, / ami megformaaaz”, 14. ), ahol a szóköz mint vizuális jel kerül játékba („A tartalom / tar talon”, 14.): olyan differenciákról van szó, amelyek az írás materialitása révén létesülnek, s funkciójuk sem több annál, minthogy rámutassanak létesülésük helyére. Egyszerűbben: az írás „téved”, és ezt el is árulja magáról, így kétségessé válik az olyan életrajz lehetősége, amelyet az írás közvetít: „Írni annyi, mint... Annyi, »mint«, persze. De ha egy idő után írni annyi, mint hogy nem akarnál semmit sem elmondani magadról, olyan lennél, mint a clochard, az emlékezte-vestett, hogy csak a Szajrán, a Dunán elúszó hajókat nézed, és fogalmad sincs, ki kicsoda volt egykor neked, kinek kicsoda voltál, és ha ez odáig jut, hogy a képkivágásokat sem akarnád szeretettel szolgáltatni a romtelepről, magad helyett ajándékba, akkor ez mind kínkeserv.” (29.) És egy másik szöveghely: „»Írni annyi, MINT.« Hasonlat. [...] Hason lat. Latolás.” (86.)

A beszélő szembesül a könyv megírásának korlátaival, számos metanarratív mozzanattal jelzi az írás mint kifejezési mód elégtelenségét: „Ez egy MÁSIK könyv, Tandori Ágnessel erre jutottunk, most ez mindegy, hogy mennyire van benne, nincs benne, ami a másik könyveimben van, volt [...] Amit pedig félbehagytam, jól emlékszem arra: az estek azért is olyan fárasztóak, mert mindig elkalandozom, sprint lesz, na, szóval...” (89.) A megírt könyv, amit az olvasó a kezében tart, nem, vagy csak töredékesen foglalja magába azt, amit

ba azt, amit a szerző/beszélő közölni kívánt, maga a fragmentáltság azonban épp a kifejezés reményében szerveződött, az olvasás aktusa során fellépő nehézségek pedig a megértést segítenék elő. A nyelv ugyanis, mint „a struktúrák struktúrája” minden elemével más struktúrákkal tart fenn kapcsolatot. Ennek megjelenítéseként érthető a „csillagozás”, jegyzetelés alkalmazása, amely nemcsak elválasztja egymástól a szöveg különböző fragmentumait, hanem vezérfonalként is értelmezhető: az ajánlásban jelenik meg először (grafikusan), és végigvezeti az olvasót a kötetben (különböző nyomtatott változatokban, pl. „\*”, „x”, „-”), mindig további megjegyzésekre utalva, amelyek lokalizálása lehetetlen, mert „a csillagokban (számokban) semmi logika, rend.” (36.) A szöveg burjánzását, termelését teszik lehetővé: „Egyetlen szabadságom (bár az írás se nagy rabság épp), hány csillaggal választom el a részeket.” (28.) A csillag kettős értelmezhetősége (grafikus és írásjel egyszerre) Kandinszkij a pontról való leírásaival rokonítható: a mondatvégi pont szerinte a hallgatás kifejeződése, ez a „halotti állapot” azonban felszámolódik, amint kimozdítjuk megszózott pozíciójából, kivonjuk a mondatból vagy más, szokatlan helyzetben szerepeltetjük. A pont „tényleges megszabadítása gyakorlati célszerűségétől”<sup>15</sup> a festészetben, a képzőművészetben következik be, ahol a síkhoz viszonyítva definiálódik, és változó kiterjedés, szín, forma jellemzi. Ilyen értelemben Tandorinál csillag alakú pontokkal találkozunk, amelyek éppúgy a hallgatás, a csend megnyilvánulásai, mint a jelentés feszültségével telített kifejezések.

A „hibák”, az írásos és grafikus jelek egymásra vonatkoztatottsága elidegenítenek a referencialitástól, mint a szöveg tárgyától, azonban a tulajdonnevek szerepeltetése látszólag ezzel ellentétes tapasztalatot jelent: feladatuk mintegy „életbe hozni” a könyvet, egyfajta dokumentáció formájában (a memoár, napló sajátosságait vélhetjük felfedezni), amelyek a szövegben



újra meg újra, meglehetősen gyakorisággal bukkannak elő. A tulajdonnevek egy része közismert lehet az olvasó számára az irodalmi jelenből, másik része pedig a Tandori-magánmitológia eleme és műveinek jellegzetes sajátja. Brodyról például a következő megállapításokat olvashatjuk: „Alexander Brody barátomnak, / aki rendre elolvasta ezeket az u.n. írásokat, / és ahogy olvasta, kicsit / visszaadta azt a gondolatot, hogy.” (17.) – itt Brody egyszerre szereplője és olvasója a könyvnek, aki befogadói szerepben végre is hajtja az olvasás aktusát: visszaadja a gondolatokat, vagyis kitölti az (iseri) üres helyeket a szövegben. A következő idézet ajánlás, amelynek a megszólítottja és címzettje is Brody: „(Jeszus Bródy, mi?! / Te már tudod.) Szerkesztőmhöz” (11.), tehát szerkesztője is a könyvnek – és valóban, hátralapozva Alexander Brody nevet találunk az impresszumban. De részt vesz az alkotás folyamatában is, tehát szerzői szerepben is feltűnik: „Egy új vers, Bródy kérésére (=ő intézte el, *Jobb Helyen*, legyen) / (=Ő kérte)” (21.). Azonban, miután felfigyeltünk az írás elidegenítő aspektusaira, többé nem egyértelmű, hogy Bródy Sándor azonos-e Alexander Brody-val, hogy a T. Á. jelölő azonos-e Tandori Ágnessel, hogy a Dj Tandori megnevezés ugyanazt az „arcot” jelöli-e, mint a tulajdonnév, amely fölött létrejött az önéletrajzi szerződés. Minden név csak jelölőként értelmezhető, amely a különböző szöveghelyeken más-más funkciókat tölt be, és amely újra meg újra áthelyeződik a struktúrában. Derridát idézve „a név [...] kivált a tulajdonnév, mindig láncolatba vagy differenciarendszerbe van foglalva. Csak annyiban válik megnevezéssé, amennyiben be tudja magát írni egy alakzatba”,<sup>16</sup> és „a jelölő érték, amit tulajdonítunk neki, elsősorban egy probléma neve”.<sup>17</sup> Megvalósul tehát a játék a jelölők között, annál is inkább, mert az „arcok” és nevek összeegyeztethetlensége az olvasásaktusban részt vevő szerepeket is összekuszálja.

A városnevek, amelyek egy hagyományos életrajzban „mnemotoposzokként” működnének, hasonlóan fosztódnak meg jelölő értéküktől, és lesznek részesei maguk is a játéknak. Egy történetfoszlány címe például *Füstől Milánó* (27). A cím önmagában is tulajdonnév, amelybe beleíródik egy személynév és tartalmaz egy városnevet: kétféleképpen is kontextualizálható, attól függően, a jelentésére vagy hipogrammatikus olvasatára koncentrálunk, a reprezentáció teljességét pedig csak a két olvasási stratégia együttes, *egyidejű* végrehajtásával lehetne elérni. Tandori képet ad a névhez, a nem létező író nevéhez egy város látképét/leírását, miközben a név megfosztódik valós „tulajdonától”, hiszen a hely nem identikus a személlyel (a személy és a város identitása nem azonos), a két azonosságot egyesítő (mintegy összegző) olvasat működtetése pedig lehetetlen. A „direkt” hibák a szövegben egy pszeudo-identitás képződését teszik lehetővé és szükségszerűvé, hiszen (tudjuk jól) minden hiba olvasható, kontextualizálható, azonosítható.

(Kép)

A fentebb idézett példák is mutatják, hogy a szöveg tudatában van „olvashatatlanságának”, ezáltal reflektál saját magára, valamint a nyelvben aktuálisan létező szubjektumra: „A dumánál az a baj, meg az írásnál is, hogy elsőre is csak duma (elsőre is csak írás), és akkor ezt ismétljük, ismétljük, lenni, nem lenni, vagy, nem vagy, vagy nem vagy, most akkor mi van, a(mi) nincs.” (91.) A jelölők szabad játéka is tematizálódik: „Csak röviden, annyi szent, de egymás mellé kerülhet, kerüljön is, pár dolog (pár száz), legyenek egymással mások, mint amik másokkal voltak, és amik magukban voltak.” (78.) De ugyanígy ki lesz mondva a nyelvi hibák tézise is: „Az írás azért jó, mert félre lehet ütni, és a nagy bölcsesség, ld. Kafkát idézi Salinger, már egyáltalán nem olyan nagy bölcsesség,

a nagy tökéletesség nem az". (80.) Az írás ezzel azt a látszatot kelti, hogy a mellé helyezett képi megjelenítések mintegy „kiegészítő” funkcióval bírnak, és végrehajtják azt, amire az írás nem képes. Az írás ugyanis gyakran „kiutal” a képre, mintegy a jelentés helyeként jelöli meg, pl. „A kutyus. / Mindegy, hagyjuk. Le van rajzolva. S hogy mikor halt meg.” (76.) És: „Megpillantottam a majdnem-befalazott-ablak fehér házamat. Lerajzolgattam. Ennyi figyelmet kérek Olvasómtól: valahol fedezze fel, odarajzoló egy könyvbe. Nem voltam rest, levázoltam két ablakát. Sárgás-hámlás-fehér. És már fölfedeztem pár napja. Ma még jobban jött. Ott állt.” (39.) Az olvasó persze felhívásként érti ezeket a kijelentéseket, azonban a szövegben említett dolgok képének felkutatása nem mindig jár eredménnyel: míg a fehér házat pár oldallal később egy zsírkrétarajzon megtaláljuk (41.), addig a kutya halálának képi megformálását nem. Vagyis a szövegből való kiutalás csak az ábrázolás üres helyére vonatkozik, amely itt Tandori sakkverseinek jelölhetetlenség-definíciója értelmében a felejtés, a „be nem írt szöveg/be nem rajzolt kép” felületeként értelmezhető.

A vizuális elemek azonban helyenként valóban részt vesznek a jelentés képzésében. Ilyen például az öt, egymást szöveges oldalakkal felváltva követő rajz, amely a Sziszüphosz-mítoszt dolgozza fel. Az első képen egy ovális formát látunk stilizált emberalakkal, felette kézírással: „A madár? / A tojás?” Alatta újabb felirat: „Ez a szüsifoszi kő!” (19.) A kép üzenete már-már egyértelmű: az eredet kérdése (tyúk vagy tojás) és a sziszüphoszi állapot közötti párhuzamot a két „dolog” mozgása hozza létre, két pont közötti pályát járnak be: az egyik a kérdés-válasz körkörösége, a másik a végrehajtás-újrakezdés folytonossága, és ez a mozgás állandó. Ugyanez a képlet jelenik meg más perspektívából a következő lapon: csúcsára állított derékszöveget látunk, amelyben egy kisebb háromszög-szerű idom található: az ábra vonalai nem egyenesek,

meglehetősen szabálytalanok. Felette még két alakot fedezünk fel, amelyek (a geometria nyelvén) szinte egybevágóak, a második az első transzformációja. A lap tetején olvasható szöveg nyomtatott formátuma miatt a múzeumokhoz, kiállítótermekhez szokott olvasó számára címként értelmeződik: „ELFELE / LEJTEK” (20). Itt a nyelvi játék egy eredetileg megjeleníthetetlen transzcendens fogalmat tesz képben elgondolhatóvá: a felejtés (és ellentéte, a megismerés) mint meghatározott irányú mozgásforma („lejtés”) az ábrázolás tárgyává válhat. Az olvasás kulturális szokásrendszere lehetővé és szükségyszerűvé teszi, hogy az előző kép analógiájával gondolkodjunk, épp ezért azt mondhatjuk, a két pont közötti végtelen mozgást itt a törtvonal jelzi, amely (szintén a geometria alapfogalmait figyelembe véve) azért ér véget a lap szélén, mert csak az üres felületen, a meghatározott síkban értelmezhető. A háromszög számunkra a kő, a két alak pedig „ugyanaz, de mégis más”, vagyis a tojás és a madár ábrázolása lehet. Ezzel együtt pedig a rajzot a megismerés és felejtés körkörösségének metaforájaként értjük, ezt erősíti a két kép közötti szöveges rész is: „Mondom – de senkinek nem mondhatom. / Csak úgy, hogy pontosabb legyen, mit: / másra hagyom. / Így hagyom másra. Ez emlékezetem meg(annyi) pályája.” (19.) A harmadik kép egy hasadt, szabálytalan alakú kört ábrázol, alatta kézzel írt feliratot olvashatunk: „Szüszifosz, közeledünk!” (22.) Vagyis (folytatva az előzőek alapján az értelmezést) a sziszüphoszi mozgás egy pontban való kimerevítése történik meg. Az út végtelensége a tér korlátatlanságában tétéleződik: a rajzolt kör ugyanis kimetsz egy darabot az üres felületből, ami ő maga, ezzel azonban csak saját határait jelöli meg, maga a tér csak a könyvformátum révén válik határolttá. Itt megjelenik a fektetett nyolcas implicit képe is – utalva a végtelenre, amelynek metszete értelmezésünkben az a bizonyos kimerevített pont.

A negyedik és ötödik kép az előző háromtól meglehetősen távol, a könyv végén helyezkedik el. Ezek

közül az első a Sziszüphosz-mítoszt az emlékezés képességével kontextualizálja (109.). A kép egy függőleges vonal fölött elhelyezkedő ovális formát ábrázol, amelyre felülről egy nyíl mutat. A nyíl fölött kézírással: „Az emlék beteljesíti a valót!”. A rajz alatt újabb szöveget olvashatunk: „(A szüszi foszi kő az i-n.)”. Vagyis az emlékezés már nemcsak a felejtés kiegészítő aktusként lesz elgondolva, hanem olyan eljárásként, amely a valóság és ezzel együtt az azonosság kiegészítőjeként értelmezhető: az „i” pontja rögzíti a jel identitását, lehetővé teszi más írásjelektől, különösen az „í”-től való elkülönböződését. A kép tehát az emlék leképezésének, ezzel együtt az identitás rögzítésének pillanatát jelzi, amely mintegy jelenné teszi a múltat: ezt példázza a sorozat utolsó, ötödik képe, amelyen ismét vázlatos emberalakot látunk, kezében a visszatérő motívumként interpretálható körrel, amelynek felülete ezúttal függőleges vonalak által részekre osztódik (a hárfa stilizációja). A rajz fölött és alatt feliratok: „Szüszi foszából Orpheusz lesz!” „Nagy Suj!” „Hárfázom a vázon” (115.) Az utolsó kép két mítoszt olvas össze, rajzol egymásba: Sziszüphosznak Orfeusszá kell válnia feladata (a kő megállítása, az emlékek rögzítése) teljesítése érdekében. Ez azonban – tudjuk jól, nem mehet végbe, Sziszüphosz (mint a mítoszban, a nyelv által létesülő, hagyományozódó alak) megkülönböztető tulajdonsága, ahogy a nyelvhasználat is mutatja, a munkája: a folytonos mozgás adja lényegiségét, amelynek megszűnése identitása felszámolódásához, elvesztéséhez vezetne.

Mégis, a képek ilyen „sorozatként” olvasása némiképp önkényes: bár a befogadás során a jelentésképződés végbement, a szemlélő/olvasó stratégiái nem stabilizálódhatnak. A mű immanens módon nem ad számunkra olyan jelzést, amely eljárásunk helyességét megerősítené (a képek nincsenek számozva, többnyire címük sincs, amelyből összetartozásukra következtethetnénk). A sorozatként olvasást csak a képek

megalkotottsága (Tandori verbális és vizuális kifejezésmodot egyesítő stílusa), és diakrón, történetképző olvasási szokásaink rögződése teszi szükségessé. Ettől elvonatkoztatva azonban tekinthetünk a könyvre úgy, mint „szinkroniák” egymásmellettségére, amely versek, rajzok és az üresen hagyott „közök” váltakozásából konstituálódik. A képi kifejezés mód az elemek egymásra vonatkoztatásának sokfélesége és az olvasói/befogadói pozíciók elbizonytalanítása miatt ugyanúgy végrehajtja saját kritikáját, mint az írás. Minden kép egyfajta puzzle eleme, amelynek számtalan kombinációs lehetősége létezik.<sup>18</sup> Vagyis a kép csak egyfajta impulzus. Karlheinz Lüdeking a *ready-made* tárgyak kapcsán írja a következőket (és Tandori könyve esetében is helytállóak a megállapítások, látszólag bármilyen távol esik is egymástól a két műtípus): „Tulajdonképpen már nem is valóságos, hanem potenciális jel, melynek jelentése rögzíthetetlen. Úgy is mondhatjuk, prototípusa annak, amit a szekundéirodalom oly előszeretettel nevez »szabaddon lebegő jelölőnek«. Mindentől elszakítva – és egyetlen referenciának sem elkötelezve többé – [...] készen arra, hogy új jelentésekkel telítődjék.”<sup>19</sup>

#### (Identitás)

Niklas Luhmann az identitást nem eleve adott tényezőként gondolja el, hanem olyan konstrukcióként, amely műveletek egymásutánosságával jön létre: a dolog tevékenysége során a mindenkori másik függvényében értelmeződik, azonossága azonban csak a tevékenység többszöri megismétlése során rögzül, amelyre jellemző, hogy az ismételt eljárás megerősített és továbbfejlesztett változata az eredetinek. Az azonosítás az így létrejött rendszernek követelménye és eredménye is egyben: „Az identifikáció legtöbbször akkor lesz megkövetelve, ha a műveletet ismételni

kell, tehát, ha létrejön az a rendszer, ami műveletről műveletre egymáshoz kapcsolódva reprodukálódik [...], az identitás mint több művelet összetömörítése jön létre.”<sup>20</sup> Tandori könyvében azonban a viszonyrendszerek mindig csak a befogadás során létrejött kontextusból szerveződnek, és az ismételt olvasással elkerülhetetlenül átrendeződnek: a mű „szinkronlemezeiből” az olvasó nem képes kétszer ugyanazt a kombinációt létrehozni. A beszélő önazonossága azonban látszólag nem kérdőjeleződik meg. Az utolsó oldalakon olvasható szöveghely például az identitás stabilizálódását mutatja: „A kettős-kép: hasadt voltam, komor, mielőtt nekiláttam. / Milyen egyértelmű lett a végén minden, nem igaz? / Így látom én. / Így nézek a világba, végül. / Forma szerint a visszanéző zsoké. / De az Olvasó, kérem, a kéksapkás képpel búcsúzzék tőlem.” (160.) A szöveghely két, kitüntetett pozíciót betöltő képre utal: a szerző egy emblematikus, kéksapkás fotójára a könyv fülszövegében; és a hátoldalon látható piros sapkás zsoké zsírkrétarajzára. A fotó szerepeltetése (arc a névhez, arc a történetfoszlányokhoz) az egységes hang, az én integritásának illúziójába ringatná az olvasót, azonban a zsoké rajza és a beszélő egy megnyilvánulásaként való értelmezése felülírja ezt a szándékot: a két kép nemcsak eszközszerűségében tér el egymástól, hanem attribútumaiban is: a kék és piros sapka megkülönböztető jelként működik az identitás két létesülése között. A hátoldalon látható rajz ráadásul palimpszesztként egy felröppenő madarakat ábrázoló fotóra került, és így arra késztet, hogy újraértsük a pályakép fogalmát. A műfaj egyszerre képiként és textuálisként is elgondolható: Tandori könyve az alkotói pályaképek, valamint a futballmeccsek végén készülő csoportképek hagyományát egyaránt továbbírja: a referenciális vagy magánmitológiai elemek szerepeltetése, sőt helyenként leltározása mindkét értelmezést lehetővé teszi. De pálya a lóverseny helyszíne is, és ilyen értelemben

pályakép a célfotó, amely a győztes zsokéről készül, és amely minden startnál épp olyan kiszámíthatatlan, mint esetünkben az olvasásaktus során a jelentésképződés.

A lóversenypálya képi formában is tematizálódik a műben: a szerző két lapon, egyenként három-három pályatérképet szerepeltet, amelyek számunkra különböző irányultságú, részben zárt görbékként definiálódnak. Mindkét lap tetején kézirásos feliratot olvashatunk: „I. I-Ching-i Dobás” (71.), illetve „II. I-Ching-i Dobás” (145.) Vagyis a „pálya” kétféleképpen is értelmezhető: a vonalak elrendeződése, az út, amelyet a zsokénak be kell járnia, éppúgy változik minden egyes futam során, mint ahogyan az, hogy ki lesz a „befutó”. Számos képen szerepel lovak portréja, névvel együtt: ezek valamelyike aktuálisan képes betölteni a befutó pozícióját: a lóversenypálya is egyfajta középpontját vesztett struktúra,<sup>21</sup> amely az életút és a kifejezés lehetőségeit egyaránt metaforizálja. Azonban, ahogy minden futam a győzelemmel kecsegtet, az újraolvasás is minden esetben a jelentés rögzítésének reményét hordozza. A *Pályáim emlékezete* tehát feltételezhetően ciklikus olvasásra szánt mű, ezt jelzi a könyv előlapja is, amely egy madarat ábrázol, amint egy fekvő nyolcason áll. Röppályája végtelen, önmagába forduló, önmagát megsokszorozó vonal – ahogy a hátlapon a felröppenő madarak és a zsoké egymásba rajzolódó képe is többszörözi önmagát.

Ez a tükröztető szerkezet a műegész viszonylatában is érzékelhető: a képi kifejezésmód megakasztva az olvasást, „vakfoltokat” hoz létre a szövegben, és így a történetképződés akadályává válik. Az olvasó néha rálel az analógiákra, de a reprezentációk csak egy időre kapcsolódnak össze, aztán felbomlanak, hogy új rendszereket hozzanak létre. Az értelmezés újra és újra kénytelen áthelyezni hangsúlyait, a verbálisból a képibe, majd vissza: a középpont elrajzolódik, vándorol, ez alakítja ki az én játékterét, azonban szétzilálja identitását.<sup>22</sup> Az élet nem deskriptív, a könyvformátum



szükségszerűen leszámol a rögzíthetőség lehetőségével: ennek bizonyítéka a könyv végén olvasható fejezet, amely a hagyományos értelemben vett életrajz kezdete lehetne: „Ennek a könyvnek a / KEZDETE, / azt hittem eleinte / (kezdetben), csak az lehet, hogy / 1938. december 8-án megszülettem / a Vöröskereszt kórházában [...]” de „most ezzel a könyvvel megvagyok [...] mert ez csak papíron van, papír-szárason. Ha ez szép, szép életem volt, s ha ez az lesz, az is lesz.” (157.) Az írás nem rögzíti az élet eseményeit, hanem mintegy létrehozza azokat, ezért mondhatjuk, hogy „az autobiografikus narratíva (az önéletírás) befejezése maga az írás”.<sup>23</sup> Így ami le lesz írva és rajzolva, csak a könyvben létezik, ami pedig valójában meghatározza a környezetünkhöz való viszonyulásunkat, „csak” hangulatok összessége, amely azonban nem leírható, rajzolható, fotózható: „Maga az élet: / ők. Rudy Bloom és Csutora. Élvezik a zsírjajt, a konyhából. Madarak kosztját, kintiekét, készíti Tandori Ágnes [...] Összekotortam a könyvhöz a fotókat. Senki sem fog velük egyetérteni. Ezek jönnek a leosztásból. Kinek mi képtelenség.” (160.)

A mű úgy mutat rá az identitás problémájára, hogy mindig új identitások képződését idézi elő, amit tulajdonképpen már a címben elárul: az írott/képvé tett identitás csak hatványozódva, pályák analógiájaként értelmezhető, azonban ez a fogalom nem gondolható el többes számban. Vagyis nem a két médium *mentén*, hanem sokkal inkább a képi és textuális megjelenítés *között* szerveződik a jelentés: „az írás médiuma [mert ti. grafikus jelekből épül fel - N.Cs.] maga dekonstruálja a tiszta szöveg vagy tiszta kép fogalmát, valamint a szó szerinti és a figuratív oppozícióját”:<sup>24</sup> az válik hangsúlyossá (identikussá), ami nem lesz *közvetítve* sem a kép, sem a szöveg révén: ami nincs írva, olvasva, rajzolva, ami elfelejtődik, elveszik. Ahogy Tandori írja találón egy helyen: „Ami mindig eszembe fog jutni: elfelejtettem.” (126.)

- 
- <sup>1</sup> A kilencvenes évek Tandori-recepciójáról lásd minde-  
nekelőtt Hites Sándor és Menyhért Anna tanulmányait:  
HITES Sándor: „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz”.  
*Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában.* Új For-  
rás, 1998/10. 56–65.; MENYHÉRT Anna: *A kortárs olvasás és*  
*újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban.* In: uő: „Én”-ek  
éneke, Bp.: Orpheusz, 1998. 131–155.
- <sup>2</sup> HITES, 1998. 56.
- <sup>3</sup> H. Porter ABBOTT: *Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a*  
*szövegtípusok osztályozására.* (ford. Péti Miklós) Helikon,  
2002/3. 287.
- <sup>4</sup> Vö.: „Az önéletíró nem az, aki elmondja az igazságot az  
életéről, hanem aki azt állítja, hogy elmondja az igazságot  
az életéről.” Philippe LEJEUNE: *Az önéletírás meghatározása.*  
(ford. Z. Varga Zoltán) Helikon, 2002/3. 272.
- <sup>5</sup> HITES, 1998. 57.
- <sup>6</sup> LEJEUNE, 2002. 272.
- <sup>7</sup> TANDORI Dezső: *Pályáim emlékezete.* Bp.: Jövendő, 1997. 7.  
(A későbbiekben az idézetek lelőhelyére a szövegben hi-  
vatkozom.)
- <sup>8</sup> Vö. Jan ASSMAN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és*  
*politikai identitás a korai magaskultúrákban.* (ford. Hidas  
Zoltán) Bp.: Atlantisz, 1999. 60–61.
- <sup>9</sup> Jan ASSMAN kifejezése, ua.
- <sup>10</sup> VARGA Tünde: *Képszövegek. W. J. T. Mitchell: Picture*  
*Theory.* In: KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter (szerk.):  
*Történelem, kultúra, medialitás.* Bp.: Balassi, 2003. 204.
- <sup>11</sup> Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok.* (ford. Romhányi  
Török Gábor) Bp.: Osiris, 2000. 59–60.
- <sup>12</sup> Eugen FINK: *Megjelenítés és kép.* (ford. Rózsahegyi Edit) In:  
BACSÓ Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság.* Bp.: Kijárat,  
1997. 69.
- <sup>13</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A közvetlenség visszatérése?*  
*Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban.* In: uő:  
*Hermeneutikai szakadékok.* Debrecen: Csokonai, 2005. 107.
- <sup>14</sup> Jacques DERRIDA: *Az el-különböződés.* (ford. Gyimesi Tí-  
mea) In: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció.* Bp.:  
Cserépfalvi, 1991. 44.

- 
- <sup>15</sup> Kandinszkijt idézi Bächtmann. Oskar BÄTSCHMANN: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* (ford. Bacsó Béla, Rényi András) Bp.: Corvina, 1998. 99.
- <sup>16</sup> Jacques DERRIDA: *Grammatológia.* (ford. Molnár Miklós) Bp.: Életünk – Magyar Műhely, 1991. 135.
- <sup>17</sup> Uo. 135.
- <sup>18</sup> LÜDEKING idézi Derridát. Karlheinz LÜDEKING: *Irányok között.* (ford. Németh Andrea) In: *Kép, fenomén, valóság,* 296.
- <sup>19</sup> Uo. 296.
- <sup>20</sup> Niklas LUHMANN: *Az identitás – mi az, avagy miképpen működik?* (ford. Kiss Lajos András) In: uő: *Látom azt, amit te nem látsz,* Bp.: Osiris, 1999. 45–46.
- <sup>21</sup> Ld. Jacques DERRIDA: *A struktúra, a jel és a játék az ember-tudományok diskurzusában.* (ford. Gyimesi Tímea) In: BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrúd, SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása.* Bp.: Osiris, 2002. 265–276.
- <sup>22</sup> Uo. 274.
- <sup>23</sup> ABBOTT, 2002. 287.
- <sup>24</sup> VARGA, 2003. 203.

## Mangenezis

(KELETI KÉPVISELET MAGYARORSZÁGON,  
AVAGY A MAGYAR MANGA)

„Mit ér egy könyv  
- gondolta Alice -  
képek meg versek nélkül?”  
(Alice Csodaországban)

(kontextus)

A képek, és általában a vizuális médiumok megközelítése, értékelése és pozicionálása napjaink kultúratudományának egyik legmeghatározóbb kérdése: szinte közhely az, hogy a vizuális kultúra alkotásai (különös tekintettel a perifériusnak mondott jelenségekre) egyre nagyobb jelentőséggel bírnak, egyre nagyobb teret fednek le életünkben, a hétköznapi és a művészetek vizuális kódoltságát tekintve egyaránt. Ezt számos példával illusztrálhatnánk, a dolgozat azonban csak egyetlen aktuális jelenséget próbál nagy vonalakban feltárni: az utóbbi években tapasztalt fokozott érdeklődést a japán kultúra nyomtatott vizuális termékei, a mangák iránt, és reagál arra a kivételes aktivitásra, reakcióra, amit a magyar könyvkiadás a mangairodalom terén mutat. A vizsgálat azonban nem hajtható végre a médium (adott esetben műfaj) definiálása nélkül. Maga a szó „mókás képeket”<sup>1</sup> jelent, a jellegzetesen japán stílusú képregények megjelenésére szolgáló kifejezés, másként, általános értelemben pedig az amerikai comics-hoz és a francia BD-hez („bande dessinée”) hasonlóan a „rajzolt” irodalom egy „földrajzi-kulturális és mediatis” aspektusok alapján körvonalazódó „kulturális változata”.<sup>2</sup> A képregény vagy rajzolt irodalom pozicionálása többékevésbé máig vitatott, azonban rendszerint két „tengely” mentén próbálják elhelyezni: egyrészt kettős medializáltságában, képi vagy szöveges jellegének

vizsgálatával, amely a művészetek rendszerében való elhelyezését is meghatározza; másrészt funkcionalitásában, azaz a magas- és a tömegkultúrához való viszonyulásában.

Olvasatunkban a képregényt képsorokból álló *önálló* művészetnek tekintjük (McCloud nyomán),<sup>3</sup> amely – a film eszköztárát is átsajátítva, azonban az irodalomhoz hasonlóan, egy szemiotikai rendszer keretében – minden esetben folyamatokat, par excellence téridő-változásokat prezentál, az így kialakuló „narratív képtörténetekben” (ld. Grünwald)<sup>4</sup> pedig a képi és a verbális kifejezési mód mentén működő termékeny dialektika újra meg újra eltolja a kép és a szöveg hangsúlyait, egy művön belül és a művek egymástól való elkülönböződésében egyaránt. Azonban egyik aspektus sem szüntethető meg, a műfaj fundamentumában dualista. Sajátos univerzummal rendelkezik, amelyet a képi és a verbális egymásba játsása során határoz meg, sokszorozva így a kifejezés akár rekurzív folyamatának lehetőségeit: önálló forma, amely képi jellegű befogadásra tart számot (hiszen képkockái tulajdonképpen beállítások és montázsok együttes működéséből konstituálódnak), hasonlóan a mozgó- és más állóképes alkotásokhoz (pl. film, pantomim, installáció, ready-made, billboard). Ugyanakkor nem vonhatja ki magát a narratív vizsgálatok alól sem, vagyis határhelyzetben értelmeződik, amely nehezíti a tudományos megközelítést. Azonban a japán képregény napjaink kultúrájának olyan meghatározó szegmense, amelynek elméleti kontextualizálása elkerülhetetlen, ez azonban korántsem csak a komparatív művészettudomány, illetve a filmelmélet feladata: az irodalomtudománynak mint a képregény „társművészetének” teoretikus és praktikus szinten is számot kell vetnie a jelenséggel, annál is inkább, mert az eszközök készen állnak – különös tekintettel az újabban egyre nagyobb területet foglaló medialitáskutatásra, amely számára a médium vizsgálata termékeny és kézenfekvő.

Az elméleti alapvetéseket árnyalhatja a képregény művészi értékének ambivalens megítélése, hiszen esetünkben (Magyarország) olyan társadalmi közegről van szó, amely a magas- és a tömegkultúrát – néhány kivételtől eltekintve – csak egymásról leválasztva tudja szemlélni. Ebben a viszonyrendszerben a képregény hazai élete során mostoha bánásmódban részesült,<sup>5</sup> az irodalomtudomány számára popularitása révén levált a kvázi magaskultúráról, mintha a szórakoztatás és a művészet egymást kizáró fogalmak lennének. A „rajzolt” irodalomnak nevezett műfajt ezért egyfajta értelmezésbeli lezártág jellemzi: a képregényolvasás hagyományosan kommersz és korhoz kötött, nálunk a közvetettebb értelmezést elváró befogadó többszire kevésbé nyitott a képregényekre. Pedig a figuratív ábrázolásmód mára korántsem csak a szépirodalom bizonyos vonulatainak inszcenírozása, amely vagy szórakoztató, vagy pedig ifjúsági és gyermekolvasmányként funkcionál, hiszen számos példával igazolható: a műfaj/médium bármilyen tartalmat, minőséget elbír.

A képregény különböző változatai rendkívül széles tematikus, stílári és színvonalbeli perspektívát nyújtanak. Közülük a manga azért is igényli a behatóbb elemzéseket, mert esetében az említett problémákon túl egyéb, a műfajra, a kifejezési módra vonatkozó averzióval is számolnunk kell. Ma is adódhatnak fogalmi zavarok, például a manga és a hentai, valamint a manga és az anime elkülönítésének hiányából: míg a manga (ld. fentebb) a képregény egy változata, addig a hentai az ezen belül megjelenő rétegműfaj, a pornográf képregény elnevezése,<sup>6</sup> az anime pedig az angol „animation” kifejezésből adódik, és a japán stílusú rajzfilmek megjelölésére szolgál.<sup>7</sup> A manga és az anime műfaja kapcsolatban állhat egymással: a legnépszerűbb mangákból gyakran anime változatot készítenek, vagy fordítva (a viszonyuk olyasmi, mint az irodalmi mű és filmes adaptációjának elkülönülése).

Érdekes – és a képregény/manga hazai helyzetét tekintve beszédes – hogy míg az anyaországban a manga hihetetlen népszerűségnek örvend, addig az animék sokkal kevésbé kedveltek,<sup>8</sup> nálunk azonban a manga első magyarországi megjelenése az animék kereskedelmi televíziókban való sugárzásának volt köszönhető, vagyis az „élősködő” műfaj lett először ismert, olyan sorozatok jóvoltából, mint a *Nils Holgersson csodálatos utazása*, vagy a *Maya, a méhecske*. A műfaj „tudatosodása”, térhódítása pedig jó tíz évvel később a *Dragon Ball* és a *Sailor Moon* sorozatokkal következett be, ennek nyomán történt kísérlet magyar nyelvű mangák kiadására: máig emlékezetes az az idegenkedés (médiabotrány), amit a kilencvenes években a japán vizuális művek kiváltottak.<sup>9</sup> Ez nemcsak a műfajjal kapcsolatos tájékozatlanságnak volt betudható (vagyis nemcsak a fogalmi zavaroknak, illetve annak a figyelmen kívül hagyott sajátosságnak, hogy a japán képregények egy része kifejezetten felnőtteknek szól). Nem tekinthetünk el a kulturális kontextustól, differenciától sem, amely az ázsiai és az európai befogadás, művészet és szórakoztatóipar mentén feltárul. (Tegyük hozzá: mára ugyanezen aspektus teszi vonzóvá, egzotikussá számunkra ezeket az alkotásokat.) És bár egyelőre csak egy szűk réteg vált megrögzött mangaolvasóvá, a jelenség – vagyis hogy a magyar olvasó igényeihez fokozatosan és egyre nagyobb mértékben igazodó manga jön és teret követel magának – határozottan körvonalazható.

(közelítés)

Az elmúlt években több magyarországi kiadó közel egy időben vállalkozott a mangakiadásra, így magyar nyelven fellelhető a manga mainstream vonalának több változata: célközönség, tematika és eredet tekintetében széles skálán mozgó kiadványokat találunk, amelyek mintegy a műfaj zsánereiként, stílárís leválásaiként

definiálhatók. A Magyarországon megjelent mangák esetében célcsoportot tekintve beszélhetünk a fiatal fiúknak, férfiaknak szánt „shounen”-ről (ilyen például *Nyári srácok*),<sup>10</sup> és a fiatal lányoknak szánt „shoujo” variánsáról (*Dramacon*, *Ai hercegnő*, *Makrancos hercegnő*<sup>11</sup>). A tematika is igen változatos: van hazai gótikus manga (*Éjféli opera*), tinihorror (*Bizenghast*), sci-fi (*Földfény*), történelmi-mitikus mű (*Árnybíró*).<sup>12</sup> A manga alapvetően a japán stílusú képregény megfelelője (gyűjtőneve), azonban nem biztos, hogy származását tekintve minden esetben kötődik a keleti országhoz: mivel a jelenség Európa egyes országaiban és főleg az USA-ban nemcsak hogy megjelent, hanem az egyes kulturális közegek át is emelték/formálták a kifejezési módot, a mangának alternatív változatai (plázamangák (sic!)) jelentek meg. Az ilyen, leggyakrabban balról jobbra olvasandó, nem Japánban, hanem más országokban készült, illetve nem japán alkotók által készített, de általában stílárisan/poétikailag a műfajhoz kötődő alkotás megnevezése a „global manga” („world manga”), amely gyakran eredetileg angol nyelvű, OEL- („Original English Language”) manga; ennek megfelelően az „euromanga” az európai szerzőhöz/kiadóhoz kötődő mű megnevezése; továbbá a japán mintáktól áthatott koreai képregény elnevezése „manhwa”. A magyar piacon a fentebb említett változatok mindegyike megjelent, ez azonban csak a könyvkiadás szempontjából tekinthető hirtelen és meglepetésszerű robbanásnak. A mangák megjelenését ugyanis megelőzte az intézményi fejlődés, vagyis internetes portálok, fórumok, folyóiratok, magazinok, animecsatornák aktív működése, a képregénykiadók és -pártolók szövetségbe tömörülése, illetve a képregényhez (sok esetben kifejezetten a mangához) kapcsolódó fesztiváljellegű megmozdulások (ilyen pl. AnimeCon, SakuraCon, Képregényfesztivál, HungaroComix, stb.), amelyek a tömegkultúrába integrálják a műnemet. Az intézményesülés második lépése (vonala), amelynek



most részesei vagyunk, a könyv- (manga-/szakkönyv-) és folyóirat-kiadás, amely viszont szervezettség és terjesztés kérdésében az elitnek mondott kultúrához, sőt az irodalom strukturáltságához hasonló (pl. megfigyelhető a tematikus magazinok, mint pl. a *Mondo* és az *AnimeStars* megjelenése és kiadóhoz, csoportosuláshoz való kötődése, hasonlóan több szépirodalmi folyóirathoz).<sup>13</sup>

Számos periodika reagál a jelenségre, a magyar kiadásban megjelenő mangákról szóló kritikák, esszék, összefoglalók azonban többnyire még nélkülözik a teoretikus megfontolásokat. Alapvetően két pólust képviselnek: az egyik végletet a „bennfentesek”, a fordítók, a japán nyelv és kultúra meglehetősen ismerői jelentik, akik információban gazdag képet adnak a kiadványokról,<sup>14</sup> számukra azonban nem kérdéses a manga mibenléte, így többnyire nem tesznek fel kérdéseket a magyar „mutáció” sajátos létmódjára vonatkozóan. A másik véglet (hiszen mindent egybevetve narratív jellegű, könyvformátumú munkákról van szó) a vizuális kultúrától sok esetben idegenkedő, már-már konzervatív teoretikusok csoportja, akik nem kockáztatnak mélyebb megfontolásokat, és írásaik nélkülözik a képi szempontú vizsgálódást, amely az adott médium esetében igen komoly mulasztás.<sup>15</sup> (Kivételt jelent Varró Attila *Kult-Comics*<sup>16</sup> című recenziókötetete, amely a képregény három változatát (Amerika, Európa, Japán) történeti és esztétikai szempontból vizsgálja, írásaiban a film és képregény érintkezését meggyőzően tárja fel, figyelembe véve a művek és műfaj(ok) történeti-kulturális meghatározottságát.) Vagyis az irodalmi szempontú recepció feladata meglehetősen komplex, hiszen a művet értékelnie kell a kortárs művészeti kánon viszonyrendszerei szerint, ehhez azonban fel kell tárnia a történeti kontextust, horizontot, amelybe a számunkra új műfaj érkezik. Eközben pedig nyelvet, terminológiát kell alkotnia, diszkurzívá tennie a mangáról, és általában a képregényről szóló

párbeszédhez, amely egyfajta elméleti alapvetésként működhet – a dolgozat az ehhez szükséges támpontok, a lehetséges közelítések megjelölésére tesz kísérletet. Itt nem törekszünk a manga „világának”, a műfaj történetiségének és irányzatainak teljes körű bemutatására,<sup>17</sup> csupán néhány olyan aspektus kiemelésére kerül sor, amely alátámasztja a képregény és az irodalom működésmódjának hasonlóságát, illetve jelentőséggel bír a befogadás szempontjából.

A manga műfaja eredeti közegében hangsúlyos társadalmi funkcióval rendelkezik: célja a középréteg mindennapos szórakoztatása és egy könnyen felvehető vizuális viszony kialakítása: a fogyasztói társadalom számára szerepét tekintve a televízióhoz kötődik,<sup>18</sup> és a bestseller-irodalom egy variánsaként működik (a „szerzői” képregények természetesen nem jutnak el széles rétegekhez). A műfaji fejlődést nagymértékben meghatározta a második világháború, és az azt követő, majdnem évtizedes amerikai megszállás. A kortárs manga magán viseli az amerikai tömegkultúra lenyomatait: Tezuka Osamu, akit a „modern manga atyjaként”<sup>19</sup> tartanak számon, a Disney-féle animációs filmek mintájára alkotta meg például a jellegzetes nagy szemű figurákat<sup>20</sup>, és minden bizonnyal a Disney-féle hangulatábrákat (az arckifejezések katalógusát) is adoptálta. Az amerikai „behatás” nemcsak stílusosan van jelen, hiszen közvetve a manga funkcionalitását, fejlődését is meghatározta az ellentmondásos japán-amerikai viszonyrendszer keretében, mivel a múltfeldolgozás, a kollektív tragédia (Hiroshima, Nagasaki) feloldásának eszköze lett, amely integrálja a japán nemzeti múlt, kultúra és etika „újabb” kódjait, ezzel magyarázható az emberiség pusztulásának toposza, amely számos japán műben feltűnik. A kortárs – és konkrétan egyes, magyarul megjelenő – művek kulturálisan meghatározott sajátossága, hogy részben megőrizték, gyakran explicit módon tematizálják is a tradicionális sógunátus alatt érvényes harcközpontú

életformát, a nindzsa- és szamurájkultúrát, szemléletmódot. A sógunátus/szamurájkultúra szegmensei, harcos életformája, a küzdelem, mint művészet, és a harc felvállalása, mint etikai tényező (amit a nyugati befogadó hajlamos egyszerűen az „erőszak” fogalmába integrálni) észrevétlenül, bizonyos mértékig áthatják a keleti mangák egészét, hiszen az ebből adódó „életfilozófia” az élethez, halálhoz, a szerelemhez, a nemekhez, a jóhoz, rosszhoz való viszonyt is meghatározza. A japán/ázsiai hős jelleme és tettei nem bipoláris rendszerben gondolhatóak el (ellentétben a keresztény kultúrkör moráljával): viselkedését különböző „kötelezettségek” („on”) határozzák meg (pl. a császár, a földesúr, a szülő, a mester, a munka és a becsület iránt), amelyek sok esetben összeütközésbe kerülnek egymásnak. A japán hős dilemmája a kötelezettségek közötti „rangsor” felállítása, a mű konfliktusa ezért (legyen szó mangáról, animéről, élőszereplős filmről vagy szépirodalomról) a kötelezettségek szigorú japán rendjének ismerete nélkül az európai befogadó számára felfejthetetlen.<sup>21</sup>

A kulturális meghatározottság/idegenség azonban nemcsak a mű tematikus/etikai szintjén jelentkezik: az első formai sajátosság, amellyel a laikus mangaolvasó találkozhat, a könyv európaiktól eltérő olvasási iránya (jobbról balra haladunk), amely a japán könyvformátum hagyományos rendjét tükrözi:<sup>22</sup> az írásjelek (piktogrammák) egymás alatt helyezkedtek el, az olvasás fentről lefelé haladt, az így felépülő oszlopokat pedig jobbról balra kellett olvasni, a japán könyvek (nem csak a mangák) máig balról nyílnak.<sup>23</sup> Ez azonban nem csupán annyiban határozza meg a manga és a mangaolvasás/-fordítás kontextusát, a képkockák tradicionális rendjét kell követnünk: talán nem túlzás kijelentenünk, hogy a japán (és általában minden eredetileg piktogrammatikus) írástechnika (és vele a gondolkodásmód) „vizuálisabb”, mint a legtöbb betűírás.<sup>24</sup> Ezért – és mert a japán írásjelek elsajátítása, az

olvasás gyakorlata az anyanyelvűek számára is igen nehéz, sokszor egy életen át tartó folyamat – mer a manga többet bízni a képre, azt mondhatjuk, szekventáltabb a kifejezési módja, mint például az amerikai képregényé.<sup>25</sup> Másrészt azért, hogy megőriz egy ősi tradíciót, az írás-olvasás eredeti, a nagy kultúrákhoz (pl. egyiptomi, arámi, héber, fóníciai) kapcsolódó módját, számunkra egy ősi, spirituálisabb olvasatot, jellegzetes idéz, hoz magával. Maga a műfaj közvetve egy 13. századi buddhista szerzetes rajzaira vezethető vissza,<sup>26</sup> közvetlen előzményének azonban az Edo-kori, 17. századi fanyomatokat (sorozatokat) és az ukiyo-e mesterséget/stílust tekintik, amely azonban a könyvillusztrációból fejlődött ki:<sup>27</sup> ez a „fejlődéstörténet” nemcsak a manga autonóm létmódját jelzi, hanem azt a számunkra fontos sajátosságát is, hogy a könyv- és irodalmi kultúrához genealógiai viszony fűzi.

A manga mint a képregény egy változata magán viseli a médium általános poétikai jegyeit, ilyen az erőteljes stilizáltság, kép és szöveg egymásba játszása, az idő- és térstruktúrák, valamint a narratív struktúrák variabilitása (Ld. Koós István *A képregény mint sajátos kifejezési forma* című tanulmányát).<sup>28</sup> Bár integrálja a filmkép megformáltságának technikai eszközeit (a képkockák/sorozatok esetében is kvázi montázsok, plánok és kameraállások együtthatása hozza létre a képi narratívát),<sup>29</sup> mégis azt mondhatjuk, az általános vélekedéssel ellentétben nem a filmművészet áll legközelebb a képregény kifejezési módjához.<sup>30</sup> Olvasatunkban olyan műfajról van szó, amely más kifejezőeszközöket (pl. szöveg, hang, kép) nem egymásmellettiségükben alkalmaz (mint pl. a film), hanem az irodalomhoz hasonlóan saját önálló közegébe *integrálja* ezeket; továbbá az általános poétikai jegyek használatát tekintve kiemelhetünk olyan sajátosságokat, amelyek a japán képregényt megkülönböztetik a nyugati változatoktól, azaz a kulturális mintázaton túl vannak olyan deskriptív poétikai jegyek, amelyek a műfajt

elkülöníthetővé teszik más képregényektől. E két tézis létjogosultságát konkrét elemzés bizonyíthatja.

*(egy ítélet tónusai)*

Az *Árnybíró*<sup>31</sup> című „shounen fight” (férfiaknak, kamaszfiúknak szóló, akcióelemekben bővelkedő) manga koreai szerzők japán felkérésre készült műve, amely 2006-tól Magyarországon is megjelenik,<sup>32</sup> és amely a tematikáját és bizonyos strukturális sajátosságait tekintve a hőseposz hagyományait idézi. A főhős, Munszu, „árnybíró”, alakját egy koreai történelmi tisztség ihlette: az eredeti árnybírák évszázadokkal ezelőtt az uralkodó megbízásából álruhában járták az országot, és felügyelték a hivatalos működéseket. A manga központi motívuma is a (jogi-humánus, közösségi-egyéni) igazságszolgáltatás, az álruhás árnybíró rokonságot mutat a különböző népek hasonló mitikus-történelmi figuráival, nálunk például Mátyás királlyal. A sorozatnak itthon hat kötete jelent meg, amelyek mindegyike több, a főszereplő jellemének fejlődését tekintve egymásra épülő, azonban az egyes konfliktusok vonatkozásában önálló történetet tartalmaz. Ez a spirális szerkezet azonban nem csak a narratívában érhető tetten: a képregény befogadása egyébként is kettős tevékenység, hiszen az egyes képek kompozíciója feletti időzés, valamint a képek egymásutánosságának olvasása együttesen történik,<sup>33</sup> az ikonikus, a kontemplatív és (kép)olvasási stratégiák egymás mellett működnek. Az első jellegzetesség, amely a nyugati képregényhez szokott olvasónak feltűnhet, az első néhány színes oldalt felváltó fekete-fehér tipográfia, amely eredetileg a gazdaságos kivitelezésnek, a nagy példányszámnak volt köszönhető, azonban – ahogy a fekete-fehér film esetében is – az erőtelesebb stilizáltságra, a kontrasztok és fény-árnyék hatások változatosabb alkalmazására adott lehetőséget, és így az ázsiai képregény egyik legfontosabb poétikai

eszközüvé vált. Részben ennek köszönhető az *Árnybíró* (és általában a manga) intenzív dinamizmusa is, amely a leglátványosabban a többoldalas harci (vagy egyéb mozgást prezentáló) jelenetekben érhető tetten. A figurák helyzete, pozíciója, cselekvése változatos plánok egymásutánosságában lesz bemutatva, a mozgásérzet pedig azáltal lesz meggyőző, hogy a mozgást jelző képsorban jóval több képkocka ábrázolja a figurát/eszközt lendületében (ti. a levegőben, épphogy célt érve), mint amennyi a mozgásra való előkészületet vagy annak befejezését jelzi. Ezt a dinamizmust árnyalja a képkockák szabálytalan elrendezése: a nyugati képregénynek az oldalt szabályos egységekre osztó kockáival ellentétben itt egy változatosabb terefelosztásról van szó. Funkciója kettős: egyrészt a vizuális és a verbális dialektikáját tartja mozgásban, hiszen a kocka mérete a rajzolt cselekményt hangsúlyozza (a küzdelem egy-egy mozzanatát sokszor egy egész oldalon ábrázolják), ezzel párhuzamosan pedig csökken a szöveg jelentősége (a látványos jeleneteket a hangutánzó-hangfestő szavakon kívül rendszerint nem kíséri lényegi dialógus vagy narráció). Másrészt a képkocka méreteinek ritmusa is egyfajta mozgásérzetet kelt, a szemünket folyton fókuszváltásra készíteti önmagában is, mintha amit szemlélünk, hozzánk viszonyítva állandó mozgásban lenne.

A tárgy mozgását emellett a stilizálás eszköze biztosítja, amely ezen kívül többféle funkcióval bír: a figura időbeni és térbeli identikusságát teszi lehetővé, az emóciók karakteresebb érzékeltetésében van szerepe,<sup>34</sup> és az olvasó szereplővel való azonosulását is lehetővé teszi. Vagyis a szereplő stilizáltságának/kidolgozottságának mértéke a hozzá való viszonyulásunkat is meghatározza – az erősen stilizált, tiszta vonalvezetéssel megalkotott karakterekkel könnyebben, míg a kidolgozottakkal nehezebben azonosulunk.<sup>35</sup> A karakterek ábrázolása az *Árnybíróban* alapvetően négy fő típusra osztható. Ahogy a mangák

többségében, úgy itt is a nagy szemű, tág pupillájú, néhány vonallal megrajzolt arcok, figurák többnyire a pozitív, esetleg a naiv, az ártatlan hős funkcióját töltik be (nincs vonal, amely elvonná a figyelmet az arckifejezésről, megkérdőjelezné az érzelmeket, a sematizálás így mintegy az őszinteség jele lesz). Szando például, a szép harcos nő, Munszu kísérője hatalmas szemekkel rendelkezik, melyek funkciója az emóciók karakteresebb érzékeltetése. (Érdekes, hogy a legtöbb figura szeme, így Szandóé is, ázsiai módon metszett, ez az eljárás nem jellemző a mangákra, szerzői stílusjegyeknek tekinthető.) Mozgása szinte csak lendületes vonalvezetéssel, körvonalaiiban van ábrázolva, a test hely- és helyzetváltoztatásának jelzése is inkább a háttérben elhelyezett lendületcsíkokkal/vonalakkal történik, nem pedig a testének tónusozásával. Csekély ruházata is pántokból áll, borostyánszerű figurája így határozottan kiemelkedik az egyébként kidolgozott képkockákkal rendelkező, realista koreai képregényből. Jellemző a szereplők arcának sematizálása, ez alól azonban kivételt képeznek a negatív hősök (pl. az ellenséges helytartó katonái, a morálisan elítélendő szereplők), hiszen nemcsak környezetük és öltözetük, hanem arcuk is gazdagon árnyalt, kidolgozott. Az ábrázolás harmadik típusát azok a rajzok jelentik, amelyek a szereplőket csak utalásszerűen ábrázolják: ezekben a karikatúra-jellegű képkockákban a figura egésze egy-egy mosollyá válik, más esetben a szemek szinte teljesen betöltik az arcot, így jelezve a csodálkozást és meghökkenést, a nyitott száj eltúlzott ábrázolásával pedig láttathat a mangaka (a mangák szerzője) dühöt, haragot – ezekben a rajzokban a hős megőrzi attribútumait (pl. Szando fehér bőrét, hosszú sötét haját), de nem annyira önmagát, mint inkább egy-egy tulajdonságát „alakítja”. Ezek a „hangulatábrák” minden bizonnyal a cselekmény fellazítását célozzák, ezzel magyarázható, hogy a legdrámaibb cselekményvezetés kellős közepén is találkozhatunk velük,

és hogy a pozitív és a negatív hősök egyaránt áldozatul esnek ennek az iróniának. Emellett, negyedik típusként találkozunk olyan kompozícióval, amely a film noir mesterséges fényviszonyaira, beállításaira emlékeztet (pl. titkos szándék, rejtélyesség, sötét gondolatok kifejezése).

Az *Árnybíró*ban az említett rajztechnikák felváltva szerepelnek, az egyes figurák ábrázolásmódja a képi kompozíciótól, a dramaturgiától függően variálódhat. Az ábrázolás jellege szorosan összefügg a befogadással, időnként maga a rajztechnika is kódként működik, és meghatározza az olvasó pozicionáltságát. Munszu arcának ábrázolása például gyakran részletesebb, erőteljesebb kontrasztok jellemzik, amely éles ellentétben áll Szando végletekig egyszerűsített rajzával. Funkciója a két jellem közötti különbség érzékelte-tése: míg Szando szilárd etikai bázissal rendelkezik (mindent annak rendel alá, hogy az árnybírót megvédje), addig több helyen olvashatunk utalást arra vonatkozóan, hogy Munszu előélete nem makulátlan, és hogy csak véletlenül lett árnybíró, története pedig fejlődésregény (minden kalanddal tanul valamit a helyes döntésről): az árnybíró sokszor részletesebb megformáltsága erre az etikai differenciára emlékezteti a befogadót. A bevezető fejezet azonban a rajztechnikával szemben támasztott olvasói elvárást sajátos módon helyezi a középpontba. Az első oldalakon bemutatott, finom vonásokkal, hatalmas szemekkel ábrázolt, törékeny szereplőben a történet végéig rendületlenül hiszünk, és azt gondoljuk, ő az árnybíró, pusztán azért, mert a rajztechnika erre enged következtetni. (Eközben még attól a mitikus törvényszerűségről is eltekintünk, hogy nincs nála az árnybírák ismertetőjele, a Mahai Pecsét sem.) Kiléte – vagyis hogy ő az, aki ellen küzdeni kell – csak akkor válik nyilvánvalóvá, amikor az utolsó oldalakon kockáról kockára, az áttűnés filmes technikájával boszorkánynyá, majd szörnyeteggé alakul. A késleltetés ez esetben



nem csak a történetvezetés eleme: a képi kifejezés ironikus módon visszaél saját ábrázolási eszközével, valamint az olvasási stratégiával, amire a műfaj születése óta megtanította befogadóját. A mű reflektál arra, amit a mindenkori olvasó elvár, és felülírja azt, a szereplő metamorfózisa így nemcsak morális tapasztalatot közvetít (ti. nézz a látszat mögé), hanem egyben a „rajzba vetett hit” posztmodern megkérdőjelezését is, amely persze ez esetben is sokszorozza és árnyalja a kifejezés lehetőségeit.

A manga azonban nem csak a képiség lehetőségeit gondolja újra: a képregényekben írásjelek által feltűnő médiumok (szöveg- és hanghatás) elvesztik autonóm medializáltságukat, és mintegy az új közeg szemantikumaiként lépnek fel, önmagukon túlmutatva komplex jelentéshordozókká válnak. A képregény műfaji sajátosságának tekinthető, és az *Árnybíróban* is feltűnik a szövegbuborékok különböző változatainak alkalmazása, amely a bennfoglalt információk valóság-tartalmát és a megszólalás „hogyanját” jelölik: a folytonos vonallal ábrázolt buborék a dialógus vagy monológ jele, a benne foglaltak normál hangerővel, valóban elhangzanak. A sok egymásmelletti vonallal jelölt, mintegy satírozott buborék a gondolatot, az emlékképet, a vágyat, kívánságot vetíti ki, vagyis ezek a mondatok többnyire nem hangzanak el (ehhez kapcsolódik a háttér üressége, kidolgozatlansága, nincs valós tér az álmodozó/ emlékező figura mögött). A csillagszerű, hegyes csúcsokkal rendelkező buborék minden esetben a nagy hangerővel kimondottakat, az egyén vagy a tömeg hangját jelöli. A szó, a hang (amely az írásban elveszti saját fizikai jellegét) sok esetben új materialitást nyer a grafika által, az egyik humoros, ironikus, utalásszerű képkockán például a szóbuborék egyik csúcsa átszúrja a hallgató fülét, így érzékeltetve az elviselhetetlen hangerőt (a képregény a saját nyelvén fogalmazza újra a magyar nyelv „beszakad a dobhártyám” beszédfordulatát). A keleti képregényekben

különösen izgalmas a hangutánzó, hangfestő szócskák alkalmazása, hiszen ezek a piktogramok nem szövegbuborékokban helyezkednek el, hanem lendületes vonalvezetésű grafikus elemekként részei a képi kompozíciónak.<sup>36</sup> Megjelenésük változatos: a hanghatást jelölheti egy nagy, vagy sok kicsi piktogram, amelyek elrendezése a képi dinamika eszköze lehet: elhelyezkedésük, vonalvezetésük sokszor a mozgás irányát jelölő lendületvonalakhoz, vagy a mozgó test útjához igazodik; több hanghatást jelölő piktogram pedig egymásmellettségével sokszor a perspektivikus viszonyokat, a kép mélységét érzékelteti. Az írásjel így egyidőben hármas funkcióval rendelkezik: szövegszerűen jelzi a hangot magát; azonban a kép szerkesztési eleme, hiszen illeszkedik annak dinamikájába; ebből adódóan pedig a mozgásérzet kialakításában van nélkülözhetetlen szerepe. Az *Árnybíróban* szereplő piktogramok azonban sok esetben ennél is árnyaltabb jelentéssel bírnak. Alapvetően kétféle rajztechnikával szerepelnek: azok a hanghatások, amelyek a levegőben képződnek (pl. a kardok suhanása, a mozgásban lévő testet kísérő hang, stb.), „üres” jelekkel lesznek érzékeltetve (a piktogram körvonala nincs kitöltve színnel); ezzel szemben vannak olyan jelek, amelyek a karc, a véset hatását keltik, ilyen esetben a hang valamely szilárd felületen jön létre (pl. lépések zaja, a falhoz koppanó tárgy hangja).

Vagyis a piktogramok szövegi, képi és mozgásjellegű kifejezőképességük mellett egyfajta metanarratív funkcióval is rendelkeznek, hiszen rámutatnak a hanghatás (önmaguk) keletkezésének a helyére. Emiatt olyan sűrűsödési pontokként kell tekintenünk őket, amelyek – a nyelvhez, az irodalomhoz hasonlóan – az önállóan is létező kifejezőeszközöket szerves, irreverzibilis módon alkalmazzák, ez pedig egyike azon gesztusoknak, amely a manga autonóm medialisztását biztosítja. A képkockák mentén/keretében működő viszonyrendszert egyedi, csak a képregényben

tetten érhető „jelek” hozzák létre, ezek összességét tekintve pedig joggal beszélhetünk a „képregény”/„rajzolt irodalom” sajátos nyelvéről, amely tulajdonképpen az irodalom komplementer-médiusaként működik: ahogy az irodalom saját médiumába, a nyelvbe integrálja a kép, a mozgás és a hang kifejezőeszközeit, úgy a képregény is sok esetben képben fejezi ki/képileg lényegíti át az írott nyelvet, a hangzóság és a mozgás elemeit. A képregény különböző típusai közül a manga az, amelyben (kulturális mintázatának és poétikai eszköztárának köszönhetően) ezt a komplementer-funkciót a leghangsúlyosabban érzékelhetjük, jelenlétét így az irodalom sem hagyhatja figyelmen kívül: az új, a kultúrából rövid idő alatt hatalmas területet foglaló médium nemcsak az irodalom formáját, hanem identitását is befolyásolhatja.

- 
- <sup>1</sup> Jérôme SCHMIDT – Hervé Martin DELPIERRE: *Manga*. (ford. Hajós Katalin) Bp.: Jászöveg Műhely Kiadó, 2006. 6.
  - <sup>2</sup> MAKSA Gyula: *A „képregény” vagy „rajzolt irodalom” médiuma és a magyar kultúra*. Alföld, 2006/12. 78.
  - <sup>3</sup> Scott McCLLOUD: *A képregény felfedezése*. (ford. Bánföldi Tibor, Kepes János) Bp.: Nyitott Könyvműhely, 2007. 15.
  - <sup>4</sup> Dietrich Grünewaldot idézi RUBOVSKY Kálmán: *A képregény*. Bp.: Gondolat, 1989. 78.
  - <sup>5</sup> Ehhez kapcsolódóan lásd: KERTÉSZ Sándor: *Comics álruhában, A magyar képregény 50 éve*, Kertész nyomda és Kiadó, 2007.
  - <sup>6</sup> Nem jogos az előítélet, mely szerint a mangák minden esetben pornográf jegyeket hordoznak, bár vannak ún. pornográf műfajok, ezek téma és „emészthetőség” tekintetében változatos csoportokat alkotnak: a „seinen” a felnőtt tartalmú mangákat jelöli, ezen belül is beszélhetünk az „ecchi” (erotikus manga), a „hentai” (pornó) változatról; továbbá a „yaoi” a fiú-fiú szerelmet, a „yuri” lány-lány kapcsolatot tematizál. Ld. <http://www.japanimania.hu/index.php?file=oldweb/definition>.

- 
- <sup>7</sup> , Jérôme SCHMIDT – Hervé Martin DELPIERRE, 2006. 180.
- <sup>8</sup> Vö. VÁGVÖLGYI B. András: *Tokyo Underground*, Bp.: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. 149.
- <sup>9</sup> KÁLOVICS Dalma, SOLTÍ Antal: *Manga Charta*. wan2 magazin, 2007/május. 56.
- <sup>10</sup> Chuck AUSTEN, Hiroki OTSUKA: *Nyári srácok 1.*, Bp.: Athenaeum – Mangattack, 2007.
- <sup>11</sup> Svetlana CHMAKOVA: *Dramacon 1.*, Bp.: Athenaeum, 2007. Misaho KUJIRADOU, Courtney LOVE, D.J. MILKY: *Ai hercegnő 1.: Útkeresés*, Bp.: Fumax, 2006. I-HUAN: *Makrancos hercegnő*, Bp.: Delta Vision, 2007.
- <sup>12</sup> Hans STEINBACH: *Éjféli opera 1.*, Bp.: Athenaeum – Mangattack, 2007. M. Alice LEGROW, *Bizenghast 1.*, Bp.: Athenaeum – Mangattack, 2007. Stuart MOORE, Christopher SCHONS, *Földfény 1.*, Bp.: Athenaeum – Mangattack, 2007. In-Van JOUN, Kjung-II JANG, *Árnybíró 1.*, Bp.: MangaFan, 2006.
- <sup>13</sup> Vö. MAKSA, 2006. 77.
- <sup>14</sup> Lásd mindenekelőtt Kálovics Dalma és Solti Antal írásait.
- <sup>15</sup> Ld. pl. RÁCZ I. Péter, *Képsorokból álló művészet?* <http://www.litera.hu/hirek/kepsorokbol-allo-muveszet>
- <sup>16</sup> VARRÓ Attila: *Kult-Comics*, Bp.: Mozinet-könyvek, 2007.
- <sup>17</sup> Erről bővebben VÁGVÖLGYI B. András és SCHMIDT – DELPIERRE fentebb idézett könyvében.
- <sup>18</sup> McLuhan *Understanding Media* című könyvében a televízió és a képregény médiumát nevezi meg, amelyek ikonikus formák révén a legnagyobb mértékben bevonják a közönséget a műélvezetbe, és amelyek egyike (a televízió) már „beköltözött”, a másik (comic, képregény) pedig talán be fog költözni a mindennapokba. Marshall McLuhant idézi MCCLOUD, 2007. 67.
- <sup>19</sup> SCHMIDT – DELPIERRE, 2006. 10.
- <sup>20</sup> Ua.
- <sup>21</sup> Ruth BENEDICT: *Krizantém és kard. A japán kultúra mintái.* (ford. Koronczai Barbara) In: Ruth BENEDICT, Mori SZADAHIKO: *Krizantém és kard. A japán kultúra újrafelfedezése.* Bp.: Nyitott Könyvműhely, 2006. 99–112.

- 
- <sup>22</sup> A japánok (hasonlóan a vietnamiakhoz és a koreaiakhoz) a kínai írás alapján hozták létre saját írásjeleiket a 4. században, ezzel együtt pedig a kínai tipográfiai sajátosságokat is átvették. Ennek nyomán alakították ki később kétféle szótagírásukat, a hiraganát és a katakanát, megtartva a kínai szóírás maradványát, a kandzsit is, amelyeket szigorú szabályok szerint írhatunk át latin betűre (az ún. Hepburn-féle átírás a leginkább elfogadott). Ld. KÉKI Béla: *Az írás története. A kezdetektől a nyomdabetűig*. Bp.: Vince Kiadó, 2000. 55–59.
- <sup>23</sup> Hogy a betűírás, és évszázadokig az európai tipográfia nem érvényesült Japánban, Kéki Béla szerint annak tudható be, hogy Európa a 16. század közepén fedezte fel Japánt, vagyis sokáig nem volt kereskedelmi, kulturális kooperáció, amely a nyelvek/írások egymásra hatását lehetővé tette volna, később pedig (a Tokugavák sógunátusa alatt) tiltott volt az Európával való kereskedelmi kapcsolat, mi több, az európai könyveket is betiltották. Ua.
- <sup>24</sup> Ti. a japán írás „jelentésrögzítő” (pleremic) jelleggel bír. Vö.: „A pleremic típusú írásoknak valójában kevés közül van a nyelvhez, valójában átnyúlnak a nyelven, s közvetlen kapcsolatot hoznak létre az írás és az ábrázolandó dolgok között, teljesen figyelmen kívül hagyva az akusztikus nyelvet; a pleremic típusú írások ily módon a hangzó nyelvtől független, önálló grafikus nyelveknek tekinthetők.” BENCZIK Vilmos: *Jel, hang, írás*, Bp.: Trezor, 2006. 45.
- <sup>25</sup> Vö. McCLOUD, 2007. 87–88.
- <sup>26</sup> SCHMIDT – DELPIERRE, 2006. 128.
- <sup>27</sup> NÉMETI Andrea: *Szemere Attila hagyatéka – A japán út emlékei*. <http://www.terebess.hu/keletkultinfo/nemethy.html>
- <sup>28</sup> KOÓS István: *A képregény mint sajátos kifejezési forma*. Kalligram, 2004/2. 110–114.
- <sup>29</sup> Vö. BÍRÓ Yvette: *A hetedik művészet*, Bp.: Osiris, 2003. 34–109. (*A kép mint a film legkisebb autonóm egysége és Az építő szerkesztés – A montázs című fejezetek*)
- <sup>30</sup> Vö. VARRÓ, 2007. 9.

- 
- <sup>31</sup> In-Van JOUN, Kjung-Il JANG, *Árnybíró 1.* (ford. Kiss Réka Gabriella, Vida Március Mitsuki, Oroszlány Balázs) Bp.: MangaFan, 2006.
- <sup>32</sup> Bár koreai szerzők alkotásáról van szó, vagyis „manhwa-ként” is azonosítható lenne, azonban a mű első megjelenését figyelembe véve (Japán) és stiláris eszközeit tekintve is nevezhető mangának.
- <sup>33</sup> KOÓS, 2004. 112.
- <sup>34</sup> Uo. 111.
- <sup>35</sup> MCCLOUD, 2007. 37–41.
- <sup>36</sup> A keleti képregények külföldi változatában gyakran a fordítás ürügyén átrajzolják a kép ilyen részleteit. Az *Árnybíró* szerkesztőit, fordítóit dicséri az a megoldás, hogy a hazai verzióban a képkockák közötti üres helyen tüntetik fel a magyar megfelelőt, a képben szereplő piktogramját pedig következetesen érintetlenül hagyják.

## A rajzolók szerződése<sup>1</sup>

(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 esetének (és nem kivételének) meghatározása legalább implicit vagy látens *médiaötvözetként* bukkan elő.”<sup>2</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 hatóerői nem annyira tisztán irodalmi minőségekben rejlenek, hanem sokkal inkább abban a rugalmasságban, ahogy az irodalom más médiumok hatásait is magáévá teheti.”<sup>3</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/nyomtatott irodalom kifejező ereje, amely épp „intermediális” jellegében rejlik,<sup>4</sup> átalakul, hiszen egyetlen művészeti ágra/médiumra korlátozzuk a kifejezést, szükségszerűen átrendezve az eredeti arányokat. Ez az áthelyeződés azonban nem jár feltétlenül jelentésvesztéssel:<sup>5</sup> ahogy az irodalom hatóerejét

meghatározza az intermediális jelleg, úgy az egyéb médiumok is rendelkeznek olyan sajátos struktúrával, amely egyedi módon képes megjeleníteni, adott esetben interpretálni tárgyát. Az Ong által „második szóbeliségnek” nevezett jelenség,<sup>6</sup> vagyis a film és a legújabb digitális médiumok, kultúrtechnikák térhódítása, sőt bizonyos értelemben elsőbbsége a befogadókat 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>7</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 Gottfried Boehn<sup>8</sup> érint a képi ábrázolás iránti igényt teremtette meg, mivel „a kép gyakorlatát a test első krízise, a haláltapasztalat váltotta ki.”<sup>8</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 mozgókép 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 újradefiniálható vált a technikai-tudományos fejlődés következtében. Ahogy a kép retusálható, úgy a test is mesterséges módon, mechanikai vagy biológiai úton tökéletesíthető, ezért „a ma készült képek mintha valódibbak, lenyűgözőbbek lennének, mint a testek.”<sup>9</sup> Ha az irodalom „összetett feltételek mellett [...] majdhogynem megkerülhetetlen médium, melyben az ingadozó tapasztalatokat (a szubjektum és a világ közti elképzelt viszonyokat) stabilizálni, meghosszabbítani, kidolgozni, részben pedig dekonstruálni is lehet,”<sup>10</sup> akkor a film az a médium, amely a szubjektumtapasztalatot a taktilis érzékelés, a test mentén értelmezi: „a kép [az álló- és a mozgókép – Megj. 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>11</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. 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 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 megformálására fűzik fel a művek tematikáját: 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 leválása-ként értelmezhető, William Gibson 1984-ben megjelent *Neurománca*<sup>12</sup> volt az első olyan mű, amelyet ezzel a műfaji jelölővel illettek.<sup>13</sup> A szó maga a számítógépes kommunikáció által létrehozott új látásmódra, módosult világgépre 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 posztindusztriális, multinacionális világ mechanizmusaira; a computertechnika meglévő és preconcepcionált 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>14</sup> A cyberpunk az emberiség jövőjét a technikai és 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-dezantropomorf, a valóság-virtualitás, az élet-halál dichotóm rendszerének megkérdőjeleződése).<sup>15</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 jön 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>16</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 átrajzolása, 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 nemlétező-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 számottevő 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 szubjektumdefiníciók és -pozíciók, valamint a történetvezetés kliséi eredményezik az irányzat önálló látásmódját, amely irodalomban és filmen is jelentkezik. A művekben mindig különböző világok, terek, dimenziók vetülnek egymásra – akkor is, ha azok csak a drog okozta hallucináció által keletkeznek. Hasonló narratív (dramaturgiai) eszközökkel élnek ezek a szövegek, mint a vallásos irodalomban a jelenések és látomások. A feltároló 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 elválik egymástól, megkettőződik, miközben a világok is megkettőződnek (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 határait. [...] A CP filmek esztétikája ezen a tulajdonságukon alapul, mind cselekményüket, mind látványukat ez szervezi: a világok tapasztalhatósága, a tapasztalatok következményei, a következmények lehetőségei.”<sup>17</sup> A dolgozat épp ezért az említett szempontok alapján azt vizsgálja, hogy Philip K. Dick *Kamera által homályosan* című regényében<sup>18</sup> és a Richard Linklater rendezésében készült filmben<sup>19</sup> milyen módon, milyen elmozdulás mentén konstituálódik a jelentés; és hogyan

illeszkednek ezek a művek abba az irodalmi és film-művészeti hagyományba, történeti kontextusba, amely a medializáltság bemutatása során tárul fel. Ehhez kapcsolódóan, Linklater filmjének olvasati lehetőségeit gazdagítja Christian Volckman *Renaissance* című animációja, amely bár más műfaji kategóriába sorolható (a film noir variációja), képi metaforikájában rokonítható Linklater filmjével.

Dick regénye egyike azon műveknek, amelyeket a cyberpunk vonulat „nem klasszikus” 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>20</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 episztemológiai kérdések helyett itt is az ontológiai dilemmákra helyeződik a hangsúly, különös tekintettel a test önazonosságának, integritásának kérdésére.<sup>21</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 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 telepatikusan képeket, valószínűleg egy fejlett mikrorelé rendszer segítségével. Ám amikor Kandinszkij-képek kezdtek bosszantani, eszébe ötlött, hogy a nagy leningrádi múzeum éppen ilyen absztrakt modernekre specializálódott, s ebből oda lyukadt ki, hogy biztos a szovjetek próbálnak vele telepatikus 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 a látomás mintájára alkotja meg a maszkafandert: ahogy a tapétán a megismételhetetlen műalkotások sorjáznak, és állnak össze egyetlen, azonosíthatatlan képözönné; úgy a sokfelületű kvarclencsék, amelyek a maszkafander membránjára érkeznek, szintén végtelen számú ember tulajdonságait (szem- és hajsínét, 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 – ilyen értelemben az

általános emberit foglalja magába, <sup>22</sup> mintegy összesíti a róla alkotott benyomásokat, ezáltal azonban az emberi lényeket 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>23</sup> A maszkafander ilyen értelemben az a találmány, amely a sokszorosító be rendezésekhez hasonlóan a műalkotás után az embert is képes megfosztani egyszeri megismételhetetlen jellegétől, Walter Benjamin kifejezésével élve „aurájától”, és amelynek szükségszerű következménye, hogy „leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmáról.”<sup>24</sup> Vagyis tökéletes eszköz arra, hogy a társadalom megalkossa a maga számára a külső befolyásoltságtól 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 személyiségét 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 dílerek 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 Arctort 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 tudatmódulás 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 megfigyelik, ezért folytonosan retteg az ügynököktől, a lelepleződéstől. Fred a felvételeket rendszeresen megvágja egy speciális „testtörlő” program segítségével, így véletlenszerűen 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 maszkafander- és a drogos-jelmez is fokozatosan a személyiségjegyeket, míg az identitás végleg széthullik.

A regényből készült film annyiban módosítja a személyiség reprezentációját, hogy egy sajátos dekonstruktív ábrázolásmóddal már az első képkockákkal



kákkal jelzi, hogy a világ, amelyben a szereplők élnek (és amelyet az ő szemükkel látunk) egyszerre valós és imaginárius, pontosabban a kettő határán létesül. A látvány rotoszkóp eljárással jön létre, amelynek lényege, hogy az élősereplőkkel leforgatott jelenetek számítógéppel animált változatát készítik el. A kinetikus és auditív réteg a hagyományos filmekhez hasonlóan a szereplők játékán alapul, hiszen az élősereplős mozgást rajzolják körbe a képregényszerű látványvilág eléréséhez, így a realitás, a valóságosság látszatát kelti a film. Ezt azonban valamiképp árnyalja a digitális animáció: a maszkafander ábrázolása a rotoszlópiával létrehozott arcok/testalkatok/öltözetek gyors változásával 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>25</sup> A képi hatás sajátossága – legyen szó a maszkafanderról, 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 élősereplős narráció sugallta információkat. A látvány egyszerre vezet el a reális és az imaginárius tartományaiba, hiszen a megalkotott figurák a két kifejezési mód határán állnak, a képi megformáltság rétegei pedig folyton ellenpontosítják, narrálják egymást, a befogadói stratégiákat pedig egyfajta hullámmozgásra készítetik. A néző pozícionáltságát az jellemzi, hogy felváltva adja meg magát az animáció és az élősereplős 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 animáció és az élőszereplős film együttes mutációja 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>26</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 Dickkönyvhöz és Linklater-filmhez. A látványvilág ún. „mozgásfényképezéssel” készült:<sup>27</sup> a jeleneteket egy zárt stúdióban díszlet és jelmez nélkül színészekkel vették fel, érzékelő berendezések segítségével, hang nélkül (hasonlóan egy színpadi mozgáspróbához). 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 élőszereplők 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 pedig 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 (az ún. „kompozitálás”) során alakul ki a végleges karakter. Ez esetben is a filmes megformáltság (amely a szöveg metaforikus-narratív meghatározottsága, az

élszereplős filmek mediális sajátossága, és az animáció teoretikus vonzatai révén, heterogén módon szituálódik) azt is jelzi, hogy a figurák technikai mi-voltukban is reprezentálják a személyiségrétegek le-válásának, 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 hol aktualizálódik a látvány. Ez a tapasztalat rokonságot mutat Angela Carter szavaival: „a szimulákrum és a tárgy között mennyiségi és nem minőségi különbség áll fenn.”<sup>28</sup> Már önmagában metaforizálódik a destruált én: Volckmannnál ez a valós és virtuális rétegek egymásmellettségének érzete/tudata miatt következik be; Linklaternél pedig az én csak elmosódott, dinamikus változó körvonalak mentén érzékelhető (amely azonban a regényben fokozatosan, a metaforahálók kiépülésének és megnyilvánulásának ritmusában ismerhető meg).

Ludwig Pfeiffernél 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>29</sup> Ilyen konnotációk hordozója az áttűnés technikája, amely Linklater filmje esetében többféle-képpen értelmezhető. Egyrészt a figura élszereplős és animált változata egymásba rajzolódik, a körvonalak dinamikus mozgása következtében pedig folyton átmentődik önmaga egy másik, elkülönülő pozíció-jába. Dick regénye pedig 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 rádión egy másik adó szűrődik be [...] Mint a szellemkép a tévében. Hibás működés. Rövid időre kinyílik a konverter.” (151.) Az áttűnés alkalmazása ilyen értelemben 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 pozícionáltságát is jelzi. A megformált közeg a néző számára torzítottan látszik, mivel a szereplők valamely meghatározott séma, mechanizmus mentén (amely a drog vagy a maszkafander mediális közbeesése 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, és úgy véli, barátnője fekszik mellette. Ezt mindaddig a H-anyag okozta hallucinációnak tudja be, amíg Fredként a filmszalagon nem látja megisméltódni a jelenetet. Az áttűnés – a montázon alapuló eszköz, amely a film jelentéskonstrukcióját, 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 Roudrigez *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 nővérével, Bislane-nel kezdi keresni 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 a film morálja szerint veszélyt jelentene az emberiségre. Karas üldözöttté válik, amint ráébred a valóságra, amely azonban képi információk, utalások formájában már az első filmkockákban sejthető. A film olyan epizóddal kezdődik, amely többé-kevésbé elkülönül a cselekmény fő szálától. Karas megment egy túsul ejtett kislányt, 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 Rodin-mű: totálképet látunk a háttérből kitűnő *Gondolkodó* arcáról, amelyen átvonul egy fénynyaláb, hasonló vizuális hatást keltve, mint a Krisztus színváltozását ábrázoló 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 utal erre az átmeneti állapotra: 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, mintegy leköveti a jó és rossz klasszikus morális dilemmáját. Az ábrázolás csak egy helyen válik rendhagyó módon színessé: Klaus, Muller öccse, Ilona elrablója, az egykori kísérlet alanya, akiről a film sejteti, hogy a halhatatlanság szere miatt maradt életben betegsége ellenére, színes rajzokat készít Ilonáról. Ez a gesztus egy letűnt kort idéz, amennyiben ellentmond a film ábrázolásmódjának, képi szabályainak (a film noirnak és a képregényes technikának); 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. A halhatatlansága egyfajta isteni attribútumként érthető, a színes rajzok pedig elkülönülésükkel a médium működés módjára mutatnak rá: a film stíláriis közegéből való kilépés a „valós” idő egy pillanatát jelzi.

Ez a metanarratív jelleg Dick regényétől sem idegen, ez jellemzi a maszkafander és a megfigyelés fentebb elemzett leírásait, és a mediális értelmezés lehetőségét nyújtja a regény és film strukturális tetőpontjának tekinthető szöveghely is, 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>30</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.” (Kor 1:13:12) Pál

levele a szeretet extatikus 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 újratevő, 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>31</sup> A motívum ennek megfelelően bármely megosztott, dualitásában megnyilvánuló világ leírására kínálkozik, beleértve a virtuális valóságot is.<sup>32</sup> Hiszen itt az én és a világ duplikációja „tükörszerkezet” révén jön létre, a képzetársítás pedig magában rejti a világ és másolata egymásra utaltságát; valamint a tükörbe tekintő énnel a másától, „virtuális klónjától” való függését is metaforizálja. Dick regényében a tükör-metafora alkalmazása valóban a narratív és metaforikus szinten megnyilvánuló kettősség 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 akkoriban 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 (tárolóedényről: kánaról 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.<sup>33</sup> Vagyis, számtalan autentikus használati móddal rendelkezik ez az eszköz, Pál tükre azonban, a regény tapasztalata alapján, egy edény nem rendeltetészerű használatából adódik: csak akkor láthatjuk meg magunkat a tükröződő felületen, ha elmerengünk, elidőzünk a folyadékkal telt edény felett. A regényben szintén ilyen „nem rendeltetészerű” használat jellemzi a kamera és a maszka-funder funkcionáltságát: mindkettőnek a feladata a felfedés lenne; 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*<sup>34</sup> főszereplőjének feladata például egy alternatív valóságból származó cserépdarabok olvasása, összeillesztése; a *Csordulj könnyem, mondta a rendőr*<sup>35</sup> 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 párhuzamos világba.

A Dick műveiben feltáruló, 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 kíséri a cselekmény 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 Dante *Poklának* allúziójaként érthető); hasonlóan üvegfalú kihallgatószoza választja el egymástól a gyanúsítottakat és a nyomozókat, továbbá 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 ember 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 szólt – vagyis amikor Karas megkapja a történet megoldását – a két szereplő arca visszatükröződik a mögöttük lévő üvegfelületen, majd fokozatosan egymásba csúszik, és a kettőből egy asszimetrikus 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 noir stílus sajátosságai szerint az arcélek csak bizonyos szempontból és fénytörésnél érzékelhetőek; a két arc egyként való érzékelése is különleges pozíciót jelent. Ez a műben a tulajdonképpeni páfordulat: 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 prekonceptiókkal 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 pedig 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” is), és a megjelenített városkép idegenszerűsége egyaránt egyfajta anti-reneszánsz jelzéseként értelmezhető.

*A Kamera által homályosan és a Renaissance is olyan alkotások, amelyek nem választhatók le a tradícióról, interpretációjuk alapvetően történeti-történelmi perspektívát és/vagy problematikát is magában hordoz. 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 feldejtése, az, ahol Bergmannal szólva „a határvonal, melyet át kell lépnie, a tapéta különös mintázata.”<sup>36</sup> Morális értelemben azonban – a határátlépés, fordulat ellenére – mindkét hős elbukik. Ahogy Tamásnak (az ismert hitetlennek) meg kell érintenie Jézus sebeit ahhoz, hogy képes legyen hinni benne („Hacsak nem*

látom kezén a szegek helyét, és oldalába nem teszem kezem, nem hiszem.” (Jn 20, 25)); 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 érzéki módon megbizonyosodik róla (Ilona maga mondja el a tervét, Karas „saját fülével” hallja). A jézusi tanítás szerint a hit alapja nem a tapasztalat, hanem az étosz: „boldogok, akik nem látnak, mégis hisznek.” (Jn 20, 29), 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, üveg-metaforika) végigvonul a mű egészén. A parabolikus jelleg, az archetipikus vonatkozások gazdag jelenléte az animációs művekben további vizsgálódást is indokoltá tette, és ezáltal egy tágabb kontextus felvázolása is lehetővé válhatna, ehhez azonban egy újabb, vagy más rajzolókkal kötött szerződés lenne szükséges.

---

<sup>1</sup> Vö. Peter GREENAWAY (rendezte): *The Draughtsman's Contract*. UK, British Film Institute, 1982.


<sup>2</sup> K. Ludwig PFEIFFER: *A mediális és az imaginárius* (ford. Kerekes Amália) Bp.: Magyar Műhely – Ráció, 2005. 62.

<sup>3</sup> PFEIFFER, 2005. 64.

<sup>4</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, összevessék, kiigazítsák és megőrizték.” Joyce COLEMAN: *Túl*

---

*Ongon: a szóbeliség-írásbeliség módosított elméletének alapjai.* (ford. Lehmann Miklós) In: NEUMER Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás.* Bp.: Gondolat, 2003. 138.

- <sup>5</sup> Vö. „valami olyasmitől foszt meg minket, mégpedig jogtalanul, a filmadaptáció, amellyel amúgy rendelkezünk; aminek a rablás bennünket megkárosító, orvul lejátszódo aktusáig a birtokában voltunk [...] az adaptáció megrabolja a fantázia játékterét, és megfoszt bennünket attól, hogy individuálisan ragadjuk meg a művet.” HANSÁGI Ágnes: *Kanonizáció és medialitás (kor és technika kölcsönhatásai a kánonképződésben).* In: uő: *Az Ixión-Szindróma. Identitás és kánon a romantikában és a modernségben.* Bp.: Ráció, 2006. 134.
- <sup>6</sup> Idézi KITTLER: „Az audiovizuális szórakoztatótechnika masszív elsőbbségének korában, amelyet néhány média-teoretikus – mint például Walter J. Ong – az archaikus, tehát állítólag nem írásos kultúrákhoz kapcsolódva második 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 amellet tették 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>7</sup> Ld. PFEIFFER, 2005. 63.
- <sup>8</sup> fried BOEHM: *A nyelven túl?* (ford. Nagy Edina). In: NAGY Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában.* Bp.: L'Harmattan, 2006. 32.
- <sup>9</sup> Hans BELTING: *Valódi képek, hamis testek.* (ford. Nádori Lília). In: *A kép a médiaművészet korában.* 44.
- <sup>10</sup> PFEIFFER, 2005. 33.
- <sup>11</sup> BELTING, 2006. 50.
- <sup>12</sup> William GIBSON *Teljes Neurománc univerzuma.* Bp.: Alexandra, 2005.
- <sup>13</sup> BÀN Zsófia: *Emlékek húsról és vérről. A cyberpunk befejezetlen jövőképei.* In: NAGY Péter (szerk.): *Idegen univerzumok.* Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007. 164.
- <sup>14</sup> BÀN, 2007. 164–165.

- 
- <sup>15</sup> Ld. BÀN, 2007. 173.
- <sup>16</sup> Jean BAUDRILLARD: *Az érték sorsa.* (ford. Tótfalusi Ágnes) In: uő.: *Az utolsó előtti pillanat.* Bp.: Magvető, 2000. 8.
- <sup>17</sup> Sz. MOLNÁR Szilvia: *SOFTMODERN megTESTesülések avagy a Cyberpunk filmek vizualitása.* In: H. NAGY Péter (szerk.): *Idégen (látvány)világok.* Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2008. 101.
- <sup>18</sup> Philip K. DICK: *Kamera által homályosan.* (ford. Pék Zoltán) Bp.: Agave Könyvek, 2005. (A későbbiekben is ebből a kiadványból idézek.)
- <sup>19</sup> Richard LINKLATER (rendezte): *A Scanner Darkly, USA,* Warner Independent, 2006.
- <sup>20</sup> Hunter S. THOMPSON: *Félelem és reszketés Las Vegasban: Őrült utazás az Amerikai Álom fellegvárában.* (ford: Vágvölgyi B. András) Bp.: Narancs Könyvek, 1993.; William S. BURROUGHS: *Meztelen ebéd.* (ford. Elmi József) Bp.: Holnap, 1992.
- <sup>21</sup> Vö. Bán Zsófia idézett tanulmányával. BÀN, 2007. 173–180.
- <sup>22</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 szűkszerűsége sokkal inkább hipotetikus, antropológiai indexet hordoz.” PFEIFFER, 2005. 26.
- <sup>23</sup> BÍRÓ Yvette: *Ki látott engem? (Arc, arckép, álarc)* In: uő.: *Nem tiltott határátlépések.* Bp.: Osiris, 2003. 270.
- <sup>24</sup> Walter BENJAMIN: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* In: uő.: *Kommentár és prófécia.* Bp.: Gondolat, 1969. 307.
- <sup>25</sup> BELTING, 2006. 53.
- <sup>26</sup> Christian VOLCKMAN (rendezte): *Renaissance.* France 2 Cinéma, Miramax, Pathé. 2006.
- <sup>27</sup> Ld. a werkfilmet a hazai kiadású dvd-n. Christian VOLCKMAN (rendezte): *Renaissance.* Bp.: Budapest Film, 2007.
- <sup>28</sup> Idézi PFEIFFER, 2005. 30.
- <sup>29</sup> Ludwig PFEIFFER: *A mediális és az imaginárius.* (ford. Kerekes Amália) Bp.: Ráció – Magyar Műhely, 2005. 84.

- 
- <sup>30</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://bible-browser.com/1\\_corinthians/13-13.htm](http://bible-browser.com/1_corinthians/13-13.htm)
- <sup>31</sup> BENEY Zsuzsa: *Tükör és tükörkép között*. *Vigilia*, 2002/6. <http://www.vigilia.hu/2002/6/beney.html>
- <sup>32</sup> Vö. FEHÉR Katalin: *Metaforák a virtuális valóság jellemzésére a magyar sajtóban*. <http://www.c3.hu/~jelkep/JK994/feher/feher.htm>
- <sup>33</sup> Vö. a következő fogalommagyarázattal: <http://lexikon.katolikus.hu/LINKEK/LINKKKKK/LINKKO/KORSO.HTML>
- <sup>34</sup> Philip K. DICK: *Galaktikus cserépgyógyász*. (ford. Pék Pál) Bp.: Agave Könyvek, 2008.
- <sup>35</sup> Philip K. DICK: *Csordulj könnyem, mondta a rendőr*. (ford. Pék Pál) Bp.: Agave Könyvek, 2006.
- <sup>36</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>

## Patchwork

(SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: SZÓ, KÉP, ZENE.

A MŰVÉSZETEK ÖSSZEHASONLÍTÓ VIZSGÁLATA)

Szegedy-Maszák Mihály tanulmánykötete mintegy leképezése annak az elmozdulásnak, amelyet az utóbbi években, évtizedben – legalábbis Magyarországon ekkor – az irodalomról, és ezzel együtt az irodalomtudományról, annak jövőjéről és lehetőségeiről való gondolkodásban tapasztalunk. A tizenegy tanulmány ugyanis az irodalomtudománynak a külföldi állapotokhoz hasonló módon történő kitérésének lehetőségeit és igényét hordozza, amit a kötet szerzője egyébként már 1996-os tanulmányában is szorgalmaz (Szegedy-Maszák M., *Merre tart az (irodalom)tudomány?* Alföld, 1996/2. 3–23.). Az írások – ahogy az alcím is mutatja – az interdiszciplinaritás jegyében íródtak, hiszen szépirodalmi, vizuális, zenei és színpadi műveket, és ezek viszonyrendszerét egyaránt vizsgálják. Ezt a jelleget már a kötet címe is jelzi, amely több, ugyancsak az utóbbi években megjelent elméleti munkához (pl. *Kép, beszéd, írás* (Szerk. Neumer Katalin, Gondolat, Bp., 2003), *Kép, írás, művészet* (Szerk. Kékesi Zoltán, Peternák Miklós, Ráció, Bp., 2006), *A kultúra átváltozásai. Kép, zene, szöveg* (Szerk. Jeney Éva, Szegedy-Maszák M., Balassi, 2006)) hasonlóan három művészeti ágat/kifejezőmódot szerepeltet. Felhívja a figyelmet arra a jelenségre, miszerint az irodalomtudomány ma nem kizárólag írásművek, szövegek tanulmányozására korlátozódik: nem elszigetelt, elhatárolódó tudományként működik, hanem olyan praxisként, amelynek tárgyát a művészetek együttesen, kölcsönhatásukban képezik, és amely módszertanát is egyre inkább a kultúratudomány (Szegedy-Maszák kifejezésével művelődéstudomány) kontextusában pozícionálja. Míg a szerző egy évtizeddel korábbi kötetének címadó tanulmánya szerint az olvasó feladata nem

más, mint a „szőnyegbe szőtt minta” (tegyük hozzá: biztonságos) követése, az egyes jelentések/jelenségek felfedezése a szöveg világában való elmélyedés során (*Minta a szőnyegen. A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995. 144.); addig a *Szó, kép, zene* tárgyaként maga a „szőnyeg” tűnik fel, amely különböző jellegű textúrák lazábban-szorosabban összefércelt egysége, a kötet pedig a szövedék feltárásának (izgalmas, ám kockázatos) feladatára vállalkozik.

A könyv egészét jellemzi, hogy az egyes művek/életművek bemutatása annak érdekében megy végbe, hogy az olvasat egyfajta indirekt módszer révén egyetemes érvényű következtetéshez jusson el, hiszen „a látható, hallható és olvasható művészetek összehasonlító kutatásának a legáltalánosabb kérdésekre kell korlátozódnia, mert különben a szakszerűtlenség vádja érhet bennünket.” (*A művészetek tudományközi kutatása*, 34.) Az általános tapasztalat igénye egyben azt is jelenti, hogy az írások tétje nem a speciális, a peremen elhelyezkedő jelenségek tetten érése: itt olyan, a médiumok, művészeti ágak, kifejezés-módok között létező finom összeszövődésekről van szó, amelyek természetesen módon jellemzik a kultúrát. Ilyen a népművészet multimedialis komplexitása, amelynek feltárására önállóan a néprajz- vagy a néptánckutatás, a képzőművészet, a zenetörténet és az irodalomtörténet stb. sem képes (*Színhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?* 9–24.), és amelyben így a művészet eredeti egysége (többek között a szóbeliség és írásbeliség genetikai összefonódása) kerül szembe a tudományok teoretikus elkülönítettségével. Hasonló problémát vet fel az irodalmi művek zenei, színpadi vagy filmes adaptációjának kérdése, amely a mű önazonosságának, interpretálhatóságának és befogadásának lehetőségein túl a nyelvhasználat, a csoportnorma és a társadalmi értékelés szegmenseit is érinti (*Zene és szöveg három huszadik századi dalműben*, 236–280.).



Vagyis az egyes fejezetek fókuszában intermedialis, művészetközi határhelyzetek állnak, olyan művek, műfajok, amelyekben a különböző tudományterületek átfedésbe kerülnek egymással. A vizsgálódás érinti a fordítástudomány, a vizuális kultúra területét, a szóbeliség/írásbeliség, a zene, és a színház kérdéskörét. Az írások mint a patchwork-kézimunka összefércelt, együttesen is mintát adó foltjai illeszkednek egymáshoz, a kötetet linearitásban olvasva így mintegy „végiglépegetünk” a kultúratudomány bizonyos sűrűsödési pontjain. Minden esetben a kultúra egy szinkronlemeze kerül előtérbe (pl. Henry James írásművészete, Bartók zeneművei, Ezra Pound értekezései stb.), azonban a kutatás mindig történeti távlattal bír. Szegedy-Maszák elemzései számára nélkülözhetetlen aspektus a hagyomány, az értelmezés történetisége, a mindenkori befogadás koordinátái, a szerzői pozícionáltság. Az egyes szövegek hatalmas történeti/filológiai bázist mozgatnak, amely azonban korántsem öncélú, hanem a saját és az idegen horizontjának érintkezésében, a múlt és a jelen dialogusának megteremtésében van szerepük. A történetiség itt nem leíró, tényrögzítő, rendszerező elvként jelenik meg, hanem előfeltételként lehetővé teszi a „mélyfúrást”, a művelődés kiterjedtségének – időbeli, térbeli és a művek illeszkedésében egyértelmű folytonosságának – érzékelését.

A kultúra folytonossága Szegedy-Maszák kötetében egyrészt a művek új szempontok szerinti újraolvasását, ezzel együtt a hagyomány megszólaltatását jelenti, amely elkerülhetetlen, hiszen a mű megítélése mindig hatástörténet függvénye (a befogadó és a mű közötti differencia, a temporális feszültség már a hermeneutika alaptézise is); másrészt pedig egyaránt jelenti a művészetek természetes egymásmellettségét, illetve a nyelvi érintkezést és differenciát. *Az értelmezés történetisége* című tanulmány, amely egy egyetemi előadás-sorozat írott változata, mindezen vonatkozásokra

kitér, épp ezért a kötet központi tanulmányának tekinthető (a terjedelmi viszonyok is erre engednek következtetni). Olyan elméleti problémákat vet fel, amelyek egyszerre több diszciplínát érintenek, és amelyek más-más teoretikus alapállásból más-más következtetést ígérnek. Ez adja a művészetközi kutatás nehézségét: a tanulmány első fejezete is csak az irodalom és más művészetek közötti „nagyon általános szinten” működő párhuzamok feltárását célozza (*Előadás és történetiség*, 48.). A hangsúlyozottan óvatos következtetések mindenekelőtt a tudomány létmódjának egy jellemzőjére mutatnak rá: a fülszövegben is olvashatjuk, hogy „ugyanaz a szerző aligha lehet egyszerre a festészet, az irodalom és a zene szakértője”, vagyis a tudósnak az egyszerre több/multimediális művészeti ághoz tartozó alkotás vizsgálata során döntenie kell valamely elméleti szempontrendszer, metódika mellett, azonban maga a mű illetve a művek kapcsolata sok esetben ennek ellentmond. A tanulmány ezért nem törekszik határozott állásfoglalásokra, így a relativitás lesz a jellemzője: a későbbi alfejezkekben a művek kontextusának aprólékos feltárására annak érdekében történik, hogy érzékelhetővé váljon az értelmezés/olvasat tudományfüggő jellege, és hogy bizonyos kérdésselvetések érdektelenségére (az interdiszciplinaritás szempontjából) fény derüljön. (Ilyen például az előadás és az írott szöveg kapcsolatában az előadás(ok) hitelességének, a műalkotás „értékének” kérdése, a szövegváltozatok és a fordítások rangsorának megállapíthatatlansága.)

Az irodalomtudomány számára talán azok a könyv legizgalmasabb írásai, amelyek a valamilyen módon a szöveg feldolgozásának, másik médiumba integrálásának problematikáját vizsgálják. Ilyen a már említett *Zene és szöveg három huszadik századi dalműben* című tanulmány, amelynek egyik tapasztalata, hogy az összehasonlító vizsgálatok nem kerülhetik meg az eredeti munka (a szépirodalmi) és a feldolgozás (a zenemű)

elkülönböződését, ezzel együtt pedig a befogadói elvárások, illetve a fogadtatás szempontjából mindig magukkal hozzák a hierarchia kérdését. Vagyis problematikussá válik, hogy adott esetben az alapmű két kifejezési módja közül melyik a domináns, amely dominancia esetünkben nem az értékállandóságot, hanem a megítélés változékonyságát, a kánon kérdését érinti. A *Pelléas et Melisande* című fejezet Maeterlinck és Debussy művének kapcsolatával foglalkozik, és olyan fontos tapasztalatokat hoz, minthogy a szövegek könyv kialakítása függ a feldolgozott mű korabeli elismertségétől (érdekes, hogy az irodalmi mű adaptálása mennyiben a zenei szempontok, és mennyiben a befogadói elvárások mentén történik, 242.); valamint a válogatás és elrendezés sok esetben az eredeti mű saját célok szerinti átformálásával jár (243.). A két mű közötti rangsor akkor válik kérdésessé, amikor ez a „hasznosítás” az értékviszonyok megváltozását is jelenti: a tanulmány három fejezete (*Pelléas et Melisande*, *A kékszakállú herceg vára*, *The turn of the Screw*) alapján nyilvánvalóvá válik, hogy vagy az adaptáció, vagy az eredeti tett szert jelentős elismertségre. Ez a szintén meglehetősen általános következtetés – annak ellenére, hogy Szegedy-Maszák néhány helyen vitázik a német szerzővel – részben összecseng a Friedrich A. Kittlernél olvasható tézissel, mely szerint „az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális megfilmesíthetetlensége” (Kittler: *Optikai médiumok*, Bp., Ráció, 2005. 16.), ahol szintén a médiumok közötti választás, és egy adott mű medializálhatatlansága jelenti a túlélést.

Mindez átrendezi, át kell hogy rendezze az irodalomról alkotott képünket, az irodalom mint művészet új értelmezést nyer az összehasonlító/kultúratudományos vizsgálódás során. Azonban az ilyen jellegű határozott állásfoglalásoktól tartózkodik a kötet, és az olvasó némi hiányérzettel viszonyul a fejezetek zárlatához, amelyekben nem annyira a(z elméleti) tézisek

megfogalmazása, mint inkább a jelenség tetten érésére, a „szőnyeg” „szóttés-jellegére” való rámutatás történik meg, annak ellenére, hogy a „szoba” (amelyben a „szőnyeget” elhelyezni szándékozunk) minden kellékével már a magyar irodalomtudományban is kész van (gondolhatunk itt például a medialitáskutatás számos hazai elméleti és gyakorlati eredményére, állásfoglalására, amelyre Szegedy-Maszák könyve többnyire nem reflektál). Hogy mi jellemzi a szerző alapállását, az leginkább az elrendezésben, az elemzett vagy említett művek elemzési stratégiájában mutatkozik meg. A konkrét példák minden esetben látenszen vagy nyilvánvalóan működő párhuzamokat, oppozíciókat és rangsorokat rejtenek, alkalomszerűen találkozunk médiumelméleti hipotézisekkel is (pl. előkerül a könyv halálának tézise, az elektronikus irodalomnak a létjogosultsága (212.)). Az önkéntelennek tűnő párhuzamok pedig épp létrejöttükkel teteleznek indítékot a művészeti ágak egymásra hatásában, vagyis azt mondhatjuk, a *Szó, kép, zene* kötet esetében olyan eljárásról van szó, amely a művészetekre bízva önnön történetük megírását. Az elrendezés így egyfajta (művészet)történeti narratíva is lehet, az egyes művek újra- és együttértése, az alkotók, a nyelviség és az aktuális irodalompolitikai rendszer stb. egymásra hatásának újragondolása új (irodalom/művészet)történetet is jelent. A kötet így – az általa választott fókusz mentén – tulajdonképpen a művészetek közös történetének egy lehetséges elrendezését/megírását jelzi, vetíti előre.

(Kalligram, Pozsony, 2007)

## „Lenyúlkönyv”

(IRENE DISCHE – HANS MAGNUS ENZENSBERGER –  
MICHAEL SOWA: *ESTERHÁZY. EGY HÁZY NYÚL CSODÁLA-  
TOS ÉLETE*)

„A műfordításkritika egyik alapvető feladata [...], hogy feltárja azt a társadalmi–irodalmi–fordítói kontextust, amelyben az adott transzformáció létrejöhetett.” Józán Ildikó megállapítása, amelyben a műfordításkritika mint tudományág pozícióját igyekszik definiálni, a fordítást nemcsak „szövegi” mivoltában, az eredeti mű idegen nyelvi továbbélését biztosító korpuszként tételezi, hanem egyben olyan elemként, amely adott kulturális és társadalmi kontextusban létezik (Józán Ildikó: *Műfordítás és intertextualitás*. In: Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyhért Anna (szerk.): *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Bp.: Anonymus, 1998. 134.). Vagyis a fordítás, a transzformáció sajátos, az eredeti műétől eltérő befogadói környezetben értelmeződik, amely, bár tudatában van egy megelőző szöveg létezésének, elvárásait a közvetítő szöveg felé támasztja: „olvasás közben a fordító bizalmasává szegődik, elhiszi neki, hogy a fordított szöveg képes az eredeti illúzióját kelteni.” (Uo. 137.) A fordítás közönségét ez a vállalt cinkosság és a fordítás másodlagosságának tudata képessé teszi arra, hogy a saját kulturális–nyelvi meghatározottságából származó preconcepcióit alakítsa, ha szükséges, háttérbe szorítsa, felszámolja: a fordítással való találkozás így a befogadói pozíciók elmozdulását tételezi. Ez a folyamat a szöveg hatásmechanizmusa révén következik be, azonban a textus horizontján „kívüli” elemek is befolyásolják, például laikusként egy művet többnyire akkor ismerünk fel fordításként, amikor a borítón szerző és fordító neve is szerepel. Ez azonban csak az olvasást megelőzően fontos, a fordítás befogadásának hagyományos „szabályai” szerint a szövegbe lépve

elfelejtjük szerző és fordító különbségét, valamint saját kulturális közegünk és az eredeti mű idő- és térbeli meghatározottságának eltérését.

Irene Dische és Hans Magnus Enzensberger *Esterházy* című mesekönyve azonban nem csak a fordításelmélet általános kérdésfelvetéseit teszi lehetővé: szétzilálja a „fordításolvasás” hagyományos rendjét is. Esterházy Péter 1996-os átültetése változatlan utánnyomásban jelent meg 2005-ben, amely első pillantásra gyerekkönyvnek tűnik: Michael Sowa festményeivel gazdagon illusztrált kiadványról van szó, amelyet viszonylag nagy betűkkel nyomtattak. Esterházy azonban olyan átiratot közöl, amely a felnőtt (magyar) olvasó aktivitására fokozottan számít, vagyis az olvasás során szerephez jutnak, sőt előtérbe kerülnek irodalmi prekoncepcióink (Esterházy-művek és egyéb kanonikus művek), tér- és időbeni meghatározottságunk (kulturális és történelmi tények, toposzok), valamint „közéleti” ismereteink (pl. az Esterházy Péter személyéhez fűződő konnotációk). E három szempont figyelembe vételével olyan olvasásmódot működtethetünk, amely segítségével nemcsak a fordítás illetve az Esterházy-művek befogadására, hanem a kortárs befogadói tendenciákra, a fordítások és fordítók pozíciójának változására is következtethetünk.

(*Irodalmi kontextus*) A mű sajátossága, hogy az első pillanattól kezdve mintegy „felszámolja” a fordító és olvasó közötti „bizalmi viszonyt”: a fordítás beszélője/narrátora újra meg újra kiszól a szövegből, értelmez, metatextuális viszonyrendszereket hoz létre, és eközben a szöveg horizontján túli elemekre is rámutat (keletkezés, szerző, kontextus, nyelv). Az átirat létrejöttére vonatkozóan a következőket olvashatjuk: „Ehhez nem fűznék mit, hacsak azt nem, amit már a legelején kellett volna, hogy ez az egész könyv, mondjuk ki, bátorság sem kell hozzá, egy lapos roszzacskó szójátékra épül. A teremtés, mint szóvicc, hergelhetnénk magunkat. Nyúlkönyv, lenyúlkönyv. Az irigység

beszél belőlem, hogy ez nem nekem jutott eszembe. Elmulasztottam, hogy az eszembe jusson. De hát nekem magyar eszem van, annak meg nem tárgya ez a szófacsarás.” (Oldalszámozás nincs.)

Adódik egy névazonosság (a mű hőse, Esterházy, a nyúl és a fordító, Esterházy Péter között), amely lehetlenné teszi, hogy a fordító a mesén kívül maradjon: a mesében szereplő nyúlcsalád története és Esterházy saját családtörténete (*Harmonia Caelestis* és *Javított kiadás*) összefonódnak: Esterházy Pétert a szöveg szabályai abba a helyzetbe kényszerítik, hogy eleve a történet részeként értse magát: „itt muszáj vagyok megállni és közbeszólni, pedig Michael Sowa látja lelkem, én itt csak csendesesen fordítgatni szeretnék a képek közt, aztán este hazamenni. Az világos, h. nem a szépségemért lehetek itt, hanem azért, mert a könyv bizarr címe megegyezik az én édesapám cífra nevével.” Az eredeti szöveg ismerete nélkül is nyilvánvaló az olvasó számára, hogy „megállni” és „közbeszólni” csak a fordítónak van indoka, hiszen a mese az ő, már megírt családtörténeteibe íródik bele, mintha újabb „javított kiadással” lenne dolgunk. Esterházy így a mű első lapjain előrebocsátja a történetek összeolvasását, amely különbözik a fordítói/szerzői intenciótól: „fordítgatni a képek közt” lehet a transzformációra, az átültetésre való utalás, de a lapok „fordítgatásaként”, az olvasás szinonímjaként is értelmezhető. A fordítás azonban „teremtéssé” alakul, Esterházy újabb és újabb játékokat hoz létre, például történetet ad a szerzők nevéhez, ezzel mellékszálakat hozva létre a mesében: „Én is csinálhatnék a *dische* és *enzensberger* szavakból egy új családnevet: die Scheenzensbergers, régi hanzavárosi patríciuscsalád, évszázadok óta az egyik *legkisebb* család a környéken, és itt azonnal vége is lenne a történetünknek, az ún. kis családokat tudniillik éppen az jellemzi, hogy nincsen emlékezetük, rövid, mint a nyúl farka.” A család két tagját ki is emeli: Ájvé (az Irene-ből) és Opus Magnus (a Hans

Magnusból) a könyv végén találkoznak is a főszereplő nyúllal, Esterházyval: „Időközben a Scheenzensbergerek dolga is rendbe jött, sowa (ejtsd: szóvá) tették ezt az egészet, amitől elnyerték valódi nagyságukat. Eljöttek a keresztelőre is (egy házy esemény). Esterházy igencsak megörült nekik. / Ó, Ájvé! – mondta Ajvének, és kezét csókolt neki. / Ó, Opus Magnum! – mondta Opus Magnumnak, és neki is kezét csókolt. / S míg ők így eldorbézoltak hármásban, a mese is a befejezés felé tartott [...]”

A fordítás szövegében szereplő intertextuális utalások a magyar irodalommal való kapcsolatát hangsúlyozzák. A főszereplő identitás-meghatározását például szerzői megjegyzés követi: „– Osztrák vagyok – mondta Esterházy könnyedén. (Akkor ezen most már ezen most már ne akadjunk fenn, tekintsük az állampolgárságra vonatkozó kijelentésnek, úgy nem hűsbavágó, úgy csak bürokratikus aktus, nem hazám, hazám, te mindenem.)” De felbukkannak a szövegben más, a nemzeti kánonunk részét képező művek is, mint *Az ember tragédiája*: „– Esterhácsi, hol vagy? – kiáltotta Franco. / Anyának érzem, oh, Eszterhácsi, magam! – kiáltott Franco neje, de ez túlzás.” S találkozunk József Attila-átirattal is: „Most már fél, de most már késő, most látjuk, milyen óriás.”

(*történelem, társadalom, nyelv*) Az eredeti mese a berlini fal lerombolása idején játszódik, vagyis olyan történelmi környezetben, amely a német olvasó számára meghatározó, a magyar olvasó azonban – épp nemzeti hovatartozása miatt – korlátozott mértékben érzi át ennek jelentőségét. A fordító a két befogadói közeg distanciáját a következőképpen kezeli: „Itt a német nyuszifül szépen beremeg a fal, a die Mauer szóra. Itt jön ki az előnye az NDK-nak. Ki a kicsit nem becsüli... Magyarul a nyúl talán vasfüggönyről olvasna, vagy eleve Kelet-Franciaországba küldte volna a gondos hercegi nagyapó, és akkor puff neki: Trianon, weekendre!” Egy másik hely sajátosan kelet-európai



szemléletet jelez: „A kis rokon egyre izgatottabb lett, pedig szöveg szerint nem is ismerte az NDK-határt, minden határok leghatárabbikát, sőt, ha visszaemlékszünk a kezdeti önmeghatározási konfliktusainkra, nem is volt kelet-európai, hogy összeszoruljon a gyomra bármilyen államhatárhoz közeledve. Esterházy nyilván nőre gondolt, tud gyomor attól is szorulni össze.” Hasonló, a szovjet utódállamokra jellemző szorongás fejeződik ki akkor, amikor Esterházy, a nyúl későbbi gazdáival megismerkedik: „- Én én vagyok. Te te vagy. De te ki vagy, ismeretlen elvtárs? - kiáltotta. Esterházy lebukott. / -Testvér - suttogetta -, segítsd a lebukottat.” De találkozunk olyan szöveghe-lyekkel, amelyek kifejezetten a magyar kultúrában értelmeződnek, ilyenek a monarchiára való utalások: „Ebben a lenge magyarban - mindez Berlinben! - és bajuszban az apa igazán vad apai férfi benyomását keltette, belevaló volt.” A „magyar”, mint öltözet és a bajusz a hazai olvasó számára a monarchia-beli új attribútumai lehetnek.

A mű folyamatosan emlékeztet arra, hogy létezik valahol egy elsődleges, német nyelvű szöveg, amely a maga fordulataival, kifejezésmódjával teljes mértékben különbözik attól, amit az olvasó tart a kezében: „A kocsi előlről úgy nézett ki, akár egy taxi, de hátul egy pléhlemezen, a sütibádogon, ahogy a német mondja, mondja?, százával álltak a sütemények.” És: „- Elismerem, hogy alacsonyságom kívánni hagy maga után. Hozzám jöhetnél feleségül. - jegyezte meg Esterházy a maga körmönfont módján. / Természetesen, te butafej! - válaszolta Mimi, ragaszkodván a szószerintihez.” Más helyeken azonban épp a „magyarosság” lesz túlhangsúlyozva, például a főúri rendű nyulak beszédmódja esetében, akik osztrák akcentussal beszélnek, amely a magyar fül számára (például a negyvenes évek magyar filmje nyelvi konvencióinak köszönhetően) a „sógorok” természetes megszólalásai (pl. „pászolnak”). A család egyik tagja azonban

kifejezetten magyar nevet visel, ő „Elkelképosztásítottalanították Mihály”. Persze megtanultuk az iskolában (feltéve, hogy magyar tannyelvűbe jártunk), hogy ez a leghosszabb magyar szó, amelynek még értelme van, és Esterházy Péter fellelte a kontextust, amelyben a szó használata természetes, motivált lehet. Ez egyben azt is jelenti, hogy a szereplő neve csak magyar nyelvterületen értelmezhető, tükörfordításról itt szó sem lehet: a nyelvi meghatározottság és a sajátosan magyar identitásképző elemek (kelet-európaiság, elvtársi szorongás, stb.) végrehajtják a mű „magyarítását”, olyan önálló korpusz jön létre, amelynek visszafordítása legalább olyan problémákkal járna, mint a német mese átirása magyar nyelvre.

(*Önmitológia*) A magyar irodalmi közéletben Esterházy Péter családtörténete nemcsak irodalmi horizontokon idézett elő kérdésfelvetéseket, hanem ideológiai, etikai szférákat is megmozgatott. A családtörténetre való utalás épp ezért nemcsak a *Javított kiadás* és a *Harmónia* szövegszerű felidézésének tekinthető, hanem a művek nem-irodalmi konnotációját is magában hordja: „Ez a fordulat édesapám leleménye, akit a biztonság kedvéért megkértem, fordítsa le nekem a szöveget.” A *Javított kiadás* körül kialakult hangulat legtartósabb (nem esztétikai) hozadéka talán az Esterházy-mitológia kialakulása, ahol Esterházy Péter karakteres személyiségként lett kódolt, jellegzetes külsődleges vonásokkal, citált szófordulatokkal. Erre a – ha úgy tetszik közéleti – szerepre játszanak rá azok a szöveghelyek, amelyek az író/fordító külsejére vonatkozó ironikus utalásokat tartalmaznak, amelyeket egyébként a fordító kiszólásai is megerősítenek, árnyalnak: „Mint minden Esterházy, ő is rövidlátó volt, hogy alig látott el a következő utcasarokig. *Hogy ezt honnan tudták az Enzensbergerék? Nagy tanárok.* Mert tényleg ez a helyzet: mert van, aki közülünk vaksi, és van, aki nem.” És: „Minthogy szemüveggel nem nyert domíniumot, anélkül szaladgált Esterházy a világban,

és az orrára hagyatkozott. Az orrára támaszkodott. (*Ezt meg sem hallom, ugorgyunk.*) [Kiem. N.Cs.]” A fordító megjelenik a könyvben, ezáltal lehetetlenné válik a főszereplő figurájától való elkülönítése: „Esterházy megint egyszer túlságosan jóságosnak bizonyult. (Önéletrajzi mozzanat, a jóhiszemű jobb lett volna.)” Vagyis, bizonyos szöveghelyeken mintegy fedi egymást a két kategória (külsőségek viszonylatában), más helyeken viszont jól érzékelhetően elkülönülnek (az egyik jóságos, a másik jóhiszemű, viszont a fordító mint mindentudó, mindenható narrátor folyamatosan alakítja, változtatja a pozíciókat, beleértve a szereplő megjelenését is), de mindenképp egymás viszonylatában értelmeződnek, ugyanannak a történetnek a részeiként.

„Ahhoz, hogy semmi ne változzék, mindennek meg kell változnia” – olvashatjuk a mesében, és ezt a mondatot a fordító ars poeticájaként is érthetnénk: Esterházy Péter átültetése nem a hagyományos olvasói stratégiát igényli. Nem köt bizalmi egyezséget az olvasóval, nem tételezi eleve adottként a mű világát, hiszen az intertextuális, történelmi, kulturális, szociológiai viszonyrendszerek átrendeződnek, amikor a mű egy másik befogadói közegbe kerül. A mű épp ezért „mást” mond az olvasónak, aki abban a meghatározottságban létezik, mint amiben az létrejött, és másképp értődik azok számára, akik eleve különböző kontextusban olvasnak. A mondanivaló, az esztétikai tapasztalat közelítése érdekében a mű világát a befogadói közeghez kell igazítani, ez az eljárás azonban túllép a fordítás hatáskörén: a fordító elbizonytalanodásáról van szó, amikor elismeri saját tehetetlenségét, és egy merész gesztussal nem saját vagy az anyanyelvi olvasó szemszögéből próbál láttatni, hanem saját látószögét mutatja meg az olvasónak. Azt mutatja, hogyan torzul el a mű a közvetítés során, vagyis a fordítás, mint forma kérdőjeleződik meg. Ami létrejön, az „lenyúlkönyv”, de semmiképp sem másodlagos. Az

olvasó esztétikai tapasztalata így teljes értékű lehet, nem szükséges az eredeti szöveggel szembesülnünk ahhoz, hogy tudjuk, mi az általunk olvasott szöveg (a fordítás) tétje. Merthogy, az eredetié biztos egészen más: az egy másik könyv, más kontextussal és szükségszerűen eltérő olvasási stratégiával.

(Magvető, Bp., 2005)

## A fordítás és az értelmező közösségek

„Európában a fordítások azért örvendenek  
komoly elismertségnek, mert a  
mindenkori kultúra identitását  
biztosító bevált eszközök.”  
(Wolf Lepenies)

Az értelmező közösség (interpretive community) Stanley Fish-től származó fogalma számos vitát indukált a hazai elméleti gondolkodók körében (és ez a folyamat nem tekinthető lezártnak),<sup>1</sup> amelyek tétje többek között a fogalom jelentésének és érvényességi körének meghatározása volt.<sup>2</sup> A problémafelvetés jelentősége, aktualitása azonban mégsem elsősorban az elméleti koncepciók kidolgozásában áll, hanem sokkal inkább gyakorlati természetű, erre mutat rá Kálmán C. György *Elméletalkotói közösségek* című tanulmányának bevezetőjében: „Az értelmező közösségek problémája (létük, idő-, térbeli és szociális kiterjedésük) több évtizede jelen van az irodalomelméleti diskurzusban. A diskurzus szempontjából ennek a problémakomplexumnak nem a megoldása, megválaszolása lényeges (ha ez egyáltalán lehetséges volna), hanem sokkal inkább a jelenléte; az, hogy áthatja a diskurzus egy részét, hogy újra meg újra átfogalmazódik, lebontódik és megint felépül, félretolható és minduntalan visszafurakszik, az egyes elméleti iskolák kénytelenek vele (elutasító vagy problematizáló, megkerülő vagy szembenéző, átalakító vagy megőrző) viszonyba lépni.”<sup>3</sup>

Ez a megállapítás lehetővé teszi számunkra (sőt arra ösztönöz), hogy a különböző tudományágak, elméleti irányzatok, illetve módszerek létmódját az értelmező közösség (meghatározhatatlan, de jelenlévő) fogalma mentén újragondoljuk. Ilyen újragondolás/-értelmezés apropójául szolgálhat a fordítástudomány (vagyis a fordításelmélet és a fordítástechnika) terminológiája,

módszertana, ezzel együtt pedig termékeny lehet a fordításra magára vonatkozó kérdésfelvetés: beszélhetünk-e értelmező közösségekről a fordítás kapcsán; és megfordítva, az értelmező közösségek kontextusában milyen tevékenységet nevezhetünk fordításnak. A dolgozat erre a két kérdésre keresi a választ, vagyis a fordítás és az értelmező közösségek összefüggéseit, problematikáját próbálja vázlatosan ismertetni.

A különböző filozófiai, nyelvészeti vagy irodalomelméleti alapozású fordításelméletek között nehéz olyan pontot találnunk, amely mindegyik szemlélet szerint elfogadható. Mégis, kisebb-nagyobb általánosítások révén fellelhetünk egy ilyen mozzanatot, ez pedig a „közvetítés” jelenléte az egymástól elkülönülő elméletekben (persze el kell tekintenünk attól, hogy az egyes irányzatok nyelvek vagy kultúrák, szövegek vagy befogadók között értik ezt a tevékenységet). Ahogy a „közvetítés” milyenségéről, úgy a lehetőségeiről is megoszlanak a vélemények. Az ekvivalencia fogalmával operáló elméletek (például a nyelvészeti alapozottságú fordításelmélet alapműve, Werner Koller *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* című könyve)<sup>4</sup>, megkülönböztetik a célnyelvet (Zielsprache) és a forrásnyelvet (Ausgangssprache), amely között „átjárhatóságot” tételeznek: a célnyelvi szöveg különböző, rendszerezhető „átváltási műveletek” mentén a forrásnyelvi szövegből jön létre: a fordító feladata az, hogy megkeresse, fellelje a célnyelvben a forrásnyelvi szöveg kifejezéseivel ekvivalens elemeket, szemantikai, fonetikus, szintaktikai és grammatikai szempontok szerint. Ezzel szemben Walter Benjamin *A műfordító feladata* című, gyakran idézett esszéjében a feladat kettős értelemben szerepel: jelenti a teljesítendő penzumot, ami „fel van adva”, és a teljesíthetetlen célt is, amit „fel kell adni”<sup>5</sup>, hiszen „ahogy a tangens a kört futólag és csak egyetlen pontban érinti, és ahogy bizonytalanság ez az érintés, de nem a pont, írja elő törvényét, mely szerint egyenes

pályája ível tovább végtelenbe, úgy érinti a fordítás illékonyan, s az értelemnek csak végtelen apró pontján az eredetit, hogy a hűség törvénye szerint a nyelvmozgás szabadságában kövesse legsajátabb pályáját.”<sup>6</sup>

Walter Benjamin metaforája, az egymást egy pontban érintő síkidomok képe, valamint az ekvivalenciafogalmat tételező forrásnyelv-célnyelv oppozíció között azonban – bármennyire „másról” beszél is a két elmélet – találunk egy lényeges közös vonást: mindkét szerző fogalomhasználata a térbeliséggel függ össze: Kollernél az eredeti művet tekintve kiindulópontnak (*Ausgang*), műveletek övezte *útvonalon* jutunk el a fordításhoz, amelynek létrejötte tevékenységünk *célja*; Benjamin pedig a síkgeometria fogalmai segítségével teszi nyilvánvalóvá, hogy mű és átültetése között *átfedésről*, részleges azonosságról, közös területről nem beszélhetünk. Vagyis, nem túlzás azt állítanunk, hogy mindkét fordításelmélet „nyelvterületeket” különít el egymástól, ezt a tézist tovább gondolva pedig azt mondhatjuk, az elkülönített nyelvek „közösségeket” is jelölnek: a fordítás alapvetően funkcionális műfaj, amely a célnyelvi (olvasó)közönség igényeit hivatott kielégíteni: a nem anyanyelvi befogadók köre teszi szükségessé a fordítás létrejöttét, és határozza meg létmódját. A fordítás alapvetően „számára” közvetít, Koller és Benjamin pedig az idegen nyelvi olvasó előismereteit, szokásait veszik figyelembe akkor, amikor megkísérlik szabályokkal leírni például a személynevek fordítását; vagy épp ellenkezőleg, a fordítás „feladásáról” beszélnek.

„A nyelv ismerettár, amennyiben közös emlékezet és közlés (kommunikáció), amely képzeletbeli közösséget teremt.”<sup>7</sup> Szegedy-Maszák Mihály megállapítása számunkra azzal a tapasztalattal jár, hogy a „nyelvközöttségben” elgondolt fordítást „képzeletbeli” közösségek közti kapcsolóelemként is értelmezhetővé teszi. A szerző *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*

című könyvében a hátoldalon található ajánlás szerint arra keresi a választ, mi jellemzi a műalkotások létmódját, pontosabban milyen tapasztalatokat könyvelhetünk el az új nyelvi környezetbe helyezett mű pozicionáltságára vonatkozóan. Ennek feltérképezése három fogalom kiemelésével, magyarázatával történik: Szegedy-Maszák a nemzet, a nyelv és az irodalom szoros viszonyát, egymásból való származtathatóságát tételezi: kiindulópontként szolgál számára az (anya)nyelv fogalma, amely segítségével értelmezhető az irodalom és a nemzet is. A nyelv által létrehozott közösség, amely identitással rendelkezik, maga a nemzet: „A nemzetállamok létrejövetele az irodalmat és bizonyos mértékig általában a művészeteket a nemzetjellemmek, valamely (elképzel) közösségnek, sőt az állam önállóságának megtestesülésévé alakította.”<sup>8</sup>

Ha pedig a közös nyelv identitásképző funkcióval bír, akkor minden más nyelvű szöveggel, kultúrával való találkozás az „idegenség” felismerése kell hogy legyen: ezt kell(ene) áthidalnia a fordításnak, amely különböző nyelvközösségek találkozása mentén jön létre. A fordítás minden esetben az idegen kultúrához való hozzáférésre tesz kísérletet, és – ha az identitást Szegedy-Maszák nyomán a nyelv képződményeként értjük – minden esetben kudarcot vall. Vagyis két nyelv, közösség, kultúra különbségét jelzi, tovább lépve pedig az értelmező közösségek elkülönülése érzékelhető benne, hiszen Veres András Stanley Fish-olvasata szerint „értelmezés és közösség végső soron feltételezik egymást”.<sup>9</sup> A fordítás ilyen értelemben értelmező közösségek közti kapcsolatteremtés, egyfajta híd a különböző szituáltságú olvasói/szerzői csoportok között, a fordítói tevékenység során előtérbe kerülnek a „célnyelvi csoport” előismeretei, prekonceptiói, szokásai, nyelvhez való viszonya, stb. Esterházy Péter például Hans Magnus Enzensberger, Irene Dische és Michael Sowa mesekönyvének<sup>10</sup> fordítása során a mese német nemzeti múltja, nehézségekre



való utalásait, amelyek a főhős nyúl személyiségét, világnézetét, kalandjait nagy mértékben befolyásolják, a magyar múlt elemeivel helyettesítette, és egyfajta önmitológiaiával strukturálta át az eredeti szöveget. Hasonló példát olvashatunk Szegedy-Maszák Mihály egy tanulmányában: Eliot *Daniel Deronda* című könyvét említi, amelyet a magyar anyanyelvű olvasó tévesen beszélő névként értelmezhet.<sup>11)</sup> Nemcsak a fordítás értelmezés, hanem az eredeti mű és a fordítás befogadói is értelmező közösségnek tekintendők.

Odorics Ferenc szemlélete szerint a kánon fogalma az értelmező közösségek kontextusában jelenti az interpretáció mögött meghúzódó alapot, engedélyezés és tiltás legitimációs szabályrendszereként a hivatásos olvasók révén működik.<sup>12</sup> Szegedy-Maszák a fordítás kontextusában értelmezi ezt a fogalmat: szerinte az idegen nyelvre fordított, illetve nem fordított művek elkülönülése a világirodalmi kánonképzés jelentős motívuma: a magyar irodalom az idegen nyelvi (angol nyelvi) olvasó számára csak fordításokból ismert. A (tegyük hozzá: jól) lefordított magyar művek „listája” azonban nem esik egybe a magyar irodalom intézményrendszerén belül kanonizált művekkel, ezért fordulhat elő, hogy például Harold Bloom *The Western Canon* című művében a legelismertebb magyar szerző Németh László, akinek kánoni pozíciója a magyar irodalomtörténetben ma bizonyos mértékig kérdéses.<sup>13</sup> A két szemléletet összevonva, a kánon-értelmező közösség-fordítás viszonyrendszerében tételeznünk kell a fordítói tevékenység mögötti „alapot”, vagyis feltételeznünk kell, hogy a fordítandó művek kiválasztása, és a fordítói eljárások valamely meghatározott (kánoni) elv szerint mennek végbe, amely lehet valamely elméleti bázis, „csoportnorma” és az adott múrról/nyelvről/népről közvetíteni kívánt kép által meghatározott szándék is.

Ezen a ponton indokolttá válik, hogy a fordítás fogalmát tágabban, a kultúrák közötti interakciók felől

értelmezzük. Hiszen ez a műfaj közvetlenül a nyelvek között közvetít, indirekt módon azonban egyes olvasók, nyelvközösségek, népek közötti kommunikáció, híd létrejöttét szolgálja. Nem véletlen, hogy a kultúratudományok a fordítás fogalmát átemelték saját terminológiájukba, az antropológiai, szociológiai tevékenységet ezzel jellemezve, illetve a fordítás módszertanának sémáit alkalmazva, vagyis N. Kovács Tímeát idézve „az az elképzelés, hogy a szavak, szövegek mélyén van valami, ami átvihető egy másik nyelvbe, társult a nyelvekkel és helyekkel összekötött kultúra fogalmával [...] Jelentésnek, szövegnek, irodalomnak, és a kultúrának az ilyen módon egyformára szabott fogalmai egymásra rétegződtek.”<sup>14</sup> A módszer, amit a társadalomtudományok „fordításként” értékelnek, nem más, mint az antropológus/szociológus törekvése arra, hogy az általa vizsgált terep (csoport, nép, nemzetiség, társadalmi réteg) működésmódját feltérképezze és a saját kultúrája, társadalma számára értelmezhetővé tegye. A fordítói tevékenység a társadalomtudományok esetében is „dekódolás”: a mindenkori „másik” létmódja ugyanis az egyén számára hozzáférhetetlen, ennek ellensúlyozására tesz kísérletet a fordítás mint kulturális gyakorlat, amikor az értelmező közösségek egymástól való elkülönülését akceptálja és magára vállalja a közvetítést.<sup>15</sup>

A fordítás tehát, amely alapvetően nyelvészeti terminusként került be a köztudatba, tágabb értelemben az értelmező közösségek elméletében is helyet kaphat (és természetesen az értelmező közösség fogalma is látenszen jelen van a fordítástudományokban). Úgy tűnik, a globális világ felé való elmozdulás a tudományok nyelvének autonómiáját is felszámolni hivatott.

- 
- <sup>1</sup> Ld. mindenekelőtt a következő tanulmánygyűjteményt: KÁLMÁN C. György (szerk.): *Az értelmező közösségek elmélete*. Bp.: Balassi, 2001.
- <sup>2</sup> Vö. BENYOVSZKY Krisztián: *A közösség értelmezése – az értelmezés közössége*. *Literatura*, 2003/1. 107.
- <sup>3</sup> KÁLMÁN C. György: *Elméletalkotói közösségek*. In: *Az értelmező közösségek elmélete*. 113.
- <sup>4</sup> Werner KOLLER: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg-Wiesbaden: Quelle und Meyer. 1992.
- <sup>5</sup> Ld. SZEGEDY-MASZÁK: *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*. Bp.: Akadémiai Kiadó, 2004. 12.
- <sup>6</sup> Walter BENJAMIN: *A műfordító feladata*. (ford. Szabó Csaba) In: uő: *„A szirének hallgatása”*. Bp.: Osiris, 2001. 81–82.
- <sup>7</sup> SZEGEDY-MASZÁK, 2004. 10.
- <sup>8</sup> Uo. 25.
- <sup>9</sup> Ld. VERES András: *Az értelmező közösség: fikció vagy realitás?* In: *Az értelmező közösségek elmélete*. 79.
- <sup>10</sup> Irene DISCHE, Hans Magnus ENZENSBERGER, Michael SOWA: *Esterházy. Egy házy nyúl csodálatos élete*. (ford. Esterházy Péter) Bp.: Magvető, 2005.
- <sup>11</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Fordítás és kánon*. In: KABDEBÓ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő (szerk.): *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Bp.: Anonymus, 1998. 87.
- <sup>12</sup> Idézi VERES András, 2001. 81.
- <sup>13</sup> Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 2004. 97.
- <sup>14</sup> N. KOVÁCS Tímea: *Kultúrák, szövegek és határok: a fordítás*. In: uő (szerk.): *A fordítás mint kulturális praxis*. Pécs: Jelenkor, 2004. 6.
- <sup>15</sup> Ld. a fentebb idézet *A fordítás mint kulturális praxis* című kötetet.

## Az írások első megjelenésének adatai

„az átmeneti sávon” (László Noémi: *Százegy*). Alföld, 2005/9. 101–106.

„az én csak szürke szolga” (Nyilas Attila: *Item*). Új Holnap, 2006/4. 79–80.

„Azt hinnéd, Brehm úr csak kitalálta” (Tóth Krisztina: *Állatságok*). Palócföld 2008/3. 84–86.

„Lenyűlkönyv”. A fordítás és az értelmezés relációi az Esterházy című mese kapcsán. *Iskolakultúra*, 2007/10. 18–22.

„mérem a téli éjszakát” (*A tér és a táj poétikája a harmincas évek magyar lírájában*). In: FODOR Péter, SZIRÁK Péter (szerk.): *Szótér*. Az Alföld Stúdió antológiája. Debrecen: Alföld Alapítvány, 2008. 44–54.

*A fordítás és az értelmező közösségek*. *Iskolakultúra*, 2007/1. 117–120.

*A meghalásnak rendje* (Borbély Szilárd: *Árnyképrajzoló. Körülírások*). Palócföld, 2008/4. 74–76.

*A rajzoló szerződése. A narratíva tere és határa Linklater Kamera által homályosan és Volckman Renaissance című filmjében*. In: a *Mozgásban* című irodalomtudományi PhD-konferencia anyagából készült válogatott tanulmánykötet, *Studia Litteraria XLVI*. (sorozatszerkesztő BITSKEY István és IMRE László, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2008.)

*Egy talált kulcs másolása* (Tandori Dezső: *Ördöglakat*). Halmi Nikolett néven, Palócföld, 2008/1. 74–75.

*Kanonizált hangzattal* (Szabó T. Anna, Tóth Krisztina, Varró Dániel: *Kerge ABC*). Halmi Nikolett néven, Palócföld, 2008/2. 64–65.

*Lét és időt* (Málik Roland: *Ördög*). Alföld, 2008/9. 109–112.

*Magánterület. Az „én” határvonalai József Attila kései és Szabó Lőrinc harmincas évek végi verseiben.* In: KABDEBÓ Lóránt, RUTTKAY Helga, SZABÓNÉ HUSZÁRIK Mária (szerk.): *„Szabad ötletek...”*. Miskolc: ME – Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szabó Lőrinc Kutatóhely, 2005. 114–126.

*Mangenezis. Keleti képviselet Magyarországon, avagy a magyar manga.* Kalligram, 2008/1. 91–95.

*Míg szét nem írja* (Németh Zoltán: *A haláljáték leküzdhetetlen vágya. Verses halálnapló*). Alföld, 2007/1. 108–111.

*Mire képes a szöveg? Kép, írás, identitás Tandori Pályáim emlékezete című könyvében.* Kalligram, 2006/november-december. 136–144. és In: MEKIS D. János, Z. VARGA Zoltán (szerk.): *Írott és olvasott identitás – az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Bp.: L’Harmattan – PTE, 2008. 256–266.

*Összhangzattan* (Jenei László: *Mindenféle vágyak*). Új Holnap, 2004/3. 167–169.

*Papakönyv* (Ficsku Pál: *Gyerekgyár*). Műút, 2007/1. 68–69.

*Patchwork* (Szegegy-Maszák Mihály: *Szó, kép, zene*). Műút, 2007/4. 79–80.

*Sorok ébredés ellen* (Nyilas Atilla: *Az Egynek álmai. Álmoskönyv Nyilas Atillától*). Palócföld, 2008/5-6. 128–130.

*Szakítópróba* (Varró Dániel: *Szívdezzert*). Műút, 2008/6. 78–79.



## Tartalomjegyzék

### SZÉPIRODALMI KRITIKÁK, RECENZIÓK

Míg szét nem írja (NÉMETH ZOLTÁN: <i>A HALÁL- JÁTÉK LEKÜZDHESETLEN VÁGYA</i> )	9
Egy talált kulcs másolata (TANDORI DEZSŐ: <i>ÖRDÖGLAKAT</i> )	15
„az átmeneti sávon” (LÁSZLÓ NOÉMI: <i>SZÁZEGY</i> )	18
A meghalásnak rendje (BORBÉLY SZILÁRD: <i>ÁRNYKÉPRAJZOLÓ. KÖRÜLÍRÁSOK</i> )	24
Lét és időt (MÁLIK ROLAND: <i>ÖRDÖG</i> )	29
Kanonizált hangzattal (SZABÓ T. ANNA, TÓTH KRISZTINA, VARRÓ DÁNIEL: <i>KERGE ABC</i> )	35
„Azt hinnéd, Brehm úr csak kitalálta” (TÓTH KRISZTINA: <i>ÁLLATSÁGOK</i> )	39
Összhangzattan (JENEI LÁSZLÓ: <i>MINDENFÉLE VÁGYAK</i> )	44
„az én csak szürke szolga” (NYILAS ATILLA: <i>ITEM</i> )	49
Sorok ébredés ellen (NYILAS ATILLA: <i>AZ EGY- NEK ÁLMAI. ÁLMOSKÖNYV NYILAS ATILLÁTÓL</i> )	54
Papakönyv (FICSKU PÁL: <i>GYEREKGYÁR</i> )	58
Szakítópróba (VARRÓ DÁNIEL: <i>SZÍVDESSZERT</i> )	63

## **J. A.; SZ. L.**

Magánterület (AZ „ÉN” HATÁRVONALAI JÓZSEF  
ATTILA ÉS SZABÓ LŐRINC HARMINCAS ÉVEK VÉGI  
KÖLTEMÉNYEIBEN) 69

„Mérem a téli éjszakát” (A TÉR ÉS A TÁJ POÉTI-  
KÁJA A HARMINCAS ÉVEK MAGYAR LÍRÁJÁBAN) 89

## **KÉP, SZÖVEG, FORDÍTÁS**

Mire képes a szöveg? (KÉP, ÍRÁS, IDENTITÁS  
TANDORI PÁLYÁIM EMLÉKEZETE CÍMŰ KÖNYVÉ-  
BEN) 107

Mangenezis (KELETI KÉPVISELET MAGYAROR-  
SZÁGON, AVAGY A MAGYAR MANGA) 124

A rajzolók szerződése (A NARRATÍVA TERE ÉS  
HATÁRA LINKLATER KAMERA ÁLTAL HOMÁLYOSAN  
ÉS VOLCKMAN RENAISSANCE CÍMŰ FILMJÉBEN) 143

Patchwork (SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: SZÓ,  
KÉP, ZENE. A MŰVÉSZETEK ÖSSZEHASONLÍTÓ  
VIZSGÁLATA) 167

„Lenyúltkönyv” (IRENE DISCHE – HANS  
MAGNUS ENZENSBERGER – MICHAEL SOWA: ES-  
TERHÁZY. EGY HÁZY NYÚL CSODÁLATOS ÉLETE) 173

A FORDÍTÁS ÉS AZ ÉRTELMEZŐ KÖZÖSSÉGEK 181

**AZ ÍRÁSOK ELSŐ MEGJELENÉSÉNEK ADATAI 188**