

HATÁROK & HATÁRÁTLÉPÉSEK

TANULMÁNYOK A
MAGYAR MŰHELY 2021. ÉVI
KONFERENCIÁJÁNAK ANYAGÁBÓL

ELTE EÖTVÖS JÓZSEF COLLEGIUM

2022

HATÁROK ÉS
HATÁRÁTLÉPÉSEK

HATÁROK ÉS HATÁRÁTLÉPÉSEK

Szerkesztette:
Daróczy Jakab
Hajdu Ildikó
Nyerges Csaba
Prótár Noémi

Budapest, 2022



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

EMBERI ERŐFORRÁS
TÁMOGATÁSKEZELŐ



A kiadvány „Az Oktatási Hivatal által nyilvántartott szakkollégiumok támogatása” című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-22-0018) valósult meg.

Nagyon köszönjük a kötet lektorainak munkáját: Ács Pál, Balázs Imre, Benczik Vera, Bengi László, Deres Kornélia, Fejérvári Boldizsár, Fölköli Gábor, Fráter Zoltán, Gács Anna, Gintli Tibor, Hadas Miklós, Hernádi Mária, Kappanyos András, Kegyesné Szekeres Erika, Kocsis Adrienn, Laczkó Krisztina, Lénárt Tamás, Lengyel Imre Zsolt, Panka Dániel, Pikli Natália, Seláf Levente, Simon Attila, Simor Kamilla, Szilágyi Márton, Tátrai Szilárd, Vaderna Gábor

ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2022

Felelős kiadó: Dr. Horváth László,
az ELTE Eötvös József Collegium igazgatója

Copyright © A szerzők, Eötvös Collegium, 2022

Minden jog fenntartva!

ISBN 978-615-5897-54-2

A nyomdai munkákat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte
1118 Budapest, Rétköz u. 55. A/fsz. 2.

Törvényes képviselő: Szendy Ilona

Tartalomjegyzék

Előszó	9
--------	---

A NYELVTUDOMÁNY HATÁRTERÜLETEI

ÁRVAY Kata Milyen színű a szombat? – Az egyszerű főnevekről történő színasszociációk jellemzése	13
KŐSZEGI Áron „Egy igazi férfinak igazi borbély jár” – Férfiképek a Humen magazinban	29
HIDI Boglárka Női és férfi jellemzők nyelvi reprezentációja Bródy Sándor <i>A tanítónő</i> című drámájában	51

HATÁRÁTLÉPÉSEK IRODALOMTÖRTÉNETI PERSPEKTÍVÁBÓL

MIKE Laura A kora modern angol bosszútragédiák határátlépései	69
--	----

TARTALOMJEGYZÉK

RÁDAY Zsófia Részeg állatok – Tinódi Sebestyén <i>Sokféle részögről</i> című versének toposzai, motívumai és sajátos szempontrendszere	84
BALOGH Gyula „Ott valami kóbor lélek lakik” – Folklórelemek Krúdy Gyula 1902-es <i>Kísértetek</i> című novellájában	110
ZÁSZKALICZKY Réka A kívülállás és átmenetiség poétikája Krúdy Gyula <i>Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban</i> című regénytöredékében	125

A NYELV ÉS A MŰFAJISÁG HATÁRAI

BRANCZEIZ Anna Labdajáték fordításokkal – John Berryman <i>The Ball Poem</i> című verséről magyar nyelvű fordításainak tükrében	143
ZÁMBÓ Bianka A líra peremvidékének szüksézsavúsága, avagy a rövidvers és rokon műfajainak vizsgálata	158
JANCSOVICS Klaudia Réka Amikor a határok elmosódnak – Videójáték a krimiben, krimi a videójátékban	171

ÖNÉLETRAJZISÁG ÉS EMLÉKEZET

- CSÁSZÁR Andrea Mária
Az (ön)életrajziség határai – A privát és a társadalmi életrajz kérdése Hannah Arendt és Stefan Zweig írásaiban 189
- GAÁL Gabriella
Az átmenet folyamatában – Az emlékezés szerepének értelmezése Olga Tokarczuk *Nappali ház, éjjeli ház* című regényében 203
- VESZPRÉMI Szilveszter
Önéletírás a válságból – Az elsőgenerációs értelmiségivé válás és az otthon kulturális távolsága Ocean Vuong *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* című regényében 218
- EGRÍ Petra
Egy színpadra állított autobio-hetero-tanato-grafikus elbeszélés – *Marina Abramović élete és halála* Robert Wilson rendezésében 230

TÉR- ÉS IDENTITÁSKONSTRUKCIÓK

- KUTASI Dóra Mária
Beszélni arról, amiről nem lehet – A kora 20. századi homoszexualitás megközelítései E. M. Forster *Maurice* és Evelyn Waugh *Utolsó látogatás* című regényében 253
- BABOS Orsolya
Világnarratívák Philip K. Dick *Kizökkent idő* című regényében 269

BORDÁS Máté Antropocén terek Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre verseiben	289
BÁLINT Zsófia A Múza visszaszól – Megkonstruálódó nőképek Turi Tímea <i>Anna visszafordul</i> című kötetében	305

Előszó

A transzgresszió nemcsak a nyelv és a kultúra változásának alapvető feltétele vagy a társadalmi konvenciókat, normákat gyakran megkérdőjelező, szubverzív igénnyel fellépő irodalmi műalkotások inherens tulajdonsága, hanem a fiatal kutatóknak, kötetünk szerzőinek is örökös vágya a mindenkori tudományos eredmények, megközelítésmódok újragondolása. A *Határok és határátlépések* című kötet az Eötvös József Collegium Magyar műhelyének 2021 februárjában rendezett műhely-konferenciájának anyagából született. Már maga a konferencia is némiképp rendhagyónak bizonyult abban a tekintetben, hogy a járványhelyzet következtében nemcsak az online tér és jelenlét kihívásaival kellett a konferencia szervezőinek számolnia, hanem a konferenciaínség következtében kialakult rekordnagyságú előadói létszámmal is: a háromnapos konferencián tizenkét szekcióban összesen hatvanhat alap-, mester- és doktori képzésben részt vevő hallgató számolt be kutatási eredményeiről, sokoldalúan értelmezve újra a határok fogalmát és ezek átlépésének lehetőségét az irodalom-, a kultúra- és a nyelvtudomány területén.

A konferencia változatossága a tanulmánykötetben is megőrződött. A dolgozatok nagyfokú tematikus, tér- és időbeli diverzitást mutatnak: a kora újkori angol bosszútragédiáktól a 21. századi első generációs értelmiségi identitás megkonstruálódásán vagy videójáték és a krimi viszonyán át a színasszociáció működésmechanizmusáig

terjedő horizontot fognak át. A kötet tizennyolc tanulmányát öt tematikus egységbe (*A nyelvtudomány határterületei; Határátlépések irodalomtörténeti perspektívából; A nyelv és a műfajiség határai; Önéletrajziség és emlékezet; Tér- és identitáskonstrukciók*) rendeztük annak mentén, hogy milyen aspektusból közelítik meg a határ fogalmát, és milyen irodalmi, kulturális vagy nyelvi jelenségeket tematizálnak. A tanulmányok célkitűzése azonban mégis közös: a vizsgált témán belül húzódó határjelenségek regisztrálása-leírása, ugyanakkor a feltérképezett határok relativizálása is – azoknak a lehetőségeknek a felmutatása, amelyekkel a határátlépés megvalósulhat.

A kötet létrejöttéért köszönettel tartozunk az Eötvös József Collegiumnak, a Magyar műhely vezetőinek és tagjainak, illetve odaadó munkájukért, segítő, támogató javaslataikért a kötet tanulmányait lektoráló és a konferencia absztraktjait elbíráló oktatóknak és a konferencia szekcióelnökeinek.

A szerkesztők

A NYELVTUDOMÁNY HATÁRTERÜLETEI

Milyen színű a szombat?

Az egyszerű főnevekről történő színasszociációk jellemzése

1. Bevezetés

Külföldi viszonylatban tematikus kötetek jelennek meg a color studies tudományág megnevezés alatt (ld. Biggam–Kay 2006; MacDonald–Biggam–Paramei 2018), magyar nyelven azonban kevésbé gyakoriak az ilyen típusú publikációk. A színasszociációt számtalan módszerrel kutatták már, nemzetközi szintén azonban több tanulmány is rámutat arra, hogy egy kultúraspecifikus folyamatról beszélünk (ld. Kay–Regier 2006), ezért mindenképpen érdemes magyar nyelven is foglalkozni a kérdéssel.

Kutatásomban a color inference frameworkból (Schloss 2018) kiindulva arra keresem a választ, hogy van-e összefüggés az adatközlők színasszociációi és a korpuszbeli gyakori együttes előfordulás között. Ezért jelen vizsgálat keretei között interjúkat készítettem, valamint az MNSZ2 szövegtörzsben (Oravecz–Váradi–Sass 2014) kutattam.

A kutatásban 12 főnevet vizsgáltam (*szőnyeg, út, jegy, szék, Hold, hegy, erdő, óceán, szombat, baj, világ, család*), és 27 egyetemistával készítettem interjút, melyeknek eredményeit összevettem a korpusz adataival. A vizsgálat eredményeként megállapítható, hogy a két adatsor között korreláció látható, a korpuszban azonban sokkal jobban reprezentálódnak a már állandósult szókapcsolatok, amelyek esetében a színnevek nem is feltétlenül színnévi státuszban szerepelnek. Ezzel szemben az interjúkban többször jelentkeznek a kultúra- vagy éppen egyénspecifikus említések, valamint az egyéb színasszociációt meghatározó tényezők.

2. Elméleti háttér

A színnevekkel már viszonylag korán elkezdett foglalkozni mind a nyelv-tudomány, mind a pszichológia. Berlin és Kay elmélete szerint a színnevek hierarchikus sorba rendezhetők aszerint, hogy milyen általánosan jellenek meg a világ nyelveiben. Ez a fajta sorrendiség nemcsak az előfordulásukra vetíthető ki az elméletük szerint, hanem az előhívhatóságukra is. A színérzékelés univerzális emberi képesség, de a színek megnevezése és a színnevek rendszere nyelv- és kultúraspecifikusnak tűnik (Kay–Regier 2006, Schubert 2005). Kutatásom azonban nem közvetlenül a konkrét színnevekkel kapcsolatos diskurzushoz kíván csatlakozni (ld. erre pl. Tóth–Czifra–Benczes 2016), hanem, bár az adatai színnevek, a színasszociációs stratégiákat vizsgálja.

Két kiinduló fogalom az elvont kifejezésekről történő asszociációk kapcsán a testesültség hipotézise, valamint a prototípuselmélet. Az testesültség hipotézise rámutat arra, hogy ismétlődő testi tapasztalataink analogikus kiterjesztésének segítségével jutunk közelebb az absztrakt fogalmak megkonstruálásához (Lukács–Szamarasz 2014; Lakoff 1987). A prototípuselmélet szerint az egyes fogalmi kategóriák tagjai bizonyos prototípusok köré szerveződnek. Ennek, illetve a kulturális

háttérből adódó tapasztalatoknak a segítségével konstruáljuk meg az asszociációkat (Kövecses–Benczes 2010; Tolcsvai Nagy 2013). A színek esetében is feltételezhetjük a testi tapasztalatok elsődlegességét (hiszen a tárgyak színeit látjuk), valamint a tárgyak esetében feltételezhetünk prototipikus színeket, amelyek aktiválódnak a tárgyra gondolás során.

Az asszociációk alapját az adja, hogy az életünk folyamán, a világgal folytatott kapcsolatunk során megszűrjük a beáramló információkat (absztrakció és sematizáció) (Tolcsvai Nagy 2013), majd ezeket emlékmódként tároljuk. A nyelvi megértés során a szavakhoz tartozó tipikus jelentések fogalmi tudást aktiválnak a dologról.

Schloss megfogalmazta a color inference framework keretében, hogy az emberek folyamatosan újrakonstruálják azt, hogy milyen szinten asszociálnak az adott fogalomhoz a tapasztalataik alapján, így ezek egyénenként eltérhetnek, és az idő előrehaladtával is változhatnak (Schloss 2018: 112). A tapasztalatok mellett az érzelmek is fontosak a színasszociáció kapcsán, ugyanis a szó-szín asszociáció addig tud egységes maradni, amíg a szó jelentése és a hozzá fűződő érzések konstansok maradnak (Beck–Dunbar 1964). Világosabb, élénkebb színeket társítunk a pozitív érzésekhez, míg sötétebbeket a negatívokhoz (Sutton–Altarriba 2016).

Több kutatás bizonyítja, hogy az elvont fogalmaknak is lehet legalább annyira karakterisztikus színük, mint a fizikai tárgyaknak (Sutton–Altarriba 2016, Kay–Regier 2006). Schloss azonban nyitott kérdésként tekint arra, hogy az elvont fogalmakról történő színasszociáció egy konkrét tárgy köré épül-e, vagy máshonnan ered (Schloss 2018: 113).

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy számtalan komponens alakíthatja ki a színasszociációt. Meghatározók lehetnek az adott kifejezéshez fűződő érzelmek vagy maguk a fizikai tapasztalatok. Arra azonban nem tér ki a szakirodalom, hogy a verbális tapasztalatok mennyire fontosak (ez indokolja az MNSZ2 szövegtörzset bevonását). Kutatásom erre a kérdésre keresi a választ.

3. Anyag és módszer

3.1. Vizsgált anyag

A vizsgálat anyagát Lengyel (2008) szóanyagából kiválasztott 12 főnév jelentette. A beszélt nyelvben is jellemzően főnevekhez rendelünk színneveket, illetve található benne olyan alcsoportok, amelyekhez egyértelmű színélmények tartoznak (pl.: tárgyak), és olyanok is, amelyekhez nem (absztrakt fogalmak), ezért sokrétű megfigyeléseket lehet végezni rajtuk. Ezen belül pedig az egyszerű főnevekre szűkítettem a kutatásom fókuszát, ugyanis itt várhatók a leggyorsabb asszociációk, valamint nem kell mérlegelni, hogy az összetétel mely tagja idézte elő a választ.

A kiválasztás során három alkategóriát hoztam létre: fizikai tárgyak, természethez köthető kifejezések, absztrakt fogalmak. A Lengyel (2008) által vizsgált szint asszociáló főnevek jelentős része besorolható a három csoport valamelyikébe. A korábbi kutatásomból kiderült, hogy nem minden szó asszociál szint, ezért olyan főneveket választottam, melyekről asszociáltak színnévre az adatközlők. A Lengyel-féle adatokból az asszociált színek száma szerint egyes csoportokat alkottam.

Ezek alapján a fizikai tárgyakhoz került a *szőnyeg* (6),¹ *út* (2), *jegy* (1), *szék* (2) főnév. A természethez köthető csoportba a *Hold* (5), *hegy* (3), *erdő* (2), *óceán* (2). Végül az elvont fogalmak közé a *szombat* (2), *baj* (2), *világ* (3), *család* (1) főnevek kerültek.

3.2. Hipotézisek

A kiválasztott főnevek színekkel való asszociálódását kétféle módszerrel tártam fel: irányított színasszociációs tesztekkel és korpuszvizsgálattal.

¹ Zárójelben az szerepel, hogy Lengyel Zsolt kutatásában mennyi színnevet asszociáltak az adott főnévhez az adatközlők (ld. Lengyel 2008).

1. A kiinduló hipotézisem, hogy az interjúban válaszul kapott színevek korrelálni fognak a korpusz adataival. A nyelvi emlékezésben ugyanis döntő szerepe van az együttes előforduláson alapuló kapcsolatoknak, hiszen ez kapcsolja össze a nyelvi tapasztalatainkat a használat körülményeivel (Babarczy–Simon 2012). A color inference framework is indokolja a korpusz és az interjú közös vizsgálatát, hiszen ezen módszer keretei lehetőséget adnak arra, hogy egymással összevetve vizsgáljuk a korpuszadatokat és az adatközlők válaszait. A színekre való következtetés összefügg a magáról a dologról való tudásunkkal: ezért, ha egy jelenséggel gyakrabban találkozunk, több tapasztalatunk lesz vele kapcsolatban, tehát árnyaltabban asszociálunk hozzá színeket. Amennyiben egy nyelvhasználó gyakran találkozik egy kifejezéssel egy bizonyos színnév mellett, akkor feltételezhető, hogy az a kifejezéshez asszociált színek között is megtalálható lesz.
2. Feltételeztem, hogy a *fizikai tárgyak* fogalomcsoport alá fog érkezni a legtöbb és legegységesebb színnévemlítés mind az interjúk, mind a korpusz eredményei alapján, hiszen a fizikai tárgyairól mindenkinek rengeteg, feltételezhetően megközelítőleg egységes tapasztalata van.
3. Schloss egy korábbi kutatásában rámutatott arra, hogy a színpreferenciák változhatnak annak függvényében, hogy az aktuális környezetünk melyik színt aktiválja jobban. Kutatásában a *leaf* ('levél') szóra érkező színasszociációkat vizsgálta fél éven át, és megfigyelte, hogy az őszi időszakban megszapordtak a *barna*, *sárga* asszociációk (Schloss 2018: 115). Ezért feltételezem, hogy az *erdő* token esetében is megfigyelhetünk hasonló tendenciát, hiszen ősszel történt az adatfelvétel.
4. Feltételezem, hogy a *család* tokenhez világos, pozitív színeket fognak asszociálni az adatközlők, a családhoz kötődő jellemzően pozitív érzelmek miatt (Sutton–Altarriba 2016).

3.3. Módszer

A járványhelyzetre való tekintettel Microsoft Teams felületen készítettem el az interjúkat, egyetemista adatközlőkkel.

Három nagyobb egységből állt az adatfelvétel. Először néhány szociokulturális információra kérdeztem rá: életkor, állandó lakhely, egyetemen tanult szak. A következő szakaszban felsoroltam a főneveket,² és mindegyikre tetszőleges mennyiségű színnevet asszociáltak. Jelezték, amikor végeztek a felsorolással, és ezt követően hallották a következő szót. Természetesen adott volt a válasz visszautasításának lehetősége is (passzolás). Végül megindokolhatták a korábbi válaszaikat. Az interjúkról felvétel készült, amihez minden résztvevő hozzájárult.

A kutatás másik részében a MNSZ2 (Oravecz-Várad-Sass 2014) szövegtörzsben először a vizsgált főneveknél az 1L, 2L, 1R, 2R szógyakorisági listákból kiválasztottam a színneveket. Minden főnévhez konkordanciát is készítettem, amelyben a szógyakorisági listában, valamint az interjúban említett színnevekre szűrtem -2-től +2 szónyi keresési ablakban, a találati szót is beleértve. Az így kapott mintákat manuálisan ellenőriztem, és a nem az adott főnévre vonatkozó színneveket nem vettem figyelembe (tehát nem kerültek be az eredmények közé pl. *a városban szombaton fekete egyenruhás náci... jellegű színtalálatok, azonban a fekete szombatjuk volt... már igen*).

Ezt követően elkészítettem egy tisztított mintát. Először kiszűrtem a korpusz esetében a hapaxokat (azokat a színneveket, amelyek kevesebb mint 3-szor szerepeltek) és a duplumokat. Az interjúknál az indoklások alapján kiszűrtem azokat a válaszokat, amelyek egyértelműen nem a főnév által indított színasszociációk voltak. Az 5 legjellemzőbb (leggyakrabban említett) színnevet vizsgáltam minden főnévnél, mind a korpuszban, mind az interjúban. Ez a szám akkor változott, ha megegyező értékkel több színnév is szerepelt az ötödik helyen, vagy csak egy említés érkezett az utolsó helyen álló színnévre.

² Ötféle listával dolgoztam, minden listán szerepelt az összes főnév, az egyes kategóriák tagjai keverten. A főnevek sorrendje jelenti a különbséget az egyes kérdéssorok között.

Az interjúkban 27 egyetemista vett részt. Több egyetem több szakja is képviseltette magát, de természetesen nem tekinthető reprezentatívnak a minta. A 12 főnévre összesen 539 színnév-asszociáció érkezett, és az interjúk több mint felében indoklások is születtek. Összesen 22 színnév hangzott el az interjúkban és 4 alkalommal passzoltak.

A korpuszban összesen 1018420 találat érkezett a főnevekre, ezek közül 4547 tartalmazott a főnevekre vonatkozó színnevet, 15 különböző színnév szerepelt, minden főnévnél legalább egy.

4. Eredmények

A következőkben a kutatás eredményeit fogom ismertetni. Három fő szempont mentén vizsgáltam a kapott adatokat: Mekkora az átfedés az interjúban kapott válaszok, illetve a korpuszból kinyert színnevek között? Mekkora a kirívó esetek száma, és ezeket mi indokolja? Végül pedig: hogyan alakul a gyakorisági sorrend, megegyezik-e mindkét esetben?

Fizikai tárgyak							
Út		Jegy		Szőnyeg		Szék	
Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %
8,4	1,89	7,8	0,1	8,2	8,6	8	0,52

Természethez köthető kifejezések							
Óceán		Erdő		Hegy		Hold	
Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %
8,1	1,36	11,3	1,1	9,6	0,76	8,7	0,55

Absztrakt fogalmak							
Család		Világ		Szombat		Baj	
Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %
7,6	0,11	8,7	0,06	5,2	0,04	7,4	0,0006

1. táblázat

Az interjúkban és az MNSZ2-ben végzett lekérdezés alapján kapott színnevek száma összesen.

A táblázatban százalékos formában láthatjuk az adatokat. A korpusz esetében az egy főnévre érkező találatok számát tekintetem 100%-nak. Az interjúk esetében az összes főnévre érkező összes színnevet tekintetem 100%-nak (mivel célzottan színasszociációkat kértem az adatközlőktől, ezért minden válasz tartalmazott színnevet). Az interjú során a passzok száma összesen 1,13% volt, ezek a *szék* (1), *szőnyeg* (1), *szombat* (3), *család* (2) tokenekre érkeztek.

A kapott adatok sorba rendezésekor láthatjuk, hogy mindkét adatsor alapján a természethez köthető kifejezések a lista első felében végeztek. Így kijelenthetjük, hogy ezek asszociálnak a legjobban színeket.

A korpusz eredményeit megnézve azt látjuk, hogy ennek esetében egységesen az absztrakt főnevekhez érkezett a legkevesebb színemlítés. Ezek mellett még a *jegy* szó szerepel különösen kevés adattal, a fizikai tárgyak közül ezt kiugróan kevés színnévvvel említették együtt.

Az interjúk eredményei alapján szintén az absztrakt kifejezések asszociálnak a legkevésbé színeket. Ez alól a *világ* token jelent kivételt.

A következőkben a főnevek kategóriáira lebontva tárgyalom az interjú és a korpuszvizsgálat eredményeit. A táblázatokban a korpusz-adatoknál a főnévre érkező színneveket is tartalmazó találatokat tekintetem 100%-nak, míg az interjúk esetében az összes választ.

4.1. Fizikai tárgyak

Ebben a kategóriában azt láthatjuk, hogy egyes főneveknél kifejezetten sok átfedés van a teljes mintában (*út*, *szék*), de találunk kevésbé egységesekeket is (*jegy*). Összesen 17 olyan színnév szerepel ebben a kategóriában, amely kiténik az adott kategóriából, vagyis nem szerepel mind az interjú, mind a korpusz adatai között. Jellemzően a kisebb említésszámú színnevek okoztak különbségeket (amelyek egy része a tisztított mintából ki is került). A korpuszadatoknál szinte alig volt olyan színnév, amely nem szerepelt az interjúkban. A gyakorisági sorrendek alakulása nem korrelál a két adatsorban.

MILYEN SZÍNŰ A SZOMBAT?

Út		Jegy			Szőnyeg				Szék						
Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %	Interjú %	Korpusz %						
Szürke	42	Zöld	1,59	Kék	16,66	Fehér	0,047	Piros	37,77	Vörös	6,44	Barna	59,52	Fehér	0,15
Fehér	13	Fehér	0,19	Zöld	16,66			Sárga	13,33	Piros	1,01	Sárga	16,66	Barna	0,1
Barna	11	Fekete	0,04	Sárga	14,28			Barna	13,33	Zöld	0,37	Fehér	4,76	Piros	0,09
Fekete	9	Szürke	0,02	Piros	14,28			Bordó	6,66	Fehér	0,2	Piros	4,76	Sárga	0,06
Sárga	9			Fehér	9,52			Narancs	6,66	Bordó	0,15	Szürke	4,76	Zöld	0,06
Zöld	9			Lila	9,52							Zöld	4,76		

2. táblázat

A fizikai tárgyakhoz kötődő színnévlítések tisztított mintája.

A fenti táblázatban a fizikai tárgyakhoz kötődő színnévlítések tisztított mintája látszik. Kiemeltem azokat a tokeneket, melyek kitérnek a mintából (ennek a megállapításában nem a tisztított mintát vettem alapul). Az *út* esetében kiemelkedően magas említésszámot kapott a korpuszból a *zöld*, ami a *zöld utat kap* kifejezésnek köszönhető. Az interjúk esetében inkább egy füves útra gondoltak az adatközlők. Ezzel szemben az interjúknál a *szürke* szín a leggyakoribb (a betonos út nyomán), amely a korpuszban jóval kevesebbszer szerepelt.

A *jegynél* a kiugró említések nagy része kultúraspecifikus, ugyanis a *kék* és a *lila* asszociációkat is a BKK-jegyekkel és -bérletekkel magyarázták az adatközlők. A *sárga* szín egy rajzolt/mesebeli jegyet jelent az adatközlők elmondása alapján. Emellett ki kell emelnem, hogy számos esetben nem a papíralapú jegyre asszociáltak az adatközlők, hanem az iskolában kapott osztályzatra.³

A *szőnyegnél* az adatközlők szinte mindenhol egy korábban látott szőnyeg színeit írják le. Ezek a színek egybecsengenek a korpuszban jelentkező találatokkal, azonban ott a *vörös* jellemzően a vörös szőnyeges események kontextusában szerepel.

³ A kutatás tervezésénél nem számoltam azzal, hogy a főnév jelentésében homonímia jellemző (a főnév két jelentése már erősen elkülönül a beszélők nyelvtudásában), így ez torzít az eredményeken, a nem homonim menetjegy azonban már összetett szó, ami így nem illett a mintába.

Végül a *szék* esetében azt látjuk, hogy alig van eltérés az adatközlők válaszaiban és a korpuszbeli adatok között. Itt jórészt összeér az adatközlők által elképzelt székek színe a korpuszban együtt említett színnevekkel.

Tehát a fizikai tárgyak esetében jellemzően egy prototipikus változat leírására jelent meg az igény az adatközlőkben („a szék barna, mert leggyakrabban barna, fából készült székeket lehet látni”). Az interjú és a korpusz eredményei jellemzően korreláltak, a megnevezett színnevek közötti nagyobb eltérés a *jegy* token esetében figyelhető meg, hiszen a kultúraspecifikus asszociációk nem reprezentálódnak a korpuszban.

4.2. Természethez köthető kifejezések

Ebben a kategóriában volt a legnagyobb átfedés az adatsorok között. Összesen 8 olyan színnév szerepel, amely kitűnik az adott kategóriából, de a különbségek egy része az árnyalatjelölések miatt született (*kék, azúrkék...*). Itt egységesebb a sorrend is, mint a fizikai tárgyaknál, de nem beszélhetünk teljes korrelációról.

Óceán			Erdő			Hegy			Hold		
Interjú %	Korpusz %		Interjú %	Korpusz %		Interjú %	Korpusz %		Interjú %	Korpusz %	
Kék	54,5	Kék 0,46	Zöld	41	Zöld 0,48	Zöld	28,84	Fehér 0,22	Fehér	31,91	Sárga 0,19
Zöld	16	Fekete 0,24	Barna	23	Fekete 0,31	Szürke	25	Fekete 0,19	Sárga	21,27	Ezüst 0,17
Türkiz	9,1	Zöld 0,2	Sárga	8,19	Fehér 0,15	Kék	17,3	Zöld 0,19	Szürke	19,15	Fehér 0,07
Lila	4,54	Azúrkék 0,17	Kék	6,56	Kék 0,06	Fehér	15,38	Kék 0,09	Ezüst	8,51	Kék 0,07
Fehér	4,54	Fehér 0,15	Piros	4,91	Vörös 0,04	Barna	11,54	Barna 0,03	Fekete	8,51	Fekete 0,02

3. táblázat

Tisztított minta a természethez köthető kifejezésekhez
kapcsolható eredmények színnevekre bontva.

Az *óceán*nál a korpuszban a *feketé*hez kiugró említésszám érkezett, ez kevésbé reprezentálódott az interjúkban, azonban ezek az adatok a szépirodalmi alkorpuszból származnak, ez indokolja az eltérést.

Az *erdő* esetében a *zöld* mindkét helyen a legtöbb említést számláló színnév, de ezt az interjúkban a *barna*, valamint a *sárga* és a *piros* színek követik, melyek a fák törzsére, virágokra, őszre utalnak. A korpuszban a *zöld* mellette a *fekete* említésszáma emelkedik ki a többi közül, amely legtöbbször a *Fekete-erdő torta* kontextusában szerepel.

A *hegy* esetében is hasonlóak az adatok. A korpuszban a *fekete* szín jelentette az egyedüli különbséget, amely a hegy színének leírására szolgál (*furcsa, hogy milyen fekete a hegyük* [#589]).

A *Holdnál*, is nagyon hasonlóak az említések, a sorrend is szinte egyezik. Az interjúban a *sárga* asszociációk egy része a *Sajtból van a Hold...* című dalra vezethető vissza, tehát itt nem feltétlenül vizuális asszociáció történt, hanem egy populáris dalszöveg szövegvilágáról hallás útján szerzett tapasztalat áll a háttérben. Ebben az esetben imaginatív vizualitásról van szó, amely azonban hasonlóan hat, mint a tényleges élmény.

Összességében azt mondhatjuk, hogy az indoklások alapján szinte minden esetben az adatközlők vizualizálták a szóban forgó dolgot, és annak a színeit igyekeztek leírni. A korpusz és az interjú adatai itt is viszonylag egységesnek tekinthetők, érdekes azonban, hogy a korpuszban sokszor együtt említett *Fekete-erdő torta* kiugró eredménynek számított, nem asszociáltak hozzá jellemzően *fekete* színt az adatközlők.

4.3. Absztrakt fogalmak

Ebben a kategóriában van a legnagyobb különbség a korpusz, illetve az interjú adatai között. Összesen 23 olyan színnév szerepel ebben a kategóriában, amely kiténik az adott kategóriából. Ennek az egyik fő oka, hogy a *baj* esetében a korpuszban egyedül *fekete* színemlítés volt és az is hapax (ezért nem került a mintába). A sorrendet tekintve is itt vannak a legnagyobb különbségek.

Család				Világ				Szombat				Baj			
Interjú %		Korpusz %		Interjú %		Korpusz %		Interjú %		Korpusz %		Interjú %		Korpusz %	
Piros	23,25	Fekete	0,074	Kék	47	Fehér	0,027	Kék	29	Fekete	0,03	Fekete	40		
Narancs	14	Barna	0,012	Zöld	23	Fekete	0,019	Sárga	19,35	Fehér	0,002	Piros	12,5		
Sárga	14	Fehér	0,006	Sárga	10,6	Zöld	0,01	Zöld	12,9	Kék	0,002	Szürke	12,5		
Zöld	11,6	Sárga	0,005	Fekete	6,4	Rózsa	0,002	Barna	9,67	Rózsa	0,002	Barna	7,5		
Barna	7	Vörös	0,005	Piros	4,25	Kék	0,0013			Szürke	0,002	Sárga	7,5		
Kék	7														

4. táblázat

Tisztított minta, absztrakt fogalmakhoz köthető eredmények színnevekre bontva.

A *család* szónál a *piros* szín az erős érzelmek, szeretet, melegség asszociációk miatt került ilyen előkelő helyre, de a pozitív érzelmek mellett a düh is megjelent. A többi szín a családhoz köthető tárgyakhoz tartozik, vagy a családtagok kedvenc színei. A korpuszban ezzel szemben jellemzően vezetéknevként szerepelnek ezek a színnevek.⁴ Ez alól a *fekete* képez kivételt, hiszen itt a színnév a rasszra vonatkozik.

A *világ* tokennél az interjúban nagyon dominánsan jelentkezik a *zöld*, *kék* asszociáció. Szinte minden adatközlő a Föld bolygót képzelte maga elé. A korpuszban kiugró adat a *fekete* és a *fehér* színemlítés. Ezek jellemzően a *világ nem fekete-fehér* szöveggörnyezetben fordultak elő. Ez hasonló említés, mint a *Fekete-erdő torta*, a *vörös szőnyeg* vagy a *zöld út* – a színnév már eltávolodott az eredeti színnévi jelentésétől.

A *szombat*nál a *kék* színnév említésszáma kiemelkedő az interjúkban, azonban kifejezetten érdekes, hogy szinte senki sem tudott konkrét okot megfogalmazni, arra, hogy miért ezt a választ adta meg. A korpuszban magasán a legtöbb említés a *feketéhez* érkezett, ami a gyászos *szombat* jelentésben szerepelt (*úgy látszik nem csak nekem volt fekete szombatom, mindenkinek jobbra-balra csuklott a feje* [#1778]).

A *baj* esetében a korpuszban egyedül a *fekete* színnév szerepel, de az is hapaxként, tehát az interjúkban minden más kiugrónak számít. Érdekes megjegyezni, hogy a *barna* esetében egy fonetikai alapú asszociációt figyelhetünk meg (ld. Lengyel 2012).

⁴ Ezekben az esetekben, bár teljesen lexikalizálódott a színnév, mégsem tekintettem őket téves találatoknak, ugyanis egyértelműen a család főnévhez tartoznak.

Megfigyelhetjük, hogy a konkrét színnevek sorrendje csak nagyon kevés esetben egységes. Láthatunk tendenciákat az adatközlők asszociációi és a korpusz eredményei között. A legkevésbé egységesen ez a csoport asszociál színt. Ezzel kapcsolatban a főbb tendenciák az adatközlőknél az érzelmtársítás az adott fogalomhoz (ld. Mohammad 2011), a metonímia (a családi ház színével azonosítja a családot).

4.4. A korpusz és az interjúk adatainak kapcsolata

Azt láthatjuk, hogy a legegységesebben messze a természethez köthető kifejezések színnévmelítései alakultak, illetve ez volt az egyetlen kategória, amelyben nem utasították el a válaszadást az interjúk során az adatközlők. A legtöbb különbség a két adatsor esetében az absztrakt fogalmaknál található, az interjúknál itt született a legtöbb „passz” is. A legtöbb színnév a korpuszban a fizikai tárgyakhoz érkezett, a legkevesebb pedig az absztrakt fogalmakhoz.

Ez jól mutatja, hogy a természethez köthető kifejezésekhez asszociáltak egységesen a legkönnyebben színeket az adatközlők, és ezek nagyon jól reprezentálódtak a korpuszban is. Ezzel szemben az absztrakt kifejezéseknél kevesebb színasszociáció érkezett, a korpuszban is itt volt a legkevesebb adat, illetve a két adatsor között itt volt a legnagyobb különbség. Tehát azt látjuk, hogy lehetnek olyan fogalmi kategóriák, amelyek esetében a korpuszadatok és az adatközlői asszociációk korrelációja a nyelvi említés mint tapasztalat hatására enged következtetni.

5. Összegzés

A tanulmány elején kifejtett hipotézisekre visszatérve kijelenthetjük:

1. Az interjúkban válaszul kapott színnevek nem teljesen korrelálnak a korpuszadatokkal. A korpuszban jellemzően állandósult szókapcsolatokban fordulnak elő színnevek, míg

- az asszociációknál számtalan egyéb minta érvényesülhet (metonímia, azonosítás, a prototipikus tárgy leírása).
2. Helyesnek bizonyult az a feltételezés, hogy az absztrakt színevekre fog érkezeni a legkevesebb és a legkevésbé egységes színnéve mlítés. A fizikai tárgyak elsősége azonban az asszociációs sorban közel sem egyértelmű. Jellemzően a természethez köthető kifejezésekre sokkal egységesebben és többet asszociáltak az adatközlők.
 3. A Schloss-féle kutatás alapján felállított hipotézis az *erdő* tokennel kapcsolatban helytállónak bizonyult. Szerepeltek az interjúban barnás, sárgás színek, és az adatközlők ezt az őszi erdő képével magyarázták.
 4. A *család* főnévhez rendelt előzetes hipotézis is érvényes – jellemző volt a világos, pozitív színasszociáció – a motivációk azonban nagyon sokszínűek voltak. Sok esetben metonimikus azonosítás alapján asszociáltak az adatközlők meleg színekre.

A színasszociációknak különböző motivációi lehetnek fogalomcsoportoktól függően. A fizikai tárgyaknál és a természeti jelenségeknél jellemzően egy prototipikusnak tekintett, akár konkretizált példány leírása történik. Ezeknek az asszociációknak egy része kultúraspecifikus (a *jegyre érkező kék* és *lila* a BKK-vonaljegy miatt). Az absztrakt fogalmaknál komplexebb a helyzet, az eddig ismert érzéseken alapuló asszociáció mellett látjuk, hogy nagy a metonimikus asszociációk száma, valamint helyet kapnak az olyan gyengébb asszociációtípusok, mint a fonetikai asszociáció.

Kutatásomnak érdekes hozadéka a különböző színasszociációs stratégiák megfigyelésén túl a korpuszadatok relevanciájának feltárása. Bár a hapaxok és az állandósult kifejezések csökkentik ezt, mégis kiemelhetjük, hogy bizonyos fogalmi kategóriáknál használható forrás lehet a kísérletes tesztelés mellett, akár kognitív nyelvészeti, akár pszicholingvisztikai vizsgálatokban is. Az eredmények alapján láthatjuk, hogy a színasszociációban a nyelvhasználat is egy releváns szempont lehet a vizuális élmények mellett.

Hivatkozott irodalom

- Babarczy Anna – Simon Eszter 2012. A fogalmi metaforák és a szövegstatistika szerepe a metaforák felismerésében. In: Prószték Gábor – Váradi Tamás (szerk.): *Általános nyelvészeti Tanulmányok XXIV. Nyelvtechnológiai kutatások*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 243–264.
- Benczes Réka – Kövecses Zoltán 2010. *Kognitív nyelvészet*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Gósy Mária – Kovács Magdolna 2001. A mentális lexikon a szóasszociáció tükrében. *Magyar Nyelvőr* 125: 330–354.
- Kay, Paul – Regier, Terry 2006. Language, thought and color: recent developments. *TRENDS in Cognitive Sciences* 10: 51–54.
- Kovács László 2013. *Fogalmi rendszerek és hálózatok a mentális lexikonban*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Lakoff, George 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things*. The University of Chicago Press. London.
- Lengyel Zsolt 2008. *Magyar asszociációs normák enciklopédiája I*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Lengyel Zsolt 2012. *Szóról szóra szóasszociációs vizsgálatok*. Gondolat Kiadó. Budapest.
- Lukács Ágnes – Szamarasz Vera Zoé 2014. A téri nyelv. In: Pléh Csaba – Lukács Ágnes (szerk.): *Pszicholingvisztika*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 877–918.
- Oravecz Csaba – Váradi Tamás – Sass Bálint 2014. The Hungarian Gigaword Corpus. In: *Proceedings of LREC 2014*.
- Mohammad, Saif 2011. Colourful Language: Measuring Word–Colour Association. In: *Proceedings of the ACL2011 Workshop on Cognitive Modeling and Computational Linguistics*. Association for Computational Linguistics. Portland. 97–106.
- Schubert Gabriella 2005. *A színek jelentősége az emberi tájékozódásban és mindennapi élete szervezésében összehasonlító szemlélet alapján*. Magyar Tudományos Akadémia székfoglaló, Budapest. https://mta.hu/data/dokumentumok/i_osztaly/1_osztaly_szekfoglalok/Schubert_Gabriel-la_szekfoglalo_20051017.pdf (Utolsó elérés: 2020. 07. 31.)
- Schloss, Karen B. 2018. A Color Inference Framework. In: MacDonald, Lindsay W. – Biggam, Carole P. – Paramei, Galina V. (szerk.): *Progress in Colour Studies. Cognition, language and beyond*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam, Philadelphia. 107–122.

- Sutton, Tina M. – Altarriba, Jeanette 2016. Color associations to emotion and emotion-laden words: A collection of norms for stimulus construction and selection. *Behavioural Brain Research* 48: 686–728.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Osiris Kiadó. Budapest.
- Tóth-Czifra Erzsébet – Benczes Réka 2016. Piros és vörös színneveink korpuszalapú kognitív nyelvészeti vizsgálata: Produktivitás, figurativitás és alapszínnevi státusz. *Magyar Nyelvőr* 140: 52–71.
- Váradi Tamás 2002. The Hungarian National Corpus. In: *Proceedings of the 3rd LREC Conference*. 385–389. (<http://corpus.nytud.hu/mnsz>)
- Anna Wierzbicka 2006. The semantics of colour: A new paradigm. In: Biggam, C. P. – Kay, C. J. (szerk.): *Progress in Colour Studies Volume I. Language and culture*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia. 1–24.

„Egy igazi férfinak igazi borbély jár”

Férfiképek a Humen magazinban

1. Bevezetés

A nyelv, nem és szexualitás kutatási területén a meleg¹ maskulinitások azért kapnak kiemelt jelentőséget, mert a férfiséghez kapcsolódó normák és diskurzusok akkor válnak a leginkább felismerhetővé, ha olyan nemi vagy szexuális kisebbségek képezik a kutatás tárgyát, amelyek nem felelnek meg a heteronormativitásnak (Cameron 2005). Maskulinitáson azt értem, ahogy performatív aktusok sorozatában az egyén olyan nyelvi és egyéb szemiotikai kódokat használ, amelyeket a kulturális diskurzusok a maskulinitáshoz kötnek, nem pedig

¹ A férfi homoszexualitás jelölésére nagyrészt a *meleg*, nem pedig a *homoszexuális* melléknevet használom, mert előbbi az „1990-es évek második felére elfogadott és egyre elterjedtebb köznyelvi formává vált” (Takács 2004: 124), továbbá ez „a Magyarországon használt homoszexualitással kapcsolatos kifejezések közül a leginkább »politikailag korrektnek« nevezhető, hiszen az önmeghatározás tiszteletét tükrözi” (Takács 2004: 113). Másrészt a *homoszexuális* szónak lehetnek olyan negatív konnotációi, amelyek a nem heteroszexuális orientációt orvosi állapotként definiálják (Baker 2005: 22).

a feminitáshoz (Kiesling 2005: 700, Milani 2016: 10). Jelen cikk is a fenti kutatási irányhoz kíván kapcsolódni azon kérdés megválaszolásával, hogy milyen férfiképek reprezentálódnak a Humenben, amely az egyetlen hazai LMBTQ-magazin – ez pedig azt a kérdést is magában foglalja, hogy meleg férfiak hogyan konstruálják meg a maszkulinitásukat. Férfiképek reprezentációján azt értem, ahogy szövegeken és képeken keresztül maszkulinitásokat jelenít meg a magazin.

Egy magazin azért képez ideális kutatási anyagot ilyen kérdések megválaszolásához, mert a maszkulinitás meghatározásai mélyen ágyazódnak a társadalom nagy intézményrendszereibe, így a médiába is (Carrigan–Connell–Lee 1985 [2011]). A populáris kultúra bármilyen formája fontos szerepet játszhat a modern identitások kialakításában, a maszkulinitás általános kulturális jelentései és a magazinok között is szoros viszony van (Benwell 2003).

A cikk a következőképpen épül fel. Először röviden ismertetem a maszkulinitások és a nyelv viszonyát a társas konstruktivizmus elméleti keretében (2.). Az ezutáni rész a módszertanra tér ki (3.), majd felvázolom a Humen magazin arculatát általánosságban (4.). Ezt követi a kutatás során elkülönített négy férfikép (biológiai determinizmus, hibrid maszkulinitás, a heterós meleg férfi, hipermaszkulinitás) elemzése (5–8.), majd összegzem a cikk eredményeit (9.).

2. Maszkulinitások és nyelv

Jelen tanulmányban a társas konstruktivista megközelítést alkalmazom kiindulópontnak, amely többes számban használja a maszkulinitásokat és a feminitásokat, mert a nem egyénileg és időben is eltérő módokon konstruálódhat meg (Cameron 2005, Carrigan–Connell–Lee 1985 [2011]). Az irányzat a nemiszerep-elméletre adott válaszként született, amely az első olyan társadalomtudományos irányzat volt, amely kísérletet tett a nemek szisztematikus vizsgálatára (Hadas 2011b). A nemről

való felfogása azonban statikus volt, a paradigma a meleg maszkulinitások elemzését nem is tette lehetővé, mivel azt a tökéletlen szocializáció eredményeként értékelte, és a „deviancia” kategóriájába helyezte (Carrigan–Connell–Lee 1985 [2011], Hadas 2011b).

A társas konstruktivizmus Judith Butler (1990 [2006]) elmélete alapján a nemet dinamikusnak tételezi, amely performanciák sorozatában folyamatosan meg- és újraalkotódik: a nem „isméltés és rituálé” és „azt folyamatos cselekvések sora állítja elő” (16). Ennek megfelelően a maszkulinitás olyan performanciák sorozata, amelyek során az egyén olyan nyelvi és egyéb szemiotikai kódokat használ, amelyeket a kulturális diskurzusok a maszkulinitáshoz kötnek, és nem a feminitáshoz (Kiesling 2005: 700, Milani 2016: 10). A szemiotikai kódok, amelyekhez folyamodik az egyén annak érdekében, hogy a nemi és szexuális identitását megalkossa, magukban foglalhatnak testtípusokat, testtartásokat, arckifejezéseket, hajviseleteket, tevékenységeket, nyelvi jegyeket és beszédstílusokat is (Milani 2016: 11).

A hazai társadalomtudományos diskurzusban kevésbé van jelen a maszkulinitások vizsgálata (Hadas 2011a). A szociolingvisztika területén az elmúlt években született egy, a férfiség diskurzusait a HVG-ben elemző tanulmány (Molnár 2013), továbbá egy, a maszkulinitás mindennapi nyelvi gyakorlatok során történő konstrukcióit vizsgáló kutatás (Bodó–Szabó–Turai 2019).

3. Módszertan

Az elemzés komplex módszertan érvényesítésével tesz kísérletet a kutatási kérdések megválaszolására. Ez magában foglal korpuszalapú kvantitatív és kvalitatív elemzéseket is, az utóbbi pedig nemcsak textuális, de vizuális interpretációkat is tartalmaz. Az együttes figyelembevételüket az indokolja, hogy a magazinok nagy szöveg- és képmennyiséget tartalmaznak, ezért vegyes módszertan alkalmazásával írhatók le

legjobban. Több kutató is felhívta a figyelmet a vizuális elemzések fontosságára, a magazinok esetében a képi tartalmak ugyanis különösen meghatározó kommunikációs csatornaként működnek (Benwell 2002: 157, Milani 2016: 22). A nemi reprezentációk, illetve nemmel kapcsolatos diskurzusok (*gendered discourses*) szintén nemcsak szövegekben, de képekben is manifesztálódnak (Sunderland–Litosseliti 2002: 13).

A társadalomtudományokban a trianguláció kifejezés jelöli a többféle megközelítés alkalmazását a kutatási kérdések megválaszolásához. A trianguláció hozzájárul az eredmények megbízhatóságához, kiküszöbölhetők vele azok a korlátok, amelyek azzal járnak, ha egyféle módszertan kerül alkalmazásra, illetve a kutatói előítéletek háttérbe szorulásához is alapot nyújthat (Baker–Levon 2015).

A LancsBox 4.0 korpuszelemző szoftver (Brezina–Timperley–McEnery 2018) segítségével hoztam létre a Humen 2019. évi évfolyamából egy 215903 szópéldányból álló szövegtörzset.² A program különböző eszközei közül a szógyakorisági listát, a konkordancia-elemzést, illetve a kollokációs eszközt használtam.

A korpuszelemző program használatával szűkítettem le a vizsgálati anyagot a kvalitatív elemzésekhez is. Azokat a cikkeket foglaltam bele a textuális interpretációkba, amelyek tartalmazták a következő névszavak bármely képzett vagy ragozott alakját: *férfias**, *maszkulin**, *nőies**, *feminin**. A feminitást jelző névszavakat azért vettem bele, mert a nem rendszere (*gender order*) relacionális jellegű: a maszkulinitás más maszkulinitásokhoz és a feminitásokhoz képest az, ami, a feminitás pedig szintén más feminitásokhoz és a maszkulinitásokhoz viszonyítva az, ami (Butler 1990, Carrigan–Connell–Lee 1985 [2011]). Ezt a *férfi** kollokált névszavai is mutatják a vizsgálati anyagban: a tíz névszóból hat kapcsolódik nemhez, ebből öt a feminitáshoz (*nő, nők, női, feminin, nőeknek*), egy pedig a maszkulinitáshoz (*férfi*) (ld. 1. táblázat).

A vizuális interpretációknál a Nixon (1996, 1997) és Benwell (2002) által érvényesített szempontrendszert alkalmaztam az elemzésre, ami

² A két különszámot, amely közül az egyik a Sziget Fesztivál kapcsán készült el, illetve a másikat, amely az LGBTQ-közösség történetét tematizálta, nem foglaltam bele a vizsgálati anyagba.

	Kollokáció	A kollokáció erőssége a logDice együttható szerint
1.	<i>meleg</i>	10,8
2.	<i>nő</i>	10,7
3.	<i>nők</i>	10,4
4.	<i>női</i>	10,1
5.	<i>férfi</i>	9,2
6.	<i>feminine</i>	9,2
7.	<i>heteroszexuális</i>	9,2
8.	<i>szexuális</i>	9,0
9.	<i>nőknek</i>	8,9
10.	<i>fehér</i>	8,9

1. táblázat

A férfi 10 legerősebb kollokált névszava (a számnevek manuális kiszűrésével).*

a következő elemekre terjed ki: az alakok fizikai megjelenése, arckifejezése, tekintete, ruházata, testtartása és tárgyi környezete. Ezek ideális szempontok a maszkulinitás vizuális reprezentációhoz, mert az elemző kategóriák egybeesnek a fentebb említett, nyelven túli, egyéb szemiotikai kódokkal, amelyekkel az egyén megkonstruálja a nemét.

4. A Humen magazin arculata

Az (1) részlet a magazin weboldalának bemutatkozó felületén található. A Humen az öndefiníciója szerint egy „életmód és kulturális magazin”, a részletnek ez azonban csak a második felében szerepel. A nyitó bekezdés explicit módon megfogalmazza, hogy a Humen egy meghatározott társadalmi céllal lép fel, és csak ezután azonosítja saját magát a populáris kultúra műfajiságában, ezzel pedig a legtöbb magazintól eltérő arculatot ígér, amennyiben elsősorban inkább társadalmi

célokkal lép fel, nem pedig szórakoztató igénnyel. Ezt a társadalmi elkötelezettséget, illetve a reprezentációs cél megfogalmazását mutatja a 2. táblázat (amely a vizsgált mintában szereplő szavak abszolút gyakoriságát ábrázolja) 5. oszlopa is, az *LMBTQ*, a *közösség** és a *társadal** szavak magas számú előfordulásai a 2019. évi évfolyamban.

(1) „A Humen Magazin társadalmi célja, hogy megfelelő minőséget és tartalmat nyújtva párbeszédet hozzon létre melegek és nem melegek között, képviselje a mai magyar homoszexuális társadalmat, a magyar kultúrát és a szemléletet egy nyugati irányba mozdítsa előre, változásokat eredményezve a gondolkodásmódban és a társadalmi nyitottságban.

A Humen Magazin egy olyan életmód és kulturális magazin, melynek elsődleges célcsoportja a 18–50 éves olvasótábor. Elsősorban melegeknek szól, de jelentős érdeklődésre számíthat [...] a női célcsoport körében is.” (<https://humenonline.hu/rolunk/>. Utolsó elérés: 2021. 08.20.)

1. Budapest	2. Lokalitas és globalitás	3. Nem	4. Szexualitás	5. LMBTQ
<i>Budapest</i> (378)	<i>magyar</i> (209)	<i>férfi*</i> (173)	<i>meleg*</i> (361)	<i>LMBTQ</i> (281)
<i>Pride</i> (149)	<i>nemzetközi</i> (84)	<i>nő*</i> (182)	<i>drag</i> (158)	<i>közösség*</i> (174)
<i>part*</i> (128)	<i>Magyarországon</i> (83)	<i>transz</i> (76)	<i>gay</i> (118)	<i>társadal*</i> (154)
<i>sauna</i> (73)	<i>hazai</i> (61)		<i>queer</i> (107)	
<i>fesztivál</i> (67)	<i>amerikai</i> (58)		<i>leszbikus</i> (79)	
<i>club</i> (52)	<i>ország</i> (51)		<i>szexuális</i> (72)	

2. táblázat³

A vizsgált mintában szereplő szavak abszolút gyakorisága.

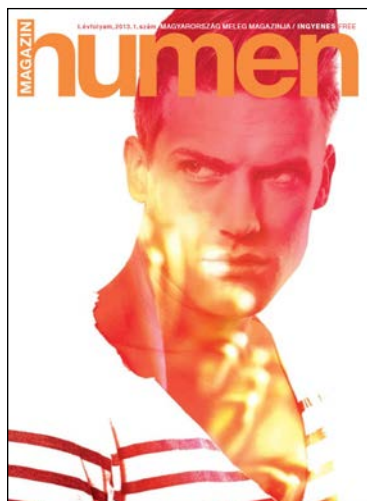
Az első mondat azt az implicit jelentést hordozza a *létrehoz* ige használatával, hogy Magyarországon még nem alakult ki társadalmi

³ A táblázatban szereplő szavakat manuálisan csoportosítottam, illetve a homonim alakokat (*nő**, *meleg**) is saját kezűleg szűrtem ki.

párbeszéd a szexuális kisebbségek és a társadalom egésze között, ennek a megteremtése a célja a magazinnak. A társadalmi nyitottságot az egyik meghatározó hazai diskurzusnak megfelelően a nyugati kultúrához köti a szöveg.

Minden magazin esetében meghatározó az, hogy mi a célközönsége, vonatkozik ez a közvetített tartalmakra és a fogyasztással kapcsolatos körülményekre is, hiszen a reklámok is meghatározott csoportokat céloznak meg (Baker 2005: 19–20, Benwell 2002: 150). A fenti szöveg alapján a magazin célközönsége elsősorban a *melegek*, ugyanakkor mind a *meleg*, mind a *homoszexuális* szavak szövegbeli előfordulásai főnévi jellegűek, nem pedig melléknévi, így nem világos, hogy a homoszexuális nőket is magukban foglalják-e. A konkordancia-elemzés azonban megmutatta, hogy a *meleg* a szexuális orientációra utaló jelentésében csak a férfi homoszexualitás jelölésére szolgál a korpuszban, ha kifejezetten női homoszexualitást reprezentáltak a szövegek, akkor a *leszbikus* szót használták.

A megcélzott olvasóközönségről az öndefiníció túl a 2. táblázat is elárul valamit: a magazin összefüggésbe hozható az ún. pink turizmussal (a turizmus azon formája, amely LMBTQ-személyeket céloz meg). Ezt egyrészt jelzi az angol nyelvű szavak jelenléte (a *part** a *party* és *parties* szavakat takarja) a táblázat egészében. Másrészt az 1. és 2. oszlop Budapestet egy olyan helyként reprezentálja, amely a hazai meleg közösségi élet és a nemzetközi LMBTQ-élet kereszttetszetében található. Az évfolyam *Útlevel* és *Boyongo* rovatai is mutatják, hogy a magazin kapcsolatban áll a nemzetközi LMBTQ-élettel. A *Budapest* konkordanciáinak vizsgálata megmutatta, hogy ezen token nyelvi környezetben gyakran fordulnak elő a *Pride*, *part**, *sauna*, *fesztivál* és *club* főnevek, amelyek a meleg közösségi élet lehetséges színhelyeit reprezentálják. Ezek a szavak továbbá jellemzően inkább reklámokban fordultak elő, mint a cikkekben, ami azt jelezheti, hogy a külföldről érkező turisták is célcsoportját képezik a magazinnak. Ezt az angol nyelvű reklámokon túl mutatja az évfolyam számaiban szereplő szintén angol nyelvű *Proud Hungary* rovat, amely leginkább a budapesti meleg közösségi életet vagy a fővárosi, illetve főváros környéki látványosságokat ismerteti.



1. ábra
Humen 2013/01 borító.



2. ábra
Humen 2016/08 borító.

A Humen 2016/07 számával bezárólag a borítókön a *Magyarország meleg magazinja* szerepelt szlogenként, a 2016/08 számtól azonban az előbbi szlogent az váltotta fel, hogy *x éve az LMBTQ közösségért*. Ugyanezen szám előszavában azt olvashatjuk, hogy a „*Humen Magazin nem egy magazin melegeknek, hanem egy meleg magazin mindenkinek!*” (2016/08: 3). A mondat explicit módon megfogalmazza a megcélzott olvasóközönségre vonatkozó változást a kizáró ellentétes mellérendelő mondat konstrukciójával, illetve a gyűjtő általános névmás használatával.

A 2. táblázat is azt mutatja, hogy a magazin inkább meleg férfimagazin, mert a *meleg* és a *gay* szavak együttes gyakorisága 479, míg a *leszbikusé* csak 79, a *queéré* 107, a *transzé* pedig 76 (a *drag*, amely tokennek szintén magas az abszolút gyakorisága, a meleg férfiak szubkultúrájának a része attól függetlenül, hogy egy olyan gyakorlatot takar, amely a feminitást imitálja [Barrett 2017: 1]). Ugyanakkor ezeknek a férfi homoszexualitástól eltérő nemi és szexuális kisebbségeket jelző szavaknak a viszonylag magas számú jelenléte a korpuszban jelzi, hogy nem csak a meleg férfiakat igyekszik reprezentálni a magazin. Továbbá a *nő** képzett és ragozott alakjainak majdnem olyan magas a jelenléte a korpuszban, mint a *férfi**-nek (a táblázaton azokat a szavakat szerepeltetem, amelyek 50-nél több volt az abszolút gyakorisága, így úgy tűnhet, hogy a *nő** többször szerepel, mint a *férfi**, ha azonban a feminin és maskulin nemeket jelző főneveknek a szinonimáit is hozzá vesszük (*lány** 101, *csaj** 9; *fiú** 132, *srác** 61, *pasi** 40), akkor az utóbbinak kevéssel magasabb lesz az abszolút gyakorisága. A bemutatkozó oldal szintén jelzi azt, hogy a *női célcsoportot* is számba veszi a magazin.

5. Biológiai determinizmus/esszencializmus

A biológiai determinizmus elméletét, amely szerint biológiai alapokon teljes mértékben megmagyarázható a nem, már nagyrészt megfosztották

a tudományos hitelességétől, a populáris kultúrában és a médiában azonban még mindig nagymértékben jelen van (Benwell 2003: 17), nem kivétel ez alól a Humen sem, ahogyan azt mutatja a (2) részlet.

(2) „[...] azt már mind tudjuk, hogy a női és a férfi agy működése között bizonyítottan vannak különbségek, és általában az érzelmeket is intenzívebben élik meg a nők, mint a férfiak. [...] A monogámia jellemzőbb két nőnél, mint két férfinél, vagy akár egy heteroszexuális kapcsolatban. A nőknek általában fontos, hogy lelkileg ráhangolódjanak a másikra, ehhez pedig idő kell. A férfakkal ellentétben, akiket a tesztoszteron hajt, és akikre így jellemzőbbek az érzelemmentes, intenzív szexkapcsolatok, a nőket az ösztrogén a szorosabb érzelmi kötődés felé tereli, amire szükségük van az intimitás megéléséhez. Ebből következik, hogy a monogámiára is képesebbek. [...] Több év együttlét után egy leszbikus párcapcsolat, hasonlóan a hetero- és homoszexuális kapcsolatokhoz, ugyanúgy ellaposodhat, unalmassá válhat. Ettől függetlenül a leszbikusoknál nem jellemző, hogy bevonnának mást az intim körbe. [...] Egy leszbikus kapcsolatra ugyanakkor nem jellemző, hogy érzelmileg ne kapnák meg egymástól a felek azt, amire szükségük van. A leszbikus nők esetében is jelen van a maskulinabb és a femininebb vonal. Előbbieket jobban mozgathatja az érzelmeiktől mentes, üres szex gondolata, ám náluk sem ez a jellemző. Bár a viselkedésük lehet férfiasabb, bennük is női hormonok munkálkodnak, ők is elköteleződésre vágyanak. A vállalt maskulinabb szerep miatt lehet, hogy könnyebben belemennek egyéjszakás kalandokba, de nem jellemző rájuk olyan intenzív szexuális élet, mint a férfiakra.” (Humen 2019/01: 48–49)

A biológiai determinizmus elmélete szerint a férfiak és a nők két különböző, eredendően homogén csoportot alkotnak, a feltételezett

különbségek pedig, amelyek magukban foglalnak megjelenésbeli, viselkedésbeli, pszichológiai és érzelmi eltéréseket, természetesen, és biológiai meghatározottságokra vezethetők vissza (Benwell 2003: 17). Ezt mutatja a fenti szöveg első tagmondata („azt már mind tudjuk”) egyrészt az inkluzív többes szám első személyű igéje, másrészt az igének a faktív használata, amellyel a szöveg „a mellékmondatban kifejtett tényállást adottnak tételezheti” (Tátrai 2017: 1027). Ezt a nyelvileg megkonstruált közös tudáskeretet még meg is erősíti a *mind*(annyian) határozószó használata.

A szöveg a két nem között feltételezett különbségeket olyan biológiai meghatározottságokra vezeti vissza, mint a *női és a férfi agy*, valamint hormonális különbségekre, amelyek a közbeszédben gyakran kapcsolódnak a feminitáshoz (*ösztrogén*) és a maszkulinitáshoz (*tesztoszteron*). Azt, hogy az érzelmi és szexualitást illető eltéréseket a biológiára vezeti vissza a szöveg, mutatja a nemi hormonok alanyi pozícióban való konstrukciója is. A női „lágyságot”, illetve a férfi „keménységet” az eltérő igeválasztással is kifejezésre juttatja a részlet: míg a nőket az ösztrogén *tereli*, addig a férfiakat a tesztoszteron *hajtja*. A két ige ugyanazt az eseményszerkezetet konstruálja meg, ugyanakkor eltérő intenzitással: a *hajt* esetében a mozgás sokkal intenzívebb módon, rövidebb időintervallum alatt valósul meg, mint a *terel* igében.

Mindezek a példák az egyik legelterjedtebb nyugat-európai és amerikai nemi diskurzusnak (*gendered discourse*) a megjelenései a szövegben, ez a NEMI KÜLÖNBÖZŐSÉG (*GENDER DIFFERENCE*) diskurzusa (Kiesling 2005: 696). A szöveg a női nemhez *szorosabb érzelmi kötődést, intimitást és monogámiát* kapcsol, míg a férfiakhoz *érzelemmentes, intenzív szexkapcsolatokat*, illetve a harmadik mondat első tagmondata („A nőknek általában fontos”) a kontextus figyelembevételével együtt azt implikálja, hogy a férfiaknak kevésbé fontos az, „hogy lelkileg ráhangolódjanak a másokra”. A szöveg a FÉRFIK SZEXUÁLIS ÖSZTÖNE (*MALE SEXUAL DRIVE*) elnevezésű diskurzust is reprezentálja ezekkel a példákkal. Ezen diskurzus úgy konstruálja meg a férfiak szexualitását mint egy biológiai „vezérlőelvet”: a férfiaknak alapvető igénye van ennek a kielégítésére, amit nem tudnak figyelmen kívül hagyni (Baker 2005: 4).

Bár a szöveg elvonatkoztatja a biológiai nemiséget a maszkulinitástól és feminitástól (vö. „A leszbikus nők esetében is jelen van a maszkulinabb és a femininebb vonal”), és a korábban a férfiakhoz társított érzelmi és életstílusbeli jellegzetességeket vonatkoztatja a maszkulin leszbikus nőkre is, de végső soron ezt mégsem tartja meghatározónak, ugyanis „bennük is női hormonok munkálkodnak”. Tehát a nem mint társadalmi konstrukció gondolata megjelenik, de a biologizáló diskurzus elméletét nem veti el a szöveg, az érvényessége fennmarad.

6. Hibrid maszkulinitás

A hibrid maszkulinitások a feminitások egyes elemeinek kisajátításával (*appropriation*) konstruálják meg az identitást, jellemzően a maszkulinitás adott kontextusban hegemon formájával szemben (Eisen–Yamashita 2017). A nemi identitás jellemző módon inkább a saját nem más formáihoz képest konstituálódik, mintsem az ellenkező nemmel szemben (Cameron 2005: 487). Ennek megfelelően a (3) és a (4) részletben a nőies maszkulinitás ezen referenciapontjaként a „kemény maszkulinitás” áll (*sziklakemény ember, keménységről szóló maszkulinitás*).

(3) „Egy maszkulin férfi nyertes alkat, megszerzi azt, amire szüksége van, dominál és uralja környezetét soha nem hibázik, hiszen akkor gyenge lenne. A maszkulin férfi magas, nem törődik a divattal, nem érdekli a haja, test- és arcszörzete van, mély a hangja, nem bőbeszédű, testmozgása robotoszerű, hiszen hatalmas izmai vannak, csak férfias termékeket fogyaszt, vagyis olyanokat, amikről azt gondolja, nem sértik törékeny egóját – a lista hosszan folytatható további sztereotipikus elemekkel. [...] Nekem – a cikk szerzőjének – »lányos« arcom van, vastag ajkaim, magasról teszek a tradicionális férfiaságra, hiszen magabiztosan tudom, hogy férfi

vagyok. Az online és személyes társkeresés során, a villamoson, a közértben sokan igyekeznek ezt a férfi öntudatot megingatni, megsérteni – balszerencsájükre sikertelenül.” (Humen 2019/06: 43–44)

(4) „Mindebben többek között az is furcsa, hogy ennek a férfinak a fejében férfinak lenni minden bizonnyal nemcsak azzal társul, hogy nem lehet csinos, hanem azzal is, hogy ő sziklakemény ember. Ám mindez a keménység itt omlik össze – apró, pici darabokra. Az, hogy heteroszexuális férfiak ennyire tartanak egyetlen textildarabtól, tökéletesen példázza azt, hogy mennyire törékeny is a maszkulinitás. Erről amúgy láttam egy remek videót. Az volt a címe, hogy hogyan fogyaszthat egy férfi banánt a munkahelyén. Miután bennem sose merült fel ez a kérdés, hogy mégis hogyan egyek meg egy gyümölcsöt a monitor előtt, kíváncsi voltam az útmutatásra, mert ki tudja? Lehet, hogy eddig én csináltam rosszul. A videóban egy fiatalember az irodatérben ülve kis darabokat tört le egy banánból, minden törésnél gondosan körbenézett, majd bedobta a szájába a darabkát, mintha mogorót enne. Tudom, hogy nem kell a poénokon kiakadni, de az üzenet mégis borzasztóbb volt, mint a videóban rejtőző humor: tényleg ennyire félni kell egy gyümölcstől, aminek véletlenül olyan formája van, mint egy pénisznek? Nem arról volt szó, hogy félni férfiatlan, babám? A keménységről szóló maszkulinitást bármikor szilánkosra tudja törni egy szín, egy minta, vagy egy szabásminta.” (Humen 2019/03: 40–42)

A (3) először azonosítja azokat a fizikai és viselkedésbeli jegyeket, amelyek sztereotip módon kötődnek a maszkulinitáshoz. Az első mondat megjeleníti az egyik legelterjedtebb, férfiséggel kapcsolatos, DOMINANCIA-diskurzust, amely a férfiidentitást a tekintéllyel és uralommal köti össze; eszerint férfinak lenni azt jelenti, hogy az egyén erős és irányító szerepben van, egyrészt a nőkhöz, másrészt a többi

férfihez képest is (Kiesling 2005: 696). A külső jegyek tekintetében a szöveg a hipermaszkulinitást reprezentálja, mert a fizikai megjelenésnek minden tekintetében olyan elemeket sorol fel, amelyek a férfiség sztereotip formáihoz igazodnak. Az összes lehetséges attribútumot a szöveg nem sorolja fel, de explicitté teszi, hogy még számos eleme van a kemény férfiaságnak („a lista hosszan folytatható további sztereotipikus elemekkel”).

A (3) egyértelműen elhatárolódik a kemény férfiaságtól a feminin külső jegyek nyelvileg explicitté tételével („»lányos« arcom van, vastag ajkaim, magasról teszek a tradicionális férfiaságra”). A maszkulinitás normáival való tudatos szembeszegülés jelenik meg a mondatban, ez konstruálja a férfiidentitást, azon az alapon, hogy az autentikus férfi nem igazodik a kulturális normákhoz, hanem azokkal szembeszáll, akkor is, ha ez feminin jegyek internalizálásával történik. A maszkulin identitás erőteljességét jelzik a *magabiztosan tudom* szerkezet, illetve a *férfi öntudat* mások által megingathatatlan volta.

A szövegek a kemény férfiaságot hiteltelenként, önellentmondásosként konstruálják meg, olyanként, ami a felszínen, a külső jegyek és a viselkedés vonatkozásában *kemény*, ugyanakkor valójában, az identitás belsejét tekintve *törékeny*, mert a maszkulinitás normáinak való folyamatos megfelelési kényszer által motivált, valamint a mozgatórugója a félelem és a konformizmus. A (4) részletben kétszer szerepel ehhez kapcsolódóan a *félni* főnévi igenév, és egyszer a *tart* ige. A kemény férfiaság paradox mivoltát többféle módon hangsúlyozzák a szövegek: *törékeny ego*, a *keményység összeomlik*, *törékeny [...] maszkulinitás*. Továbbá ezen maszkulinitás belsőleg képlékeny jellegét konstruálja meg a *szilánkosra [...] törni* jelenetének *bármikor* határozószói megengedő névmásával való összekapcsolása.

A „Nem arról volt szó, hogy félni férfiatlan, babám?” kérdés kiválóan megmutatja, hogy a szövegek a kemény férfi képét önellentmondásosként, hiteltelenként konstruálják meg, a hibrid maszkulinitást pedig autentikusnak. Hiszen a DOMINANCIA diskurzusával összeegyeztethetetlen a félelem, ami a kemény férfiaság motivációjaként reprezentált a szövegek által, viszont a hibrid maszkulinitást a részletek szerint

a bátorság jellemzi, ami már a dominanciához kapcsolódik. Ezért a kemény férfiaknak szándékosan a *babám* szóval való megszólítása, ami egy, a feminitással társított lexikális elem, akként pozicionálja a hibrid maskulinitásokat, mint ami domináns a kemény férfiassággal szemben, éppen az által, hogy kapcsolódik a feminitásokhoz, és ellenáll a normáknak.

7. A heterós meleg férfi

Connell (1992) kutatása szerint a meleg férfiak nagy része a férfi feminitást és a hipermaskulinitást is elutasítja, ezen férfiidentitás jelölésére alkotta meg a *very straight gay* terminust. Egyes cikkek a korpuszban a „heterós” meleg férfi kifejezést használják, az első jelzőt mindig idézőjelben, ami már mutatja az ezen reprezentált férfikép iránti elutasító attitűdöt, illetve iróniát. Ez a férfikép vonatkozatható a connelli terminusra, mert mind a kettő esetében konstitutív a férfiidentitás szempontjából a feminitás és a hipermaskulinitás elvetése, illetve egyfajta hagyományosabb férfiség konstrukciója.

- (5) „Persze, a melegek közötti homofóbia nem idegen dolog, sőt, nem is nevezhető homofóbiának, hiszen itt a kis klikkeknek nem azzal van bajuk, hogy a másik meleg... hanem azzal, hogy a másik milyen meleg. [...] [E]gy melegnek is vannak elvárásai a többi meleg felé. Ha egy meleg férfi nőiesen viselkedik, hajlítgatja a hangját, esetleg ringatja a csípőjét, vagy magas a hangja, azt sokan nehezen fogadják el. Ha pedig ez a feminin fiú még nőiesebb ruhát is vesz fel, nőiesebben hordja a haját, drag szlenget használ és a Spotify éves listáján Britney Spears-nek és Ariana Grandénak bérelt helye van, végképp elfogadhatatlan a viselkedése. Miért nem vesz fel inkább férfiaknak való nadrágot? Miért nem vágatja le

a haját? Miért kell így járni? Az ott alapozó rajta? Na ne! Ez most nő vagy férfi? Attól, hogy valaki meleg, még nem kell nőnek lennie! De nem csak a nőies melegekkel van baja a többi melegnek. Hanem a férfias melegekkel is. Őket is utálni fogja valaki. Túl férfias – miért nem tud beilleszkedni az LGBTQ-közegbe? Miért kell kihúznia magát? Mit akar kompenzálni? Mi ez az állat zene, amit hallgat? Ez is csak gyúrni tud, esze meg nulla. Életében nem volt könyv a kezében. Az ilyen nem alkalmas egy kapcsolatra. Az ilyennel beszélni sem lehet. Ezek mind bunkók.” (Humen 2019/01: 29–31)

(6) „Ismerős a hozzáállás? Tudom, te nem ilyen vagy. De az biztos, hogy aki a komfortzónádon kívül esik, az... így járt, ugye? Mindenkinek nehéz az élete. Neked sem könnyű, miért kelljen más problémáival is foglalkoznod, esetleg kiállni a másikkal, a másik mellett? Van elég bajod. Ja, és nem vagy LGBTQ. Egy egyszerű meleg srác vagy, akit hagyjon békén a buzipropaganda és btw, senki ne nyilatkozzon a nevedben, hogy LGBTQ emberek így meg úgy... Hiszen ez egy nem létező közösség! Hol a havi taggyűlés? Miért érzi felhatalmazva magát bárki, hogy a nevedben felszólaljon az LGBTQ közösségről? Ne más döntse el, hogy nekem mi a jó.” (Humen 2019/08 45)

(7) „Az elmúlt hetekben többször láttam különböző helyeken, hogy meleg kritizálják egymást azért, mert valaki túl férfias, túl »heterós« (már a kifejezést se teljesen értem), vagy éppen túl feminin, és ezzel állítólag rossz hatással van a társadalomra és az elfogadásra.” (Humen 2019/02 05)

Az ironikus hangvétel nagymértékben jellemző az (5) részletre. Az ironia egy bizonyos értékelői pozícióba való behelyezkedés révén mutat rá a szóban forgó pozíció problematikus mivoltára, így annak a megkérdőjelezéséhez vezet (Tátrai 2011: 190–204). A szövegek a he-

terős meleg férfi perspektíváját jelenítik meg, az elutasító attitűdöt a feminin és a hipermaszkulin meleg férfiakkal szemben, a külső és a belső jegyek felsorolásával. Az azonban, hogy a szöveg ezt az attitűdöt elutasítja, és kritika tárgyává teszi, és hogy az ironia diszkurzív stratégiájával teszi ezt, egyértelmű a cikk egészéből, hiszen ott explicit módon elveti az internalizált homofóbiát.

A *heterós meleg férfi* elnevezés a hegemon homoszexualitásra utal, arra, hogy a leginkább értékelt, normatív identitás a heteroszexuális maszkulinitás (Milani 2016: 18). A szövegek a *heterós* időzőjelek közötti használatával és az ironikus hangvétellel megkérdőjelezzik a normát. A (7) explicit módon is megteszi ezt a fogalom jelentésének a megkérdőjelezésével: *már a kifejezést se teljesen értem. A meleg férfi* szókapcsolatnak a *heterós* jelzővel való további bővítése ugyanis egy olyan implicit jelentést hordoz, ami újratermeli azt a diskurzust, amely szerint a MELEG FÉRFIAK EREDENDŐEN FEMININEK.

A reprezentált heterós meleg férfi a heteronormatív társadalmi diskurzusokból attitűdöket is internalizál. Ezt jelzi a *buzipropaganda* szó használata, illetve az LMBTQ-közösségnek az elutasítása („Ja, és nem vagy LMBTQ. Egy egyszerű meleg srác vagy”). A heterós meleg férfi a szöveg szerint tehát nem szolidáris a nemi és szexuális kisebbségekkel, annak ellenére, hogy ő is egy szexuális kisebbség tagja. Az itt is megjelenő ironikus hangnem, illetve az E/2-es alakok használata egyértelműen jelzi a heterós meleg férfi kritikáját, illetve a befogadó esetlegesen meglévő hasonló nézeteinek a felülvizsgálatára hívnak fel. Az ironikus hangnemet ugyanakkor az is indokolhatja a szövegekben, hogy egy belső ellentmondás feszül bennük. Hiszen a megkonstruált férfikép elutasítja a férfi feminitásokat és a hipermaszkulinitást, ugyanakkor a szövegek ugyanezt teszik a heterós meleg férfivel. Továbbá ugyanaz a motiváció húzódik meg mindkét elutasító attitűd mögött: az attól való félelem, hogy bizonyos meleg férfiak akadályát képezik a meleg társadalmi elfogadottságának.

8. Hipermaszkulinitás

A korábban említett elemző szempontok sorba vételével megállapítható, hogy a 3. és a 4. kép is hipermaszkulin férfiakat reprezentál. A két reklám interpretálható úgy, hogy széles körben elterjedt diskurzusokat próbálnak kikezdeni, illetve aláásni a maszkulinitás hegemon formáját és a nemi rendet (*gender order*).



3. és 4. ábra

Humen 2019/01 47 és Humen 2019/06 39.

A meleg hipermaszkulinitás lehet egy olyan stratégia, ami megkérdőjelezi a MELEG FÉRFIAK EREDENDŐEN FEMININEK diskurzust, amely kirekeszti a maszkulinitás területéről a meleg férfiakat (Milani 2016: 19). Egyrészt a reklámokban szereplő modellek erőteljes testi konfigurációja egyértelműen a férfiség normáihoz köthető. A férfiak tekintetének dinamikája ugyanakkor felforgatja a nemi rendet. A 3. képen

ábrázolt személyek testi közelsége, illetve a tekintetük egymásra irányulása jelzi a homoerotikus vágyat. Ezzel megkérdőjelezi a nemek komplementaritására vonatkozó heteronormatív diskurzust (Cameron 2005: 489), valamint a modern hegemon maszkulinitás azon központi elemét, hogy a nők a szexuális vágy tárgyaként léteznek, de a férfiak nem (Carrigan–Connell–Lee 1985 [2011]: 54).

A 4. kép ebbe a befogadót is bevonja. Az úgynevezett „követelő” képek („*demand*” *image*) sajátossága, hogy a reprezentált személyek tekintete találkozik a befogadóéval (Benwell 2002: 161). A heteroszexuális férfimagazinok jellemző stratégiája, hogy a „követelő” képek férfialakjai ellenséges vagy semleges arckifejezéssel utasítják vissza a homoerotikus olvasatokat (Benwell 2002: 162). A homoszexuális kontextusban ugyanakkor a mosoly hiánya, illetve a Nixon (1996) terminológiája szerinti „kemény tekintet” (*hard look*) éppen az olvasót⁴ konstruálja meg a vágy tárgyaként a 4. képen. Az ábrán a modellek testtartása és a keresztbe font karok is a maszkulin függetlenséget és erőt asszociálják.

A férfiak ruházata is egy sajátos meleg hipermaszkulinitást konstruál. A 3. képen a bőr csuklópánt, a bőr mellkasheveder, illetve a 4. képen a jockstrap, focista zokni és edzőcipő mind a sport hagyományosan maszkulin teréhez kapcsolódnak. Az eltérő kontextus miatt azonban átalakul a ruhadarabok jelentése, új funkciót nyernek, hiszen itt nem a sport gyakorlathoz kapcsolódnak, hanem a maszkulin identitás jelzésére szolgálnak, illetve a vágy felkeltésére (Demetriou 2001 [2011]: 91).

A 3. kép szintén a FÉRFIAK SZEXUÁLIS ÖSZTÖNE (*MALE SEXUAL DRIVE*) diskurzust reprezentálja, illetve termeli újra. A tárgyi környezet – a bal oldali modell hátát bárpult támasztja, a végében sörösüvegek sorakoznak, ami szintén sztereotip módon kapcsolódik a maszkulinitáshoz – figyelembevételével az ábra valószínűleg egy melegbári jelenetet ábrázol, amelynek egy alkalmi kapcsolat kialakítása lehet a célja. Ezt mutatja a jobb oldali modell pólojának a felirata is (*I will fuck on first date*).

⁴ A reklám célcsoportja kifejezetten a meleg férfiak, ugyanis a Black Dream *Gay Shop*ként hirdeti magát (<https://www.blackdream.hu/catalog/hu>. Utolsó megtekintés: 2021.08.26.), így a vizuális tartalom implicit befogadója egy meleg férfi.

9. Összefoglalás

A tanulmány a vizsgálat során négy jól elkülönülő férfiképet mutatott be: a biológiai determinizmus férfiképet, a hibrid maszkulinitást, a heterós meleg férfit, illetve hipermaszkulinitást. A Humen magazin komplex viszonyt alakított ki a megjelenített maszkulinitások között: a hibrid maszkulinitás referenciapontként használta az identitás konstrukciójához a kemény férfiaságot, a heterós meleg férfi pedig utóbbit és a nőies maszkulinitást. A magazin szövegei azért kritikusak a heterós meleg férfiséggel, mert ezen identitás internalizálja a homofóbiát, és elutasítja az LMBTQ-közösség olyan alapvetőnek tételezett értékeit, mint a sokszínűség és elfogadás.

A magazin textuálisan a hipermaszkulinitásról is negatív képet fest, aminek az lehet az oka, hogy a fizikai és viselkedésbeli jegyekhez adottan tételezi a magazin az olyan attitűdök meglétét, mint a feminitás elvetése vagy az elnyomó, domináns magatartás. A maszkulin megjelenést ugyanis tradicionálisan ezekkel társítják (Ward 2000: 155). A reklámok ugyanakkor gyakran ábrázolnak hipermaszkulin férfiakat. Ez azonban nem áll ellentmondásban a textuális reprezentációkkal, ha elvonatkoztatjuk a fizikai jegyeiktől azokat a sztereotípiákat, amelyeket előhívhatnak, és csak performanciaként vagy posztmodern maszkulinitásként tekintünk rá (Signorile 1997, idézi Ward 2000: 156). Mivel a magazin a sokszínűséget kívánja hangsúlyozni a maszkulinitások tekintetében, ezért azt a melegférfi-identitást kritizálja, amely ezt a sokféleséget elveti, és ez az attitűd asszociálódik a hipermaszkulin megjelenéssel is, de ez nem jelenti azt, hogy magát a megjelenést kritizálja.

Egyes reklámok szlogenjei – például *Egy igazi férfinak igazi borbély jár* (Humen 2019/08: 43) – szintén azt implikálják, hogy a maszkulinitásnak vannak olyan formái, amelyek nem autentikusak. A *férfi* főnévnek az *igazi* jelzővel történő konstrukciója ugyanis azt az előfeltevést hordozza, hogy vannak nem igazi férfiak is. Ha azonban a kontextus egészét figyelembe vesszük, a magazin éppen a férfiidentitás sokféle lehetséges konstrukciójára mutat rá, vagyis arra, hogy sok jelentéssel bírhat az, hogy *igazi férfi*.

Hivatkozott irodalom

- Baker, Paul 2005. *Public Discourses of Gay Men*. Routledge advances in corpus linguistics. Routledge. London, New York.
- Baker, Paul – Levon, Erez 2015. Picking the right cherries? A comparison of corpus-based and qualitative analyses of news articles about masculinity. *Discourse & Communication* 9/2: 221–236.
- Barrett, Rusty 2017. *From Drag Queens to Leathermen. Language, Gender and Gay Male Subculture*. Studies in Language, Gender, and Sexuality. Oxford University Press. Oxford.
- Benwell, Bethan 2002. Is there anything „new” about these lads? The textual and visual construction of masculinity in men’s magazines. In: Sunderland, Jane – Litosseliti, Lia (szerk.): *Gender Identity and Discourse Analysis. Discourse Approaches to Politics, Society and Culture*. John Benjamins. Amsterdam, Philadelphia. 149–174.
- Benwell, Bethan 2003. Introduction: Masculinity and men’s lifestyle magazines. In: Benwell, Bethan (szerk.): *Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines*. Blackwell. Oxford. 6–29.
- Bodó Csanád – Szabó Gergely – Turai Katalin Ráhel 2019. Voices of masculinity: Men’s talk in Hungarian university dormitories. *Discourse and Society* 30/4: 339–358.
- Brezina, V. – Timperley, M. – McEnery, T. 2018. LancsBox4.0 [szoftver]. (<http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox>) (Utolsó megtekintés: 2021. 08. 26.)
- Butler, Judith 1990 [2006]. *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*. Feminizmus és történelem. Balassi Kiadó. Budapest.
- Cameron, Deborah 2005. Language, Gender and Sexuality: Current Issues and New Directions. *Applied Linguistics* 26/4: 482–502.
- Carrigan, Tim – Connell, Bob – Lee, John 1985 [2011]. A maszkulinitás új szociológiája felé. In: Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. ELTE–BCE. Budapest. 27–62. http://ieas.unideb.hu/admin/file_4609.pdf (Utolsó megtekintés: 2019. 11. 17.)
- Connell, R. W. 1992. A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender. *American Sociological Review* 57/6: 735–751.
- Demetriou, Demetrakis Z. 2001 [2011]. Connell „hegemón maszkulinitás” fogalmának kritikája. In: Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. ELTE–BCE. Budapest. 81–95. http://ieas.unideb.hu/admin/file_4609.pdf (Utolsó megtekintés: 2019. 11. 17.)
- Eisen, Daniel B. – Yamashita, Liann 2017. Borrowing from Femininity: The

- Caring Man, Hybrid Masculinities, and Maintaining Male Dominance. *Men and Masculinities* 20/5: 1–20.
- Hadas Miklós 2011a. A kulturális fordulat és a férfikutatások. In: Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. ELTE–BCE. Budapest. 4–9. http://ieas.unideb.hu/admin/file_4609.pdf (Utolsó megtekintés: 2019. 11. 17.)
- Hadas Miklós 2011b. A férfikutatások három hulláma. In: Hadas Miklós (szerk.): *Férfikutatások. Szöveggyűjtemény*. ELTE–BCE. Budapest. 10–19. http://ieas.unideb.hu/admin/file_4609.pdf (Utolsó megtekintés: 2019. 11. 17.)
- Kiesling, Scott Fabius 2005. Homosocial desire in men's talk: Balancing and re-creating cultural discourses of masculinity. *Language in Society* 34/5: 695–726.
- Molnár Csilla 2013. A férfi és a HVG. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 3/1: 82–94.
- Milani, Tommaso M. 2016. Theorizing Language and Masculinities. In: Milani, Tommaso M. (szerk.): *Language and Masculinities. Performances, Intersections, Dislocations*. Routledge Critical Studies in Discourse. Routledge, New York, London. 8–33.
- Nixon, Sean 1996. *Hard Looks. Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption*. St. Martin's Press. New York.
- Nixon, Sean 1997. Exhibiting Masculinity. In: Hall, Stuart (szerk.): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage. London, Thousand Oaks, New Delhi. 291–336.
- Signorile, Michelangelo 1997. *Life outside: The Signorile report on gay men: Sex, drugs, muscles and the passages of life*. HarperCollins. New York.
- Sunderland, Jane – Litosseliti, Lia 2002. Gender identity and discourse analysis. Theoretical and empirical considerations. In: Sunderland, Jane – Litosseliti, Lia (szerk.): *Gender Identity and Discourse Analysis*. Discourse Approaches to Politics, Society and Culture. John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia. 1–39.
- Takács Judit 2004. *Homoszexualitás és társadalom*. Új Mandátum Könyvkiadó. Budapest.
- Tátrai Szilárd 2011. *Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés*. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Tátrai Szilárd 2017. Pragmatika. In: Tolcsvai Nagy Gábor (szerk.): *Nyelvtan*. Osiris. Budapest. 899–1058.
- Ward, Jane 2000. Queer Sexism. Rethinking Gay Men and Masculinity. In: Nardi, Peter M. (szerk.): *Gay Masculinities*. Sage. Thousand Oaks, London, New Delhi. 152–175.

Női és férfi jellemzők nyelvi reprezentációja Bródy Sándor *A tanítónő* című drámájában

1. Bevezetés

Jelen dolgozatomban Bródy Sándor *A tanítónő* című drámájának meghatározott szövegszintjén végzek gendernyelvészeti vizsgálatot, mégpedig a jelzőként funkcionáló melléknevek szintjén. Az elemzést színház-történeti áttekintéssel kezdem (2.), ezen belül foglalkozom Bródy Sándor drámaírói munkásságával (2.1.), ezt követően kerül sor *A tanítónő* stílusbeli besorolására, jellemzőinek megállapítására, ami megalapozza a drámában megjelenő gendernyelvészeti kérdést (2.2). Előtte azonban megvizsgálom *A tanítónőt* a szexizmus és a feminizmus fogalmak felől, kiemelem a szövegből a jelzői mellékneveket, s ezek példáján keresztül mutatom be *A tanítónő* szereplőinek szexista nyelvhasználatát (2.3). Történelmi kontextusként kitérek a korabeli nőmozgalmakra és emancipációs törekvésekre (3.1), majd rámutatok a gendernyelvészet mint kutatási terület mibenlétére, témáira, és ezen belül kijelölöm az általam vizsgálat tárgyául választott lexikai szintet, pontosabban a drámában megjelenő gender-markerként viselkedő jelzői szerepben álló mellékneveket. Dolgozatom végén röviden összegzem megfigyeléseimet, és kitérek a szöveg nyújtotta további kutatási témákra is (4.).

2. Bródy Sándor és *A tanítónő*

2.1. A kortárs színházi világ és Bródy Sándor kapcsolata

A 19. század társadalmi változásainak következtében kialakult polgári társadalom egyre nagyobb rétege kereste a kulturált szórakozás lehetőségét a színházakban, aminek következtében a század utolsó évtizedeire jelentősen megnőtt a – leginkább magánvállalkozásként működő – kőszínházak száma. A repertoárok nagy részét kortárs magyar történelmi drámák és szórakoztató – többségében francia – vígjátékok tették ki. A közönségre vélhetőleg ezek az előadások és műfajok voltak hatással, ezek miatt jártak színházba, és ezekért voltak hajlandók fizetni, ami a magyarországi színházi élet felvirágzásának feltétele volt. Ugyanakkor a nézők a már jól bevált trópusok ismétléséhez kötődő igényeinek a kiszolgálása idézte elő a kortárs drámairodalom és dramaturgia sokáig egy helyben való toporgását és elmaradottságát. Ugyanakkor a századforduló környékén alkotó Bródy Sándor drámaírói jelentősége éppen abban rejlik, hogy – bár nem radikálisan, de – el-ellépett a korszakra jellemző műfajoktól (történelmi dráma, népszínmű, újromantikus vígjáték), és egy új irányzat, a modernség felé kezdett elmozdulni, s ezzel a hazai modern próza- és drámairodalom úttörő alakjává vált (Gintli 2010: 830). A *Magyar irodalom* (Gintli 2010: 831) Bródy Sándort tárgyaló része azonban felhívja a figyelmet, hogy Bródy nem volt valódi úttörő, hiszen több hazai előzményre is támaszkodhatott, például *A tanítónő* szempontjából is fontos tézisdrámákra¹ és társalgási drámákra.²

¹ A dráma egy Franciaországból származó típusa, amely társadalmi kérdéseket helyez középpontba (Gintli 2010: 831).

² A társalgási dráma a drámák egy olyan típusa, amely aktuális kérdéseket tárgyal (Gintli 2010: 831).

2.2. A tanítónő

Bródy Sándor 1901-ben lépett be a színházi világba a *Hóféherke* című drámájával (Nagy 1974: 12), majd a rákövetkező évre megírta *A dadát*, amelyet sokan *A tanítónő* közvetlen előzményeként, és annak ellentétpárjaként tartanak számon (Nagy 1974: 14). Ezután az író hat évre elhallgatott, majd egy sikertelen öngyilkossági kísérlet után 1908-ban új darabja jelent meg a színpadon: *A tanítónő* (Nagy 1974: 24), amelyet ugyanazon évben mutattak be a Vígszínházban. A szerző drámáját *Falusi életkép három felvonásban* alcímmel látta el, hangsúlyozva ezzel a naturalista dramaturgiához való tartozását (Nagy 1974: 25). Az első felvonásban megérkezik vidékre a fővárosból az új tanítónő, a 22 éves, pályakezdő Tóth Flóra, aki azonnal bele akarja vetni magát a tanításba. Megismerkedünk a falu lakóival, miközben mind üdvözlük az eseménytelen falucska új szenzációját: Flóra kartársával, a tanítóval; a kántorkisasszonnyal, Hray Idával; falu notabilitásával, a főúrral; a káplánnal; a szolgabíróval; a kántorral; a bérlővel és a törvénybíróval. Valamint már itt felbukkan a falu kegyurának, Nagy Istvánnak a fia, Ifj. Nagy István, aki szüntelenül udvarol Flórának. A második felvonásban a főurak sorra környékezik meg a tanítónőt, aki senkinek sem enged, és ennek következtében ellehetetlenítik őt a tanítástól. Az utolsó felvonás Ifj. Nagy István lánykérésével kezdődik, és Flóra távozásával végződik.

A dráma összességében a naturalista dramaturgia elemeit sorakoztatja fel: életképszerű jelenetek, a falusi társadalmi közeg, az erőszak és a hatalom szerepe a kapcsolatokban és a kibontott konfliktus. A dolgozatom problémafelvetése is *A tanítónő* egy erősen naturalista vonásából eredeztethető: a drámában folyamatosan visszatér az emberi lény biológiai meghatározottságának hangsúlyozása (Gintli 2010: 832). De a valódi problémákat az szüli, hogy mindezek ellenére a mű mégsem tekinthető egy klasszikus naturalista darabnak. Ahogyan Nagy Péter fogalmaz *A drámaíró Bródy Sándor* című átfogó tanulmányában: „[...] a jószemű kortársak már eleve látták, amit az utókor lépésről lépésre igazolt, hogy ez a naturalizmus lényegében egy modern felfogású realizmus köntöse és fegyvere volt.” (Nagy 1974: 7) Ilyen kevésbé

naturalista eleme a drámának például a címszereplő idealizálása és a dráma befejezése, aminek két változata született: egy, amely némi-képp heroizálja Flóra alakját (ez a naturalizmussal nem összeegyeztet-hető lezárás), és a második változat, amely a Vígszínház és a korabeli nézői elvárás nyomására készült, melyben a két szerelmes összeháza-sodik (Gintli 2010: 833).

2.3. Szexizmus és feminizmus

A *tanítónő* társadalmi dráma (Juhászné 1971: 241), amely a korabe-li magyar társadalom alakjait sorakoztatja fel. Összeütközteti a régi hagyományokat és az új magatartási formákat, de ami dolgozatom témáját tekintve a legfontosabb felállított opozíció, és ami lényegében a dráma tengelyét adja: a nő és a férfi párviadala (Juhászné 1971: 245). Az egyik oldalon áll az újtó szándékú és ezzel a modern hőst és nőt képviselő, haladó gondolkodású fiatal Flóra. A másik oldalon pedig a kis közösség urai képviseltetik magukat, és ezzel a századforduló vidéki, elmaradott, férfierkölcű, szexista társadalmát reprezentál-ják, akiknek a Flóra iránti szexuális vágy szolgáltatja a cselekedeteik mögötti motivációt (Gintli 2010: 832) De ez a számukra új, ismeretlen – és ettől olyan veszélyes – modern nő, aki tulajdonképp a nőiség újfaj-ta képviselője, nem enged nekik, és „a megsértett erény büszke öntu-datával hagyja el a falut” (Gintli 2010: 833). A korrlátolt, kulturálatlan urak megijednek Flórától és az „izmusaitól”:

KÁPLÁN: [...] Ön állást foglal a katolicizmus ellen. Meg min-denféle izmus ellen...

SZOLGABÍRÓ: Európai betegségek: feminizmus, szocializmus, idegen nyugati fogalmak [...] (33)

Ugyanakkor nem veszik észre, sőt, tudatában sincsenek annak, hogy ők is egy „izmus” folyamatos, Flóra ellen (is) irányuló gyakorlói:

a szexizmusé.³ A szexizmust több szempontból is megközelíthetjük és többféleképpen is értelmezhetjük, de ami kutatásom szempontjából itt érvényességre lel, az a nyelvi szexizmus vagy a szexista nyelvhasználat. Kegyesné Szekeres Erika az erről szóló tanulmányában így fogalmaz:

„[...] szexistának mondhatjuk azokat a nyelvi megnyilatkozásokat, amelyek azáltal, hogy negatív képet festenek a nőkről, akadályozzák a nők, mint társadalmi csoport emancipálódását, és a negatív társadalmi megítélést mintegy alátámasztva megerősítik a nők alárendeltségéről szóló sztereotip elképzeléseket.” (Kegyesné 2006: 92)

Ugyanebben a tanulmányban a szerző kitér a tradicionális szexizmus mellett az ún. modern szexizmusra is: „a modern szexizmus nem merül ki a nőekkel szembeni passzív előítéletekben, hanem konkrétan és aktívan akadályozza a nőket (akár kommunikatíván) céljaik elérésében is” (Kegyesné 2006: 92). És mi más történik Flórával, ha nem ez? Hiszen a nagyurak addig szervezkednek, míg meg nem gátolják a tanítónőt célja elérésében: a tanításban. Mindezt verbális úton, a megalázás szándékával és beszédaktusával érik el. A szakirodalom a nyelvi szexizmus legalább három alapesetét különbözteti meg egymástól, melyek közül az alábbi eset pontosan az, ami *A tanítónőben* is megfigyelhető: „szexistának mondhatók az olyan, a nőkre tett, a nők ellen irányuló negatív kijelentések és nyelvi megnyilvánulások, melyek közvetlenül rombolják a női szubjektum énképét, önértékelését, közvetve pedig a nőkről alkotott társadalmi képet teszik még negatívabbá” (Kegyesné 2006: 92). Erre pedig számtalan példa van a dráma szövegében:

POSTÁS: [...] Ezek a *gyalázatosak!* Mióta az emberek mind kimentek Amerikába, és csak asszonyok vannak a postán, elbízik magukat, hogy ők az urak. (4)

³ Szexizmusnak nevezzük a nem alapján való hátrányos megkülönböztetést, különösen a nők hátrányos megkülönböztetését (Kegyesné 2006: 91).

Itt a postás a nők személyét és teljesítményét kicsinyli le: *gyalázatosak*nak nevezi a postán dolgozó nőket, pedig ők azok, akik a munkát végzik a kivándorolt férfiak helyett. De számos más, a nőket, a nőiséget, és főleg Flórát negatívan konnotáló jelzői szerepben álló melléknevet olvashatunk még az elemzett szövegben:

KÁPLÁN: [...] Nevezett tanítónő *tiszteletlen*, [...] *szemérmetlen*, [...] *istentelen és kéjelgő*. (37) (Kiemelések tőlem, H. B.)

A nyelvi szexizmus egy formájának tekinthetők azok az aktusok, amikor a falu hatalmi urai sikamlós ajánlatokat tesznek Flórának a védelmükért cserébe, amiket a tanítónő sorra elutasít, ám ezzel még inkább magára haragítja őket.

SZOLGABÍRÓ: Nézze, Flóra, nem akar maga tőlem kérni semmit?... Nem tetszem én magának?... Nem tetszem önnek! Hát nem! Végre is nem lehet mindenkinek jó ízlése. De mégis meg kell beszélünk az ügyeket az ön itteni pozíciójáról. Nézze, Flóra, holnap fölkeres engem a hivatalomban. [...]

SZOLGABÍRÓ: Holnap. Vasárnap. Egy lélek se lesz jelen. Senki se fog tudni róla. (28)

KÁPLÁN: [...] Amióta itt van, elemészt a vágy, hogy lelkeink megértsék egymást egy nagy, tiszta harmóniában. (*A keze után nyúl.*) (30)

A dráma második felvonásában a megsértett, kikoszorózott urak koholt vádak alapján tárgyalást indítanak Flóra ellen, és nem az előtte megszokott kedves, hízalgő, körmönfont nyelvi viselkedést tanúsítják. A tanítónő az elején higgadt marad, majd egy ponton túl, már nem tűrheti tovább a becsmérlést, ő sem köntörfalazhat tovább, és nyíltan szembeszáll ellenfeivel:

FLÓRA: [...] önök olyan *ostobák*. [...] *Gazok! Gazok és ostobák*. (38) (Kiemelések tőlem, H. B.)

Flóra azonban bátor kiállása ellenére nem tartja magát erősnek, hiszen a szemében a feministák az igazán erős nők:

FLÓRA: Én *gyáva* vagyok, én nem vagyok feminista, én – asszony vagyok! (40) (Kiemelés tőlem, H. B.)

Flóra a fent idézett szövegrészletet jóval azután mondja magáról, hogy feministának nevezték. Ugyanitt arra is utal, hogy a korban a feminista nő nem számított nőnek, asszonynak. Flórából az a nő szólal meg ekkor, akinek elfogadhatók a tradicionális női szerepek, de az már nem, hogy csak azért, mert (tanult) nő, megvádolhatják alaptalan kijelentésekkel. A tanítónőből az önérzet, az igazságtalanság érzete, az önvédelem beszél, mikor az urak verbális meggyalázására válaszként ő is hasonlóan sértő jelzőkkel illeti támadóit. Éles ellentétet képez az, hogy míg a nagyságos urak hazug, alaptalan kijelentésekkel dobálóznak Flóra irányába, melyeknek elsődleges célja a nők megalázása, a nők társadalmi képének a még negatívabbá tétele, addig a tanítónőből az őt ért valós sérelmek beszélnek: hiszen amióta csak megérkezett, minden férfi – különösen a káplán és a szolgabíró – a fiatal és csinos tanítónő behálózásán töri a fejét. Tóth Flóra tehát nem egy „rafinált”, „szerencsétlen”, „összezavarodott elméjű”, „rossz” nő, csupán egy tanítónő, aki a falu férfierkölcsei vezetése miatt képtelen végezni hivatását, a tanítást.

3. A nő

3.1. Történelmi kontextus: nőmozgalmak, feminizmus

A dráma keletkezésének idejében, a századforduló környékén jelentős változások történtek a nők társadalmi helyzetének ügyében. Az egyik ilyen fontos előrelépésként említhető az akkori vallás- és közoktatási miniszter, Wlassics Gyula 1895 végén hozott, a budapesti

és a kolozsvári egyetemhez intézett rendelete, melyben engedélyezi a bölcsészeti, orvosi és gyógyszeri képzéseken a női hallgatók jelenlétét (Simándi 2009: 20). Majd ezt követően, az új század első éveiben a politika terén sürgető kérdéssé vált az általános választójog. És, bár csak 1945-ben született meg végül az első olyan magyar törvény, amely azonos választójogot biztosít a nőknek és a férfiaknak, az ezért való küzdelemben fontos szerepet töltek be az 1904 és 1906 között szerveződő magyarországi nőmozgalmak, melyek megerősödésének az egyetemek megnyitása elengedhetetlen előfeltétele volt. Ebben az időszakban magyar női szervezetek a nemzetközi mintákat (francia, német stb.) követve hozták be lemaradásukat (Nagyné 1983: 175). 1904-ben Glücklich Vilma tanítónő vezetésével meg is alakult a Feminista egyesület hazánkban, mely innentől alapjaiban határozta meg a nőkért folyó mozgalmakat (Simándi 2009: 34).

Az új fejleményeknek és a tanulni vágyó nőknek azonban nem mindenki örült a korban, főleg nem a férfi kartársak: „az Egyetemi Lapok 1891. február elsejei számában közölt cikk álláspontja szerint az egyetemekre nem lehet nőhallgatókat engedni, hiszen a férfiak és nők eltérő intellektuális igényeit és beállítódásait eltérő módon kell kielégíteni” (R. J. 2006: 161). Majd ugyanígy: „1891. december 6-án közreadott cikk [...], amely helyteleníti, hogy a nők előtt – természetes hivatásuktól eltérően, kizárólag egzisztenciális okokból – megnyissák az egyetem kapuit”, hiszen „a nőket természeti predesztinációjuk éppúgy, mint társadalmi hivatásuk, a családi élethez kötik” (B. Balassa 2006: 16).

3.2 Történelmi kontextus a gendernyelvészet felől

Bródy Sándor a drámában érzékletesen és kíméletlenül mutatja be azt, hogy az ebben a korban szerveződő nőmozgalmakra hogyan reagált a társadalom, hogy a feminizmus sokak tudatában valamiféle szörnyként élt, ami romba dönti a nemzeti értékeket. Bródy ezt a közhangulatot villantja fel a dráma beszédaktusaiban. Megmutatja, hogy milyen durva jelzőkkel illették a tanulni vágyó és a tanult nőket, leképezi

korának nőellenes gondolkodását, ami különösen akkor burjánzott el, ha a nő, mint Flóra is, nem vetette magát alá a férfiak kedvének. A következőkben a gendernyelvészet tükrében kívánom elemezni mindezt.

A fentiekben idézett szövegrészekből is világosan látszik, hogy a magyar nyelvhasználatban korábban is létezett, és létezik ma is nemi alapú hátrányos megkülönböztetés, ami szinte csak a nőkre irányul. Ezt a szakirodalmat követve szexizmusnak nevezem.

„Az alkalmazott nyelvtudománynak, azon belül a gendernyelvészetnek feladata ennek [ti. a szexizmusnak] feltárása, s a felszámolásra irányuló javaslatok megfogalmazása” (Huszár 2011: 79). Azaz a nyelvészetnek feladata, hogy régebbi keletkezésű és aktuális szövegekben egyaránt elemezze a szexista megnyilvánulásokat. Ezen megnyilvánulások egyik funkciója, hogy utaljon a nemek közötti különbségekre és fenntartsa azokat, mégpedig úgy, hogy hangsúlyozza a nők alárendeltségét. Erre a drámában is több szövegrész utal:

SZOLGABÍRÓ: Nem. A sírásra ezennel megjegyzést teszek.

Félek uraim, hogy önök nem ismerik a női könnyeket. Úgyis, mint úriember, mint bíró, bírói vizsgám van, kijelentem, hogy, aki sír, az bűnös. (38)

IFJ. NAGY: Maga kicsiny, én vagyok a nagy. (58)

A szexista megnyilvánulások másik szerepe az, hogy negatív tulajdonságokat kössön a nőkhöz, és megbélyegezze a hagyományos társadalmi szerepekből kitörni vágyó nőket. A dráma szövegében erre is számos példa van:

KÁPLÁN: Nevezett tanítónő tiszteletlen, mindent bevall, mindent tagad. Sérteget, felesel; szemérmetlen. Van a kisaszszonynak valami megjegyzése? Nincs. Kedves lányom, fiatal nő! Szomorú szívvel fordulok hozzád, ki Szodoma országújtára tértél – és imádkozni is fogok érted. De addig is, míg az iskolaszék ítéletét meghozná, és szabályszerűen a tanfelügyelő úr elé terjesztené, eltiltom önt a tanítástól. Nem

mételyezed meg a nép gyermekeinek tiszta szívét. Három napi pótszünidőt fogok adni a gyermekeknek. (37)

A *tanítónő*ben az általam is vizsgált lexikai szinten is megnyilvánulnak ezek a funkciók. Egy másik sajátos vizsgálati szempont ezzel összefüggésben az, amit Huszár Ágnes vet fel a *Bevezetés a gendernyelvészetbe* című könyvében. A nemekről alkotott kép megítélésében az is szerepet játszik, hogy milyen mellékneveket használnak a beszélők vagy az irodalmi szövegek előszeretettel az egyik vagy a másik nemhez tartozó személyek jellemzésére. Annak ellenére, hogy a legtöbb melléknév jelentése alapján férfiakra és nőkre egyaránt referálhatnak, használatukban megmutatkoznak különbségek: például a gyakoriság tekintetében vagy a jelzők kontextus szerinti használatában (vö. Huszár 2009: 47).

Kutatásom során megvizsgáltam a *tanítónő*ben a nőkre és a férfiakra irányuló jelzői szerepben álló melléknevek használatát is. A következőkben a színműben előforduló legfontosabb jelzőket mint gender-markerként⁴ viselkedő nyelvi reprezentációkat figyelem meg, ezzel is alátámasztva a *tanítónő*ben szereplő urak szexizmusát, akik magukat a hatalommal, az állammal és a patriarchális renddel egyenlőnek képzelik, és ezzel Tóth Flóra erős önképének és jellemének folyamatos leamortizálódását is eredményezik.

A dráma cselekményében az iskolaszék összeülése előtt a káplán és a szolgabíró is meglátogatja Flórát, és az ellene irányuló tárgyalás berekesztését ígérik, ha nem zárkózik el a közeledésüktől. A káplán ezen a látogatáson maga ad hiteles képet a falu férfijairól és egyúttal magáról is:

KÁPLÁN: Leányom, itt idegenben van. A falu más, a falu megváltozott. *Sűrűvérű, túltáplált, élvezetvágyó* férfiak közé jutott. Óhajtanó, hogy egy *higgadt, önzetlen* és erkölcsi alapon álló férfitúra bízta magát! (12) (Kiemelések tőlem, H. B.)

⁴ A gender-marker olyan attribútum, mely az egyik nemhez jobban köthető, mint a másikhoz, vagyis a nem-preferencia miatt az egyik nemet jobban jellemzi, mint a másikat (Boronkai 2007: 257).

A szolgabíró és a káplán sem jár sikerrel, ami után megfigyelhető, hogy a tárgyaláson ők azok, akik sértődöttségükben a legtöbb negatív szóval illetik a tanítónőt.

KÁPLÁN: [...] Ön *rafinált és egzaltált*. (32)

KÁPLÁN: [...] *szegény nő összezavarodott elméjű*. (34)

KÁPLÁN: [...] Nevezett tanítónő *tiszteletlen, [...] szemérmetlen, [...] istentelen és kéjelgő*. (37)

(Kiemelések tőlem, H. B.)

De ezen a tárgyaláson a többi jelenlévő férfitől is elhangzanak hasonlóan erős gendermarkerek:

ÖREG NAGY: [...] *beteg, bolond*, nem tehet róla. (34)

ÖREG NAGY: Boszorkányok nincsenek, de *rossz* nők vannak.
(35)

KÁNTOR: [Flórára] *A szerencsétlen*. (39)

(Kiemelések tőlem, H. B.)

Láthatjuk, hogy itt a jelzők olyan értékelő és minősítő szerepben állnak, amelyek kifejezetten Flóra és/vagy az egész női társadalom ellen irányulnak, ezzel még negatívabbá téve a nőkről alkotott képet. Ahhoz azonban, hogy a tanítónőről hihetőbb képet kapjunk, nemcsak az elvakult urak, hanem a többi szereplő Flórára használt jelzőit is meg kell figyelnünk:

FŐÚR: [...] Az ilyen *szép fiatal* lányt, mint te. [...] (9)

HRAY IDA: [...] *fess pesti* tanítónő [...] (14)

TANÍTÓ: [...] *nemes, szép, egyetlen, elhagyatott és tökéletlen*
Flórámmal [...] (48)

FŐÚR: [...] te *derék* lány [...] (56)

(Kiemelések tőlem, H. B.)

A minősítő és értékelő gender-markerek vizsgálatánál hiba lenne kihagyni az Ifj. Nagy István nevéhez kapcsolódó jelzőket. Ifj. Nagy István a falu kegyura, akit minden lakó túlmisztifikál és túlheroizál. Ez a rá használt jelzőkből is kimutatható:

HRAY IDA: *Gazdag, szép és fiatal! Úrr!* (16)

KÁNTORKISASSZONY: [...] *édes-kedves* nagyságos úr. (18)

NAGYASSZONY: [...] Olyan *szép*, olyan *derék* fiú. [...] (55)

FŐÚR: [...] az a fiú *derék* fiú. [...] (56)

(Kiemelések tőlem, H. B.)

Ifj. Nagy István felhagy az alkoholizálással, nem keresi a nőknél az élvezeteket és töretlenül udvarol Flórának, virágokat és szerenádot küld neki. Bár Flóra tud a fiatal nagyságos úr előző életéről, mégis jól esik neki a törődés, és megtetszik neki a férfi:

FLÓRA: *Szép* szál ember. (17)

FLÓRA: Mégis *kedves, meleg* ember maga! (43)

FLÓRA: Gyönyörködöm magában, olyan *szép* egy férfi [...]. (44)

(Kiemelések tőlem, H. B.)

Ezek alapján megfigyelhető az is, hogy az egyik leggyakoribb női gender-markerként használt *szép* szót (Boronkai 2007: 260) a drámában egy férfira, Ifj. Nagy Istvánra használják túlnyomóan többször.

A dráma folyamán, különösen a tárgyalás után Tóth Flóra önbizalma, saját magáról (és ezzel a modern nőről) kialakított képe meginog. Megérkezése után nem sokkal még ezt mondja:

FLÓRA: *Erős* vagyok. (12) (Kiemelés tőlem, H. B.)

Majd pár hónappal később, közvetlenül a tárgyalás után, miután úgy érzi, hogy „elvesztette a szívét”:

FLÓRA: Én *gyáva* vagyok, én nem vagyok feminista, én –
asszony vagyok! (40)

FLÓRA: [...] Én csak egy *rongyos kis* nő vagyok most [...] (55)

FLÓRA: [...] Én vagyok a *gyengébb*, elismerem. (58)

(Kiemelések tőlem, H. B.)

Flóra története mégsem egy bukástörténet. Felismeri az *ostoba* és *gyáva* urak rosszindulatát, elmaradottságát, és *erős* nőként, szabadságát megtartva elhagyja azt a falut, ahol nem hagyták érvényesülni.

FŐÚR: A gazdag emberek ostobasága olyan, mint a tenger,
kimeríthetetlen. Eleresztették... az életet, a jövőt... (59)

A *tanítónő* eredeti változatában Flóra végül az élet, a jövő reményének jelképe lesz. A modern, újszerű nő, hacsak a dráma utolsó mondatára is, de morálisan győzedelmeskedik, és ezzel az általa képviselt mentalitás is teret kap. A darabban Flóra szerepe tulajdonképp tehát az, hogy megingassa az uralkodó patriarchátust, és egy új kor kapuját nyissa meg ezzel. Ez az értelmezési lehetőség azonban csak a dráma ezen változatában érvényesíthető, hiszen a Vígszínház nézőközönségét kiszolgáló romantikus verzió pont az eredetivel ellentétes üzenetet hordozza magában, ezzel a korban uralkodó, a nőket és a női emancipációt elutasító közhangulatot megtámogatva.

4. Összefoglalás

A dráma jelzőként funkcionáló mellékneveinek repertoárjában legnagyobb arányban minősítő és értékelő típus fordul elő. Egyrészt megismerhetjük a századforduló ideális nő és ideális férfi gender-markereit, valamint a nőkről alkotott képet még negatívabbá tevő gender-markereket, és a megalázott, modern nő erre adott válaszát. A *tanítónő*ben az

általam megfigyelt gender-markereken kívül még számos más gender-nyelvészeti szempontból is érdekes vizsgálati téma rejlik: egy következő kutatási téma lehet például a dráma genderalapú megszólításainak a vizsgálata.

Hivatkozott irodalom

- B. Balassa Antal 2006. Nők az egyetemen. In: Fábri Anna – Borbíró Fanni – Szarka Eszter (szerk.): *A nő és hivatása. Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895*. Kortárs Kiadó. Budapest. 163–165.
- Bóna Judit 2016. *Női beszéd – Férfi beszéd. A fonetika és a pszicholingvisztikai vizsgálatok tükrében*. Akadémiai Kiadó. Budapest.
- Boronkai Dóra 2007. Női jellemzők nyelvi reprezentációja meséinkben. In: Barát Erzsébet – Sándor Klára (szerk.): *A nő helye a magyar nyelvhasználatban. „Nyelv, ideológia, média”*. JATEPress Kiadó. Szeged. 15–27.
- Bródy Sándor. *A tanítónő*. <https://mek.oszk.hu/00600/00629/00629.pdf> (Utolsó elérés: 2022. 04. 28.)
- Dobos Csilla 2006. A társadalmi nemek és nyelvhasználat kapcsolatának vizsgálata a pragmatika és a diskurzuselemzés elméleti keretében. In: Kegyesné Szekeres Erika – Simigné Fenyő Sarolta (szerk.): *Sokszínű Nyelvészet. Alkalmazott nyelvészeti gender-kutatás*. Miskolc. 165–178.
- Gintli Tibor 2010. Bródy Sándor. In: Gintli Tibor (szerk.): *Magyar irodalom*. Akadémiai Kiadó. Budapest. 830–834.
- Huszár Ágnes 2009. *Bevezetés a gendernyelvészetbe. Miben különbözik és miben egyezik a férfiak és a nők nyelvhasználata és kommunikációja? Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához* 98. Tinta Könyvkiadó. Budapest.
- Huszár Ágnes 2011. Magyarországi gendernyelvészeti kutatások története és perspektívái. In: Simigné Fenyő Sarolta (szerk.): *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények*. Miskolci Egyetem Kiadó. Miskolc. 74–80.
- Juhász Ferencné 1971. *Bródy Sándor*. Irodalomtörténeti könyvtár 26. Akadémiai Kiadó. Budapest. 237–245.
- Kegyesné Szekeres Erika 2006. Nyelvi szexizmus és szexista nyelvhasználat a magyar nyelvben. In: Kegyesné Szekeres Erika – Simigné Fenyő Sarolta (szerk.): *Sokszínű Nyelvészet. Alkalmazott nyelvészeti gender-kutatás*. Miskolc. 91–100.

- Nagy Péter 1974. A drámaíró Bródy Sándor. *Irodalomtörténet* 56: 3–39.
- Nagyné Szegvári Katalin 1983. A nők választójogáért folytatott harc a 20. század elején. In: Horváth Pál – Révész T. Mihály (szerk.): *Összehasonlító jogtörténet. Boglár Elek- emlékkönyv*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 175–191.
- R. J 2006. Nők az egyetemen. In: Fábri Anna – Borbíró Fanni– Szarka Eszter (szerk.): *A nő és hivatása. Szemelvények a magyarországi nőkérdés történetéből 1866–1895*. Kortárs Kiadó, Budapest. 161–163.
- Reményi Andrea Ágnes 2001. Nyelv és társadalmi nem. *Replika* 45–46: 153–161.
- Simándi Irén 2009. *A nők parlamenti választójogának története 1848–1938*. Gondolat Kiadó, Budapest.

HATÁRÁTLÉPÉSEK IRODALOMTÖRTÉNETI
PERSPEKTÍVÁBÓL

A kora modern angol bosszútragédiák határátlépései

Ebben a dolgozatban azt vizsgálom, hogy az angol reformáció hatásainak következtében fellépő ideológiai válság hogyan rajzolt át sokféle határt a kora modern társadalom életében, mint például a valóságrepresentáció, élet-halál, istentisztelet-boszorkányság dichotómiája. Ezek a változások alapvetően rengették meg a korabeli ember addigi bizonyosságait, mélyreható kollektív traumát okozva. Ez a kollektív kulturális trauma megjelenik egy új, születőben levő műfajban, az angol bosszútragédiában, ahol a szerzők – a vallásos témák cenzúrája miatt – burkolt és önmagukból kifordított¹ formában a kor vallási traumáit is színre vitték. A műfaj kritikai recepciójának, illetve a reformáció történelmi revíziójára irányuló tudományos kísérleteknek a rövid bemutatása után két szakramentumhoz kapcsolódóan fogom két bosszútragédia határátlépéseit elemezni: az egyik a halál rítusaival kapcsolatos, a másik pedig az eucharishtiához köthető.

¹ Jó példa erre a „kifordításra” a gyönyörű nők rituális feláldozása a bosszútragédiák egész sorában, ami Huston Diehl szerint a Szűz Mária-kultusz lerombolásának, a protestáns ikonoklasmusnak a szublimált, színpadra vitt változata. Lásd Huston DIEHL, *Iconophobia and Gynophobia: The Stuart Love Tragedies* = H. D., *Staging Reform, Reforming the Stage*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, 156–181.

Bármilyen határátlépéshez először is szükséges, hogy legyenek konkrét vagy absztrakt határok. Például a „jó ízlés határai”, ha egyáltalán létezik ilyen, a kora modern Angliában egészen máshol húzódtak, mint ma,² ezért is fordulhatott elő, hogy a kora modern angol bosszútragédiákat (*revenge tragedies*), vagy ahogy Szerb Antal nevezte őket, *rémdrámákat*,³ hosszú ideig értetlenül és fanyalogva fogadta az irodalomkutatás. A bosszútragédiák egyik kiemelkedő darabja, a *Titus Andronicus* rendszeres következetességgel félresikerült műnek lett titulálva, Dover Wilson szerint például a dráma egy „rozoga szekér, amely az Erzsébet-kori vesztőhely vérző tetemeivel van púposan megrakva.”⁴ Richard Posner szerint: „Sok Erzsébet- és Jakab-kori bosszútragédiában az erőszak és a bosszúálló érzelmi túlkapásai a groteszkig fokozódnak, így minden társadalmi vagy morális megfontolást csírájában megfojt a melodráma, mint például a *Titus Andronicus*ban.”⁵

A legutóbbi kora modern angolszász irodalomkutatás, részben az újhistorista irányzatnak köszönhetően, már másképp gondolkodik a bosszútragédiákról. Michael Neill⁶ szerint a bosszútragédia nem véletlenül olyan kísérteties és véres, hiszen legfőbb témája a kor egyik legjelentősebb válsága, a thanatológiai válság: újra fel kellett találniuk maguknak a Halált („reinventing death”). Derek Dunne⁷ könyvében

² Ide tartozik az a gondolat is, hogy a populáris és elit kultúra nem határolódott el élesen a kora modern színházban, a sokféle társadalmi rétegből érkező közönség mindenféle igényének igyekeztek megfelelni a darabok. Lásd MATUSKA Ágnes, *Udvari és populáris kultúra a kora újkori Angliában. A kutatás elméleti alapvetései és dilemmái = Az angol irodalom története*, II, szerk. Kiss Attila Atilla, SZÖNYI György Endre, Bp., Kijarat, 2020, 28–35.

³ SZERB Antal, *A világirodalom története*, Bp., Bibliotheca, 1958, 301.

⁴ Ahol másképp nincs jelezve, a forrásokat saját fordításomban közlöm, M. L. William SHAKESPEARE, *Titus Andronicus*, ed. J. Dover WILSON, Cambridge, Cambridge University Press, 1948, xii.

⁵ Richard POSNER, *Law and Literature: A Misunderstood Relation*, London, Harvard University Press, 20093, 106. Natália PIKLI, *The Crossing Point of Tears and Laughter. A Tragic Farce: Shakespeare's Titus Andronicus = Shakespearean Criticism*, 85, ed. Michelle LEE, Detroit, Thomson Gale, 2004, 248–257.

⁶ Michael NEILL, *Issues of Death*, Oxford, Clarendon Press, 1999.

⁷ Derek DUNNE, *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law*, London, Palgrave MacMillan, 2016.

kiemeli, hogy éppen a bosszútragédiák azok, amelyek képesek adekvát módon visszatükrözni a kora modern angol társadalom törvénykezési, pereskedési szokásait, a törvénykezés mélyreható változásait és krízisét, hiszen mindig a bűn és a törvényszegés, emberi vagy isteni igazságszolgáltatás és személyes bosszú kérdései körül forog a cselekmény.

Huston Diehl szerint a kora modern bosszútragédiában megjelenik az angol reformáció minden doktrinális és morális ellentmondása és traumája, amely az egész 16–17. századra rányomta a bélyegét. Ilyen értelemben nemcsak az igaz, hogy a reformáció hozta létre ezt a drámai műfajt, hanem maga a műfaj is végezte a protestáns tanítás terjesztését a hallgatóság soraiban, olyan fontos dolgokra tanítva a nagyrészt írástudatlan közönséget, mint a reprezentáció és a valóság közötti különbség vagy a látszat/képek iránti bizalmatlanság.⁸ George Oppitz-Trotman⁹ szerint a metadráma eszközén keresztül a bosszútragédia volt az egyik legkiválóbb eszköz arra, hogy megtestesülés-testet öltés, figuráció, reprezentáció problémái megjelenjenek az angol színpadon: a valóság és látszat kérdése, a képimádat és képprombolás, valamint súlyos szociális problémák, pl. a szolgál, aki – Oppitz-Trotman szerint – legtöbbször nem emberi lény, hiszen nincs neve, a színész társadalmi státusza mint szolgál stb., egyaránt hangsúlyhoz jutottak ebben a műfajban. Az angol kora modern bosszútragédia egyik magyar kutatója, Kiss Attila szerint a bosszútragédia a formálódó szubjektum-konceptió laboratóriuma, ahol a személyes-közösségi válság bemutatásán, a bosszúálló örületén keresztül az Én létének vagy nemlétének legfontosabb kérdései kerülnek a boncaszitalra.¹⁰ Röviden összefoglalva tehát olyan, önmagában is ellentmondásos műfajról van szó, amelynek alapvető jellemzője a határátlépés, az alábbiakban pedig azt igyekszem megmutatni, hogy milyen kortárs határokat feszegetett a bosszútragédia.

⁸ DIEHL, *i. m.*, 3.

⁹ GEORGE OPPITZ-TROTMAN, *The Origins of Revenge Tragedy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.

¹⁰ KISS Attila, *Double Anatomy in Early Modern and Postmodern Drama*, Szeged, JATEPress, 2010.

A dolgozatban a *határátlépés* szó nem a fejlődés szinonimájaként jelenik meg, hanem inkább az angol *transgression* szó értelmében: a határok átlépése és feszegetése a negatív, a kísérteties, a traumatikus irányába történik. A belső vagy külső határok átlépése, illetve újrajzolása jelentős mértékben köthető a reformációhoz. Ezen a ponton lehetetlen elkerülni, hogy legalább érintőlegesen szóba kerüljön az angol reformáció története, illetve ennek jelenleg is zajló revíziója. Ahogy azt Fabiny Tibor kifejti, az utóbbi pár évtizedben végbement az angol reformáció újraértelmezése, részben Christopher Haigh, Eamon Duffy és más kutatók munkája nyomán, és mindez új fénybe helyezte, mintegy rehabilitálta a katolikus ellenállási mozgalmat.

„A hagyományos »whig« narratíva szerint a *Szentírás*, mint az igazság napfénye egyre diadalmasabban ragyogta be Anglia egét, amely elűzte a babonás középkori katolicizmus fellegeit. A revizionista narratíva szerint viszont a katolikus vallásosság a nép lelkéből sosem tűnt el teljesen, s a protestantizmust csak a politikai hatalmi eszközeivel erőltették rá az angol emberekre.”¹¹

Miért fontos ez a jelen dolgozat témája szempontjából? Milyen jelentőséggel bír az, amit Diarmaid MacCulloch úgy fogalmazott meg, hogy „Angliában annyi reformáció volt, ahány uralkodó a Tudor trónon”?¹² Pontosan amiatt, hogy minden egyes fordulatnál újabb törvények és etikai kódex, azaz határok léptek érvénybe, amelyeknek a betartatása kemény kézzel történt, nyilvános kivégzések és kínzások által. A legkisebb határátlépés könnyen végződhetett kínos halállal, mint például Thomas Kyd esetében.¹³

¹¹ FABINY Tibor, *Sámson haja előbb-utóbb mindig nőni kezd*, Szcenárium, 6(2014), II, 11–27.

¹² Diarmaid MACCULLOCH, *The Church of England, 1533–1603 = Anglicanism and the Western Christian Tradition*, ed. Stephen PLATTEN, Norwich, Canterbury Press, 2003, 17–28, 18.

¹³ Arthur FREEMAN, *Marlowe, Kyd, and The Dutch Church Libel*, English Literary Renaissance, 3(1973), I, 44–52.

Ebben a dolgozatban a szakramentumokkal kapcsolatos határátlépésekről lesz szó. A szakramentumok szervesen kapcsolódtak az emberi élet nagy átmeneti rítusaihoz, mint amilyen a születés, házasság, halál, vagy épp a közösségbe való befogadás aktusa. Éppen ezért nagy fontossággal bírtak, elmulasztásuk igazi egyéni és közösségi katasztrófának számított. David Coleman teljes tanulmánykötetet szentelt a szakramentumok és a 16. századi angol dráma kapcsolatának, abból az alapfeltevésből kiindulva, hogy „a szakramentumok körülötti viták és ellentmondások olyan folyamatként foghatók fel, mely által az egyén és a közösség (akár nemzeti, akár vallási, akár politikai közösségről legyen szó), kapcsolatának kérdései napirendre kerültek. A kor drámája nagyon mélyrehatóan foglalkozik ezekkel a kérdésekkel.”¹⁴

A reformáció(k) következtében állandóan változott a szakramentumok hivatalosan elismert köre, illetve gyakorlata, és így a hozzájuk kapcsolódó viták legalább I. Jakab koráig fennálltak.

Nem csoda, hogy ennek a túlfűtött, ellentmondásokkal és elfojtásokkal teli időszaknak a legfőbb témái szót kértek a kora modern színpadon. Tovább komplikálja a helyzetet a cenzúra jelenléte: a vallási ellentétek, a túlfűtött polemizálás olyannyira szétzilálta Erzsébet királynő Angliáját, hogy a vallásos témák nyílt színrevitele egyenesen tiltott volt.¹⁵ Így tehát burkolt formában jelenik meg sok darabban ez a reformáció által okozott kollektív trauma. Nem találkozunk a bosszútragédia fénykora idején, Erzsébet uralkodása második felében keresztyén mártírokkal a színpadon, de Lavinia alakja a *Titus Andronicus*-ban, vagy a Hercegnő halála az *Amalfi hercegnőben* tisztán felidézi a mártíromság minden ambivalenciáját, nem is beszélve a *The Second Maiden's Tragedy*-ben a Lady szerepéről.¹⁶ Feltételezésem szerint ugyanilyen módon, áttételesen, önmagukból kifordítva, de a közönség

¹⁴ David COLEMAN, *Drama and the Sacraments in Sixteenth-Century England*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, 2.

¹⁵ Jeffrey KNAPP, *Shakespeare's Tribe*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, 14.

¹⁶ Erről a roppant érdekes, középkori mártírlegendákat idéző bosszútragédiáról említést tesz Pikli Natália is. PIKLI Natália, *Élet, halál és művészet metszéspontján – a Téli rege szoborjelenete = Élet és Halál Shakespeare művében*, szerk. ALMÁSI Zsolt, FABINY Tibor, PIKLI Natália, Bp., Reciti, 2017, 43–59, 52.

számára világosan felismerhető módon jelennek meg a szentségekkel kapcsolatos kétségek és kérdések a tragédiákban, határszegések és szubverzió formájában problematizálva a társadalom égető kérdéseit. A következőkben két szakramentumhoz kapcsolódóan fogom két bosszútragédia határátlépéseit elemezni: az egyik a halál rítusaival kapcsolatos, a másik pedig ez eucharisztiahoz köthető. Mind a kettő hangsúlyosan visszatérő elem a kora modern bosszútragédiák „rémálomszerű”¹⁷ világában.

Ahogy azt említettem, Michael Neill terjedelmes monográfiája a bosszútragédiák kísérteties világát egy olyan társadalom és kor kulturális termékeként értelmezi, amely éppen thanatológiai válságot él át: a reformáció(k) következtében elvesztek és kérdőjelessé váltak a korábbi, katolikus temetési és gyászolási rítusok. Ennek a jelentőségét mai ésszel nehéz felfogni. Éles határok emelkedtek ott, ahol korábban átjárhatóság volt.¹⁸ Míg korábban az élők és holtak egyazon közösség tagjainak (*Hic et Ubique*) érezhették magukat – a holtakért való imádság és a különféle, holtakért végezhető szertartások által –, a reformációk után ez a kötelék végleg elszakadt. Stephen Greenblatt *Hamlet in Purgatory* című nagy sikerű könyvében kifejti, milyen nagy jelentőséggel bírt a purgatórium katolikus tana a hívek számára, amelyet a egyhangúlag alátámasztanak reformációt kutató történészek, például Peter Marshall is: „Az egyház a purgatórium tana által segített a gyászolóknak feldolgozni az elhunytak felé érzett csalódottság, elhagyatottság és harag érzését, anélkül, hogy ez pszichésen megterhelő lett volna a számukra.”¹⁹ Továbbá, a Harmadik hely (*The Third Place*) tana megfelelő teológiai magyarázatot szolgáltatva segített kontrollálni a kísértethistóriák jelentését.

Itt most nincs hely kifejteni a kísértetek megjelenésének protestáns magyarázatát, mindenesetre a reformátorok pápista babonaként

¹⁷ Margaret E. OWENS, *Stages of Dismemberment*, Massachusetts, Rosemont, 2005, 207.

¹⁸ Lásd Philippe ARIES, *The Hour of Our Death*, New York, Random House, 1982; Nigel LLEWELLYN, *Art of Death*, London, Reaktion Books, 1991.

¹⁹ Stephen GREENBLATT, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 230.

tartották számon ezeket, hiszen Isten eleve elrendelő kegyelme biztosítja, hogy a holt lelkek vagy a mennyben, vagy a pokolban legyenek, de nincs Harmadik hely, ahonnan aztán kóbor lelkek megszökhetnek. Egyébként a katolikus egyház maga is kínos gondossággal tagadta, hogy a purgatórium tanát pusztán a kísértetek megjelenésére alapozná. Erzsébet-korabeli pamfletek egész sora mutatja, milyen vehemensen harcoltak a reformátorok a purgatórium és a kísértetek ellen (például John Veron, *Hunting of Purgatory to Death*, 1561; R. Copland, *The 7 Sorrows that Women have when theyr Husbands be Deade*, 1568, mindkettőt Peter Marshall idézi).²⁰ Rendkívül érdekesítő módon (erre külön fejezetben tér ki Marshall)²¹ a kísértetek nem tartották tiszteletben a protestáns tanokat, és továbbra sem átaláltak megjelenni egyes embereknek. Ez ad magyarázatot arra, hogy folyamatosan születtek a kísértetekkel kapcsolatos traktátusok. Francis Lavater, zürichi reformátor *De Spectris* című művének kortárs angol fordításában, ezt olvashatjuk: „daily experience teacheth us that spirits do appear to men” (azaz: „a mindennapos tapasztalat azt mutatja, hogy a (holt) lelkek bizony megjelennek időnként az embereknek”).²² Levonható tehát a konklúzió, hogy a reformáció nem volt képes megállítani az átjárást a két birodalom: az Élet és a Halál között. A visszajáró lelkek folyamatosan átlépték azt a fluid határvonalat, amely a mai időkre teljességgel megszilárdult, átjárhatatlanná vált. Ezt Peter Marshall úgy fogalmazza meg, hogy a kora modern emberek egyidejűleg két világban éltek:²³ a jelenvaló, tárgyilagos világ mellett ugyanolyan valóságnak tekintették a természetfölötti birodalmat. A kísértetek vándorlásához tehát fontos, és figyelmet érdemlő társadalmi és vallási kérdések, ellentmondások kapcsolódtak ebben a korban.

²⁰ Peter MARSHALL, *Beliefs and the Dead in Reformation England*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2002, 124, 125, 6. lábjegyzet.

²¹ *Uo.*, 124–187.

²² *Uo.*, 247.

²³ Peter MARSHALL, *Mother Leakey and the Bishop: A Ghost Story*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007, 35.

Vegyük most szemügyre Thomas Kyd *Spanyol tragédiáját*.²⁴ Ebben a darabban kétféle határsértést is elkövetnek a holtak: az egyik Don Andrea szelleme, aki visszatér a túloldalról, sőt nem is egyedül, hanem egy démoni jelenés kíséretében, a másik pedig a lemészárolt Horatio holtteste, aki nem kap temetést a darabban, ezért mintegy élő halottként „visszatér” a darab vége felé.²⁵

Az *Előjáték*ban mindjárt egy nyugalmát nem találó lélek monológja hangzik el: Don Andrea harcban esett el, és a korabeli hiedelem szerint, aki nem hal „jó halált”, ahogyan ez az erőszakos halált halt emberrel történik, abból könnyen lesz rontást hozó kísértet. Így mindjárt az első sorok feszültséget teremtenek a hallgatóságban, és ez a továbbiakban csak fokozódik. Először is, a Halál révésze nem engedte át Andrea szellemét, mivel nem „illőn” temették el („my rites of burial not performed” 1.1.21). Ez az egyetlen mondat képes lehetett felidézni az egész posztreformációs vitát és elemi félelmet, ami a purgatórium eltörlése és a szeretett holtak végső sorsa körül örvénylett. Ezek az égető kérdések teljesen soha nem szűntek meg, a vizitációs jegyzékek szerint (*visitation articles*)²⁶ egészen a 17. századig elevenek voltak. Miután Don Andrea barátja, Don Horatio „megadta a végső tisztességet”, már átengedték a Túlvilágra, viszont ott további hányattatások vártak rá. Derek Dunne szerint a *Spanyol tragédiában* az igazságszolgáltatás mindjárt

²⁴ A *Spanyol tragédiáról* így ír Székely György *Lángözön* című művében: „Maglehetősen sok bizonytalanság övezi. Nem tudjuk, hol és mikor volt a darab bemutatója. Valószínűleg már 1587–88-ban színre került. Egészen biztos, hogy 1592. február vége és március közepe között Lord Strange társulata sikerrel játszotta a Rose Theaterben: három hét alatt tizenhat előadást ért meg. Októberben jegyezték be a kiadandó könyvek hivatalos nyilvántartásába, a Stationer’s Registerbe, és az első kvartó kiadás valószínűleg még abban az évben megjelent, bár a címlap nem jelzi az időpontot, mint ahogy a szerző nevét sem! Hogy alkotója Thomas Kyd lehetett, azt csak Nashe egy mellékes megjegyzéséből sejtjük.” SZÉKELY György *Lángözön*, Bp., Európa, 2003, 105.

²⁵ A kora modern hiedelmek szerint a holtak lelke még a test mellett időz három napig, és ezen az időhatáron belül még visszatérhet belé az élet, így nem teljesen alaptalan Horatiót egyfajta „zombiként” értelmezni. Lásd Richard Sugg rendkívül érdekesítő könyvét a témában: Richard SUGG, *The Smoke of the Soul*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.

²⁶ MARSHALL, *Beliefs and the Dead...*, i. m., 135.

a dráma elején válságban van, hiszen három bíró sem tud dönteni Andrea lelkének sorsa felől, így tovább küldik őt az Alvilág urához. Őhöz három út vezet: az egyik a hősök és szerelmesek mezejére, a másik a pokol mélyére vezetett, a harmadik pedig, a „middle path”, amelyen a bolyongó léleknek haladnia kellett, erőteljes utalás a purgatórium vagy „köztes hely” koncepciójára. Annál is inkább, mivel ennek a helynek a kapui nincsenek lezárva, „az ivor kapun át [...] az álmok hussannak az éjbe” (1.1.83).²⁷ Tehát Kyd egy olyan antik mitológiai világot teremtett a bosszútragédia hátteréül, amelyben aztán egészen aktuálisan, büntetlenül tudott tematizálni korabeli vallási problémákat, a cenzúra árgus szemeit kikerülve.

Don Andrea szelleme tehát „kihussant” az Alvilágból, de nem akármilyen kíséreléssel, hanem a Bosszú démonával. Itt szükség van egy fontos kitérőre. Nagy gondot okozott a kora modern embernek a túlvilági lelkek, kísértetek beazonosítása egy túlvilági látogatás esetén, és a katolikus egyháznak megvolt erre a saját, részletes forgatókönyve. Mint ahogy azt Greenblatt könyvében részletesen kifejti²⁸ a *Discretio Spirituum* módszere szerint fel kellett tenni pár kérdést a szellemnek, hogy kiderüljön, jó vagy ártó lélekkel van dolga az embernek. Ezen a feszültségen nyugszik az egész *Hamlet*: nem tudjuk, milyen lélekkel van dolga a dán hercegnek, jót akar neki, vagy romlásba dönti, és maga a Szellem is ellentmondásos üzeneteket közvetít.²⁹ Kyd ezzel szemben már a kezdet kezdetén félresöpör minden kétséget azt illetően, milyen lélekről van szó, hiszen ennek a szereplőnek Bosszú a neve. Kiss Attila tanulmánykötetében kifejti,³⁰ hogy a kora modern színházi technika és

²⁷ Thomas KYD, *Spanyol tragédia*, ford. SZABÓ Magda, szerk. SZENCZI Miklós, Bp., Európa, 1961 (Angol reneszánsz drámák, 1). A drámákból vett idézetek forrásának jelölésében a sorszámok az angol eredetit követik: Thomas KYD, *The Spanish Tragedy*, ed. Katharine EISAMAN MAUS = *Four Revenge Tragedies*, ed. Katharine EISAMAN MAUS, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995.

²⁸ GREENBLATT, *i. m.*, 103.

²⁹ BERNÁT András, *The Challenge of the Old Mole: A Key Problem in Shakespeare's Hamlet and Its Reception = Posthumanism in Fantastic Fiction*, szerk. KÉRCHY Anna, Szeged, Americana E-Books, 2018, 209–226

³⁰ KISS, *i. m.*, 64–65.

elrendezés aláhúzta az alvilági erők dominanciáját, hiszen Don Andrea és a Bosszú szelleme valószínűleg vertikális fölényt élvezve, egy karzaton foglaltak helyet a többi szereplő feje felett, ahonnan végignézték a színjátékot. „E darabban a kórus mi leszünk” (1.1.91). Ennek az elrendezésnek azonban nem csupán esztétikai jelentősége volt, hiszen a Világegyetem hierarchiájában (Great Chain of Being) a korabeli gondolkodás szerint a legmagasabb vertikális pozíció magát Istent illette, ebben a felállásban tehát a Bosszú-démon éppen ezt a helyet tulajdonította el. Így mindenkit és mindent a bosszúállás irányít majd a darabban, mint ahogy ezt az „ördögi predestináció” a darab elején elrendelte – a Gondviselésnek nem marad cselekvési tere. Mindez pontosan leképezi azt a vallási-ideológiai talajvesztettséget és kiábrándultságot, amely a korabeli gondolkodást áthatotta.

Egy másik kora modern, temetkezéshez kapcsolódó aggodalom is helyt kap a drámában: a temetetlen halott. Margaret Owens tanulmánya arról ad számot, milyen erős félelmek kötődtek a reformáció(k) után a megfelelő temetési rituálék elmaradásához, amelyet egy enyhén groteszk történettel illusztrál. A londoni Aldergate – St. Botolph parókia archívumában szerepel egy temetés leírása, amelyet Mrs. Tyre levágott kezének szenteltek, liturgiával és pappal, ahogyan illik: „The said hand was by me Thomas harrystone being the parish clarke in the presents of Thomas ponder being the sexten Buried Right before the dore [...] Thus god sent hir good rest and ease or healp after the same if it be gods will and pleasure.”³¹

Úgy tűnik, hogy Mrs. Tyre nem állt készen arra, hogy a feltámadást a jobb keze nélkül érje meg, ezért, biztos, ami biztos, megszentelt földbe, keresztyén temetést kért neki, mintegy úgy kezelve a testrészt, mint egy mini-holttestet.³² David Cressy szintén arról számol be, hogy bár az egyházból kiközösítetteknek nem járt elvileg az Anglikán temetés,³³

³¹ „A fent nevezett kezét én, Thomas harrystone, a parókia gondnoka, Thomas ponder, a sekrestyés jelenlétében eltemettem, épp az ajtó előtt [...] Isten nyugosztalja, küldvén neki szabadulást és segítséget az Ő akarata és jótetszése szerint.” OWENS, *i. m.*, 202–203.

³² *Uo.*, 202–203.

³³ David CRESSY, *Who buried Mrs Horseman? Excommunication, Accomodation, and*

de ilyen esetekben általában győzött a jóindulat, no meg a borzadály a temetetlen holtaktól, és gondoskodtak a keresztyéni temetésről, időnként még a hivatalos akarattal szemben is, a büntetést kockáztatva. Így tehát elmondható az, hogy Horatio temetetlenül a darabban időző holtteste olyan, mint egy élő felkiáltójel,³⁴ és Hieronimo tulajdonképpen annak is szánja: az égbekiáltó igazságtalanság bizonyítékának, szándékos transzgressziónak, amely viszont épp az apa megbomlott elméjére utal. Hiszen ki tudhatta, mi lesz a keresztyén temetés nélkül elrothadó testek lelki üdvével? Hieronimo morális abszolútumokat megszegő tette tehát már az elmeállapotának kibillentségét tükrözi; a holtak megfelelő temetésének kérdése ugyanis egy alapvető szoteriológiai problémához vezet: hogyan biztosíthatnánk az örök üdvösséget önmagunk és halottaink számára, illetve lehetséges-e ez egyáltalán?

Egy másik szakramentális határszegés, amely több kora modern bosszútragédiában is megjelenik az eucharisziához köthető. Jelen dolgozatban John Marston *Antonio bosszúja* című darabját szeretném kiemelni, de ugyanez a téma markánsan jelen van a *Titus Andronicus* kannibalisztikus jelenetében is. Ahogy azt Sophie Read részletesen kifejti,³⁵ az úrvacsorai liturgia változása és a körülötte forrongó heves vita alapvetően a *jel* és a *jelölés*, tehát maga a nyelv használatának határait feszegeti. „Ez az én testem” (azaz „Take, eat: this is my body”),³⁶ mondja Krisztus; és a „to be” ige még soha nem volt ennyire metaforikus, állítják a protestánsok, az évszázados katolikus dogmákkal szemben. Ennek a komplex és szerteágazó vitának az ismertetése nem jelen dolgozat feladata; megjegyzendő azonban, hogy az úrvacsora helyes értelmezését övező konfliktus a mindennapi nyelvhasználat problémáit, a valóság-reprezentáció dilemmát (lásd ikonofília vs. képrombólás) képezte le. Így máris látható, hogy egy olyan témáról van szó, ami

Silence = D. C., *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, Oxford, Oxford University Press, 116–137.

³⁴ A kvartókiadások 1615-től kezdve egyenesen a címlapon szerepeltetik Horatio holttestét.

³⁵ Sophie READ, *Eucharist and the Poetic imagination in Early Modern England*, New York, Cambridge University Press, 2013, 3.

³⁶ Matthew 26, 26. *The Geneva Bible*.

a posztreformációs ideológiai válság sok területét felölelte. Huston Diehl megfogalmazása szerint a bosszútragédia az a műfaj, amely

„folyton visszatér ahhoz a megosztó és mélységesen felkavaró konfliktushoz, ami a reformáció kultúrájában a holtakról való megemlékezés tradicionális formái, és a protestáns mód között dúlt: ez előbbi a jelenlétet, az utóbbi a hiányt hangsúlyozza [...] ez az egész vita az úrvacsora értelmezésének ellentmondásaiban gyökerezik”.³⁷

John Marston *Antonio bosszúja* című tragédiájában,³⁸ amely magyar nyelven nem jelent meg, a bosszúálló, Antonio fekete misét celebrál ellensége kisfiának vérével (3.2.144–215). Ez a kétségkívül transzgreszív, mai szemmel horrosztikus színpadi kép a kora modern néző szemével egy több rétegűen kódolt jelenet volt. Először is felidézte azokat a korabeli szenzációéhes, antiszemita híreszteléseket, amelyek szerint a zsidók végeznek ilyen szörnyű praktikákat titokban, gyerekeket áldozva, és megszenteltelítve az eucharisziát. A *Croxton Play of Sacrament* is egy ilyen legendát dramatizál, ahol a zsidók meggyalázzák az úrvacsorai ostyát, és az a szemük láttára vérezni kezd.³⁹ Ugyanakkor, hiszen a zsidók és pápisták a reformáció utáni közgondolkodásban ugyanabba a kategóriába kerültek, a halottidézők és kuruzslók mellé, az Antonio által bemutatott fekete mise a katolikus szertartás groteszk paródiája is volt, amelyet egy elborult elméjű ember hajtott végre, aki előzőleg a sötét erőkkel szövetkezett.

GHOST OF ANDRUGIO: (*under the stage*) Revenge!

ANTONIO: Stay, stay, dear father, fright mine eyes no more.

Revenge as swift as lightning bursteth forth

³⁷ DIEHL, *i. m.*, 21.

³⁸ JOHN MARSTON, *Antonio's Revenge*, ed. Emma SMITH = *Five Revenge Tragedies*, ed. Emma SMITH, London, Penguin Books, 2012. A darabot nem vitték színre az Erzsébet-kori produkciók óta.

³⁹ OWENS, *i. m.*, 72.

And cleaves his heart. – Come, pretty, tender child,
It is not thee I hate, not thee I kill.
Thy father's blood that flows within thy veins
Is it I loathe, is that revenge must suck.

ANDRUGIO SZELLEME: (*a színpad alatt*) Bosszút!

ANTONIO: Maradj nyugton, kedves atyám, ne riogasd szemeimet.

Bosszúm oly gyorsan sújt le, mint a villám

És széthasítja szívét. – Jöjj, kedves, gyöngye gyermek,

Hisz nem téged gyűlöllek, nem téged gyilkollak.

Atyád véré, mely ereidben folyik

Azt gyűlölöm, azt kell bosszúmnak kiszívnia. (3.2.174–180)⁴⁰

Ezután pedig meghinti a gyermek vérével az apja sírját, ez viszont már kifejezetten halottidéző, boszorkány szertartás („Ghost of my poisoned sire, suck this fume” 3.2.207). Miri Rubin *Corpus Christi* című tanulmányában⁴¹ részletesen elemzi, hogy az úrvacsorát övező középkori katolikus hagyományban milyen gyakori kép „a szent gyermek, akit áhítattal szemlélnék, megrágnak, csodálnak, feláldoznak: mindez újra meg újra megismétlődik a különféle eucharisztikus regiszterekben.” Számtalan középkori legendában előfordul a Gyermek, akinek a feláldoztatása groteszkül naturalista színekben van ábrázolva (például feldarabolt testrészek egy kehelyben): nem csoda, hogy ezek a történetek a reformációs polémia kedvelt céltábláivá váltak. Owens a bosszútragédiákban feltűnően gyakori kísérteties, levágott testrészeket az „elfojtott Test visszatéréseként” értelmezi (lásd a 8. fejezet címét: „The Return of the Repressed Body”). Ebben az olvasatban a reformáció megfosztotta a keresztyén rítust a korporális dimenziótól, sőt Owens egyenesen a „kizsigere” kifejezést használja, azaz a kézzelfogható, testileg átélhető vallási gyakorlatokat az elvont, láthatatlan és kitapinthatatlan világába száműzték, ahol a Hit és a Könyv (vö. *Sola Fide, Sola Scriptura*)

⁴⁰ Saját fordításom, M. L.

⁴¹ Miri RUBIN, *Corpus Christi – The Eucharist in Late Medieval Culture*, New York, Cambridge University Press, 1991, 135–136.

a legfontosabbak. Ez a kiszigerelt rítus, még pontosabban a rituális test tér vissza a színházban, egy önmagából kifordult, rémálomszerű világ formájában, mint amilyen a bosszútragédiák világa. Stephen Greenblatt, Louis Montrose és több szerző is emellett az értelmezés mellett teszi le a voksát, ahol a színház gyakorlatilag a misztériumtól megfosztott vallásnak a szekuláris helyettesítője, a korporális rítus megélésének új tere. Ezzel az állásponttal szemben Jennifer Waldron tanulmánya⁴² amellett érvel, hogy a protestantizmus korántsem jelentette a vallás kiszigerelését, csupán a hangsúlyok helyeződtek át: az úrvacsora fő fókusza már nem a mitikus ostya-Test, hanem a hívők teste, amely az Isten temploma. Aki hitben vette az úrvacsorát, az konkrét cselekedetekben mutathatja meg a hitét, jótékonyság, tiszta, erkölcsös, munkás élet által. Ezek mind a hit gyümölcsei, ha nem is előfeltételei az üdvösségnek (lásd cselekedetek vs. hit vitáját). A másik ellenpont a tisztán szekuláris színház koncepcióval szemben Huston Diehl, valamint Knapp műveiben olvasható, hasonló alapokról induló érveléssel. Diehl szerint a színház továbbviszi, végzi a reformálás munkáját a nézőkben, Knapp pedig azt elemzi, hogyan tekintették a kora modern „színházi emberek” (theater people) közül sokan a színházi életet kifejezetten szent vállalkásnak („godly enterprise”).⁴³ Ezen utóbbi értelmezés szerint például az ál-úrvacsora, a feláldozott ártatlan gyermek vérével, a katolikus mise horrorisztikus paródiája, amely elrettentésül szolgálhat minden rendes protestáns számára. A 17. század elejére, hála a pápista tanokat ostorozó ígéhirdetéseknek, a babonásság fogalma szorosan összefonódott a katolicizmussal, nem meglepő tehát, hogy a halottidéző, varázsló és a gyermeket megáldozó személy alakja egy és ugyanaz. Antonio transzgresszív cselekedete a katolikus mise, a pogány halottidézés és a színházi némajáték határán mozog, ő maga pedig már a Boszszú démonának engedelmeskedik, a valóság, a természetfeletti világ és az örület határán van. A rosszindulatú túlvilági lelkekkel azonban, a korabeli gondolkodás szerint, nem lehetett sokáig úgy csevegni,

⁴² Jennifer WALDRON, *Reformations of the Body: Idolatry, Sacrifice, and Early Modern Theater*, New York, Palgrave MacMillan, 2013.

⁴³ KNAPP, *i. m.*, 2.

hogy az ember megőrizze a józan eszét (vö. a barátok figyelmeztetésével Hamlet dán királyfihoz). Aki tehát halandóként át akarta lépni ezt a határvonalat, az keserves árat fizetett, és erre kellően figyelmeztetnek a bosszútragédiák bomlott elméjű hősei (így például Doktor Faustus is).

A kora modern bosszútragédiák határátlépéseit hosszan lehetne még sorolni, de a következtetés, véleményem szerint, már így is levonható: ez a transzgresszív műfaj, amely hosszú ideig okozott fejtörést a jelenkori kritikusoknak, olyan posztreformációs ambivalenciák, kollektív traumák és ideológiai változások lenyomatát hordozza, hogy tanulmányozása által a korabeli társadalmi gyakorlatok komplexebb összefüggéseire derül fény, egy határokat feloldó és átértelmező, mozgalmal és traumatikus korszak történelmi színpadán.

RÁDAY ZSÓFIA

Részeg állatok

Tinódi Sebestyén *Sokféle részögösről* című versének toposzai, motívumai és sajátos szempontrendszere

1. A *Sokféle részögösről* a *Cronicában*

Tinódi Sebestyén 1554-ben megjelentetett *Cronica* című kötetét egy olyan hiánypótló műnek szánja, mely saját korának jelentős magyarországi hadi eseményeit hivatott megörökíteni; énekeiben ostromokról, győzelmes harcokról és csatavesztésekről tudósít, miközben az ütközetek résztvevőinek is emléket állít. Két részre osztott kötete első felében a saját kora nagy csatáira fókuszáló tudósító igényű szövegeket találunk. A kötet második fele első ránézésre szerkesztetlenebbnek tűnhet, azonban Vadai István ebben a vegyes műfajú és tematikájú részben is felismeri a rendszert.¹ A kötet második felét tagoltabbnak tekinti, mint az elsőt; az élén lévő két, Tinódi Ferdinánd-pártiságát bizonyító

¹ VADAI István, *Kolozsvárott kötetet komponálni = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Kolozsvár, Kriterion, 79–85, 83–85.

szöveg (Habsburg-párti darabok) mellett három különböző tematikus blokkot jelöl ki benne (biblia históriák; török tárgyú históriák; magyar tárgyú históriák), melyek pontos időrendben követik egymást. Az időrendbe nem illeszkedő három szöveget a blokkokat elválasztó/lezáró költeményekként azonosítja. Vadai értelmezésében ilyen elválasztó funkciót betöltő darab a *Sokféle részögösről* is.

A következőkben arra teszek kísérletet, hogy a kötetkompozíción túl a korszak magyar és világirodalmi (főként európai) viszonylatában is elhelyezzem Tinódi *Sokféle részögösről*-jét, melynek toposzai és motívumrendszere több szöveghagyományhoz is kapcsolják a művet. Emellett igyekszem bemutatni azt is, hogy e minták sajátos kombinálása, a hagyományok sikeres ötvözése, továbbírása és a szerző egyéni invenciói olyan speciális szempontrendszert, szerkezetet alakítanak ki, mely nem csupán a *Cronica* korpuszában, hanem a részegség irodalmának tágabb kontextusában is egyedivé teszi Tinódi szövegét.

2. A *Sokféle részögösről* kategorizációs szempontrendszere(i)

A részben moralizáló, részben mulattató hangvételű versben az 1. strófa moralizálva kijelöli, a 2. pedig röviden összefoglalja a szöveg tárgyát: a részegség vétkét.² Ezután a 16. strófaig tartó rész a borszőlő ültetésének eredetmondáját és Noé megrészegedésének történetét beszéli el. A történet végén egy szintén moralizáló, erkölcsi tanulság is olvasható, ez azonban még nem a részegség vétkének elhagyását, hanem a szülők tiszteletét írja elő. Tinódi a 17.-től a 23. versszakig tartó passzusban egyfajta, a Noé-történettel szorosan összefüggő, magyarázatát adja a szőlőtő megöntözésére szolgáló négy állat (oroszlán, majom, disznó, kecske) vérének mint motívumnak. Ezt a részeg embereknél tapasztaz-

² A *Sokféle részögösről* ilyen jellegű részekre bontásának elvét Szilasi László (is) alkalmazta. Én az ő technikáját átvéve, de részben át is alakítva használom a módszert. (Vö. SZILASI László, „Kiknek bor lelkők”. Tinódi Sebestyén a borfogyasztás hatásairól: a bor minőségéről szóló kritikai beszéd kezdetei a magyar kultúrában, Jelenkor, 2004, 729.)

talható négyféle állati tulajdonsággal vonja párhuzamba, előhívva ezzel a részeg embertípusok osztályozásának egyik szempontrendszerét. Ez a rész már nem alkot összefüggő cselekményt, de még erőteljesen kapcsolódik az eredetmondához.

Mindezt egy hosszabb, lajstromjellegű felsorolás követi, melyben két további módszere mutatkozik meg a részegesek számbavételének.

	Lukácsy Sándor listája	Szilasi László listája
1	Lukácsy nem nevezi meg külön a részegest, csak beidézi a vonatkozó strófát.	alázatos lesz
2		garázdálkodik
3		bűnbánatot tart
4	<i>apróságokat kívánó</i>	<i>lop</i>
5	dúló-fosztó	dúl és fosztogat
6	hallgatag	megnémul
7	bölcs, mint Damján lova	bölcs teológussá válik
8	udvari nyelveskedő	udvari hízelkedővé alakul
9	aluszékony	elalszik
10	nagyétkű, nagyitalú	zabál
11	gazdagságról ábrándozó	gazdagnak képzei magát
12	hazard kockajátékos	hazardjátékot folytat
13	LOVÁT AGYONHAJSZOLÓ	MULATSÁG UTÁN BALESETET SZENVED
14	<i>kárán búsuló</i>	<i>elbujdosik</i>
15	SÁRBA GÁZOLÓ	NÉGYKÉZLÁB JÁR
16	MOSDATLAN	MEGBOLONDUL
17	VESZEKEDŐS	GYILKOL
18	okádásig ivó	hány
19	hazug ígérető	ígérget
20	Lukácsy nem nevezi meg külön a részegest, csak beidézi a vonatkozó strófát.	szolgának ajánlkozik

1. táblázat

A 24–40. strófa között Tinódi húszféle részegest sorol fel. Ebben az egységben – feltehetőleg korábbi irodalmi mintákat és esetleg személyes tapasztalatait elegyítve – adja tárát a részeg ember tipikus magatartásformáinak. Itt többnyire csak egy-két jellemző tulajdonságot, cselekvést, viselkedésmintát említ az adott fajták kapcsán, ritkán szól néhány sornál többet egy-egy részegről. Lukácsy Sándor és Szilasi László még két tényleges listát is összeállítottak az ének e részében előforduló részegekről. Ezen – az alapvető hasonlóságokon túl – érdekes megfigyelni azt is, hogy milyen eltérően értelmezték bizonyos részeg típusok leírását a versben.

A táblázatban nagybetűs írásmód jelöli a listák azon pontjait, melyeknél pusztán a vizsgálók fókusza okozza a különbséget. Kurzív pedig azokat az elemeket, melyek esetében értelmezésbeli eltérések figyelhetők meg. A valódi problémát tehát a 4. és 14. részeges beazonosítása jelenti. Előbbi leírása így olvasható a *Sokféle részögösről*ben: „Negyedfélék apróságot igen kívánnak”.³ Az „apróság” kifejezés a legtöbb esetben „mindenféle apró holmira” utal,⁴ s ezek „kívánása” valóban arra enged következtetni, hogy a 4. részeges, ahogy Szilasi is írja, lop vagy lopni akar. A 14. részeges kapcsán, úgy vélem, egyértelműen Szilasi megfejtése a megfelelő. Itt az értelmezési nehézségeket az „elbúdosik” szó okozhatta, és ezt tovább bonyolíthatta a 13. részeges jellemzésének kontextusa is. Tinódi más szövegei alapján kimutatható, hogy a „búdosás” kifejezést többnyire ’bujdosás’ értelemben használta, a búsulást pedig a „búsul” szóval írta le – kitűnő példa erre az *Erdéli História* is.⁵ A fenti táblázat továbbá arra is rávilágíthat, hogy

³ TINÓDI Sebestyén, 73. *Sokféle részögösről* = TINÓDI Sebestyén, *Krónika*, s. a. r. SUGÁR István, bev. SZAKÁLY Ferenc, Bp., Európa, 1984, 429–436.

⁴ EMSzT, I, gyűjt. és szerk. Szabó T. Attila, Bukarest, Kriterion, 1975, 382.

⁵ TINÓDI Sebestyén, 909–912. *Erdéli História* = TINÓDI, *Krónika*, 93–158. Lukácsyt egyébként ugyancsak félreértéshez vezethette az is, ha a tizennegyedik részegesre vonatkozó részletet a *Sokféle részögösről* adott strófájának előző két sorával, azaz a tizenharmadik iszákosról beszámoló résszel túl szoros összefüggésben próbálta meg interpretálni. Ennek kapcsán érdemes volna megvizsgálni azt is, hogy a szerző milyen szövegkiadást használhatott az elemzés során, de erről sajnos nem áll rendelkezésünkre információ. (A Varjas Béla vagy a Szilády Áron gondozta szövegkiadást olvasva például a tizenharmadik és tizennegyedik részeges tulajdonságait könnyen összemoshatjuk az értelmezés során, már pusztán azért is, mert a szöveg e szerkesztett változataiban nem válik éle-

milyen egyszerűen alakulhat át egy ilyen motívumrendszer különböző értelmezések hatására, vagy esetleg szövegről szövegre való vándorlása során. A *Sokféle részgösről* Lukácsy és Szilasi jegyzékeinek összevetésével a 2. táblázatot készítettem el.

	A <i>Sokféle részgösről</i> számszerűsített részei
1.	alázatos, békés lesz
2.	garázdálkodik, verseng
3.	imádkozik, bünbánatot tart
4.	apróságot kíván (?)
5.	dúl, foszt, lop
6.	hallgat (megnémul)
7.	bölcs lesz (mint Damján lova) a teológiában
8.	udvari nyelveskedő, csácsogó
9.	elalszik
10.	sokat eszik-iszik
11.	gazdagnak képzeleli magát
12.	hazard játékokkal játszik (és mindenét elveszti rajtuk)
13.	lovával száguldozik
14.	elbujdosik
15.	nem találja a hidat (utat?)/négykézláb jár
16.	nem mosakszik/bolondozik
17.	verekszik, másokat szidalmaz, öl
18.	hány
19.	hamisan ígéretet
20.	szolgálatát/segítségét felajánlja (de később letagadja ezt)

2. táblázat

sen elkülöníthetővé a két iszákosra vonatkozó rész. A más szövegkiadásokban található, a strófa első és második egységét elkülönítő mondatzáró írásjel helyett ezekben ugyanis vessző szerepel.) Lásd TINÓDI Sebestyén *Összes művei* = RMKT XVI. századi sorozat, III, kiad. SZILÁDY Áron, Bp., MTA, 1881, 266; *Balassi Bálint és a 16. század költői*, szerk., vál. és jegyz. VARJAS Béla, Bp., Szépirodalmi, 1979, 315.)

A 41. versszaktól az 56.-ig Tinódi egy olyan osztályozási szempontot érvényesít, mely alapján a szociokulturális státuszuk függvényében sorolja fel és be a különböző részeket; ebben a szakaszban a típusokat foglalkozásuk, rangjuk, családi állapotuk vagy nemük, illetve természetesen borfogyasztásuk körülményei, közvetlen előzményei és következményei által jellemzi. A szöveg ezen része egy-egy részeg-fajta rendszerint több strófán átívelő, cselekményesebb, epizódyszerű leírásból áll, de lineáris történetzál ez esetben sem rajzolódik ki köztük.⁶

A Sokféle részögösről szociokulturális státusz alapján megnevezett részei

bornemisszák
 bormegisszák
 urak
 asszonyok és szép leányok*
 vénasszonyok
 *leányok
 dajkák
 hoppmesterek
 vígságtevők, lantosok és hegedűsök
 „tolvajok” (=kofák, akik túl sok pénzt kérnek árujukért)

3. táblázat

Az 57–59. strófákban fogalmazódik meg a végső morális tanulság, melyben a szerző mértékletességre szólít fel, de egyúttal borivásra is buzdít – mindaddig, amíg tartózkodunk az Isten és a nemzet ellen való vétkektől. Végül pedig az ének a következő kolofónnal zárul: „Az ki szörzé, neve Sebestyén, szoméhságába, / Nyírbátorba ezörötszáz és negyvennyolciba, / Udvarbírák bort nem adnak, vannak átkjában.”⁷

⁶ A 3. táblázat „szép leányok”-ra és „leányok”-ra vonatkozó részei arra utalnak, hogy Tinódi a versben egy helyütt még együtt említi ezt a csoportot az asszonyokkal, másutt viszont már külön is kitér rájuk a vénasszonyok kategóriájának vonatkozásában.

⁷ TINÓDI, *Sokféle részögösről, i. m.*, 178–180. sor.

A záróstrófa tartalma egy mértékletességre intő szövegben ironikusnak hathat, sőt a vers egyes részeinek átértékelésére is sarkallhat, de nem árt az ezzel kapcsolatos következtetésekkel is mértékletesen élnünk. Vadai felhívja a figyelmet arra, hogy óvatosan kell kezelnünk azokat az információkat, melyeket Tinódi saját magáról osztott meg a szövegeiben, ugyanis énekeinek kolofónjaiban többnyire olyan fordulatokat használt, melyek konvencionálisak és népszerűek voltak a korabeli históriás és hegedősénekek szerzőinek körében – így a borra, ivásra, szomjazásra való utalás is egy szokásos befejező gesztusként értékelhető.⁸ A kolofón ezen tulajdonsága egyébként arra is utal, hogy Tinódi ezt a szöveget (is) előadta előszóban is, elénekelte, mivel az italozás és a szegénység az ének végén való említése egy jellemzően az európai vágáns költők és mendikáns énekek szerzőinek gyakorlatához kapcsolódó fordulat volt, mellyel arra próbálták buzdítani hallgatóságukat, hogy jutalmazza meg őket produkciójukért, s melyet nagy valószínűséggel Tinódi is ismert és alkalmazott.⁹

3. A *Sokféle részögösről* az irodalomban. A részegségről Európa késő középkori és kora újkori irodalmában

Juhász Gyula egyik, az irodalom és az alkohol kapcsolatát fejtegető előadásából idézve: „Sem az alkoholista írók, sem az alkohollal

⁸ VADAI István, *A tudósító ének műfaja = A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig*, szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Bp., Gondolat, 2008, 278–279.

⁹ *Uo.*, 278. Vadai szerint éppen ezzel a gyakran használt befejező gesztussal függhet össze a *Cronica* lezárása is: a kötet utolsó darabjában, *Az udvarbírákról és kulcsárokról* szóló énekben Tinódi arról panaszkodik, hogy a szóban forgó udvarbírák és kulcsárok nem jól bántak vele, s „*bödös bort*” adtak neki, így a személyes hangvétellű, ironikus és az énekmondói hagyományokra is reflektáló szöveg záró pozícióba való helyezése megerősíti a szerző kötetkompozíciójának tudatos voltát is. Ebben az értelemben tehát *Az udvarbírákról és kulcsárokról* a teljes *Cronica* kolofónjaként funkcionál. (*Vö. Uo.*, 279.)

foglalkozó világirodalom műveinek felsorolása – a tárgy roppant terjedelménél fogva – nem teljes és nem is lehet az”.¹⁰ Így jelenleg nem is célom, hogy átfogóan tárgyaljam az alkohol a magyar és a világirodalomban való megjelenési formáit. Mindazonáltal célszerűnek tartom röviden, néhány példával jellemezni a részegség 15–16. századi európai irodalmát, mert ilyen módon lehetőségem nyílik olyan viszonyítási pontok kijelölésére, melyek segítségével elhelyezhető és elemezhető a *Sokféle részögösről* is. Ehhez az áttekintéshez a továbbiakban elsődlegesen Albrecht Classen egyik tanulmányát¹¹ hívom segítségül, mely behatóan foglalkozik az ivás, a részegség és a szórakozás késő középkori, kora újkori (főként) német verses irodalmával.

Classen többször is rámutat arra, hogy az érett középkori udvari költészetben, artúriánus történetekben és lovagregényekben a nagymértékű alkoholfogyasztás vagy a részegség és részegeskedés ritkán jelenik meg explicit módon, s mikor mégis, akkor sem kerül a cselekmény fókuszába. Szerinte ez a látszólagos hiány elsősorban az udvari költők azon törekvéseinek tudható be, hogy minél ideálisabb, sőt olykor már-már idillikusabb képet mutassanak az udvari világról, melynek értékei és normái közt nem kaphat helyet a mértéktelen alkoholfogyasztás és annak minden egyéb velejárója.¹² A szerző azonban arra is ráirányítja a figyelmet, hogy – bár gyakran nem a leglátványosabb módon, a cselekmény kevésbé hangsúlyos pontjain, de – a csaták, harcok, próbatételek, küldetések és a szenvedés között a Kerek Asztal lovagjainak kikapcsolódásáról, multságairól és lakomáiról is gyakran beszámolnak a történetek. Ezeknek a narrátorai pedig, anélkül, hogy magáról az italozás aktusáról részletesen is szólnának, rendre kihangsúlyozzák, hogy meglehetősen sok bor fogyott e szabadidős tevékenységek alkalmával.¹³ Ezek a jelenetek azonban még inkább az udvari élet

¹⁰ JUHÁSZ Gyula, *Alkohol és irodalom = Juhász Gyula válogatott művei*, szerk. ILIA Mihály, PÉTER László, Bp., Szépirodalmi, 1981, 642.

¹¹ Albrecht CLASSEN, *Drinking, Partying, and Drunkenness in Late Medieval German Verse Narratives and Jest Narratives = A. C., Pleasure and Leisure in the Middle Ages and Early Modern Age*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2019, 395–432.

¹² *Uo.*, 396, 399, 403, 409.

¹³ *Uo.*, 402.

idilljét hivatottak bemutatni és nyomatékosítani; nem válnak az azzal szemben megfogalmazható kritika platformjaivá, szöveghelyeivé. Így a lakomákon elfogyasztott nagymennyiségű bor is elsősorban az udvari gazdagságot és szépséget jelöli; nem a megvetendő részegséget előidéző italként van jelen.¹⁴

Ezzel szemben a késő középkor, majd a kora újkor irodalmában már lényegesen gyakrabban jelenik meg az alkoholfogyasztás, a részegség és a részegeskedés egy-egy adott mű konkrét témájaként. Az is sokszor előfordul e szövegekben, hogy éppen a multság lesz a közege az olyan (vagy legalábbis hasonló) konfliktusoknak, béketöréseknek és botrányoknak, melyek az idealizáló udvari történetekben még „szabadidőn kívül” zajlottak.¹⁵ Az ekkoriban megszaporodott alkohol- és részegség témájú szövegek egy része egyáltalán nem tekintett negatívumként a jelenségre; egyes szerzők pedig kifejezetten elnéző, ha nem éppen dicsérő hangnemben nyilatkoztak a részegségről, vagy legalábbis a borivásról – mindazonáltal a korban egy egyre erőteljesebb, a (túlzott) alkoholfogyasztást kritikusan kezelő irodalmi megközelítés is kimutatható. Hogy melyek voltak a főbb okai annak, ha egy középkori szerző az alkoholfogyasztási szokásokról vagy éppen a különféle alkoholos italok típusairól hosszabban, részletesebben is írt, azt Clasen a következőképpen azonosítja be:

1. a szerző azáltal próbálja fokozni az udvari multságok, lakomák ünnepélyességét, hogy részletesen taglalja a felszolgált borok mennyiségét és minőségét;
2. a szerző szándéka, hogy nevetség tárgyává tegye, s egyszerűsmind elutasítsa azoknak az embereknek a viselkedését, akik borhoz folyamodnak víz vagy sör helyett, mert így akarnak magasabb társadalmi státuszt kikövetelni maguknak annál, mint ami születésük jogán megilleti őket;
3. a szerző célja, hogy figyelmeztessen a – könnyen illetlen viselkedéshez vagy akár züllöttséghez vezető

¹⁴ *Uo.*, 403.

¹⁵ *Uo.*, 403.

– alkoholfogyasztás veszélyeire azáltal, hogy szatirikus hangvételű szövegében nevetség tárgyává teszi az alkoholistákat és az italozások, tivornyák mértéktelenségét.¹⁶

Részben Tinódi *Sokféle részögösrőlje* is jól beleillik ez utóbbi, a mértéktelen alkoholfogyasztást és a részegeskedést szatirikus, karikatúrisztikus módon kritizáló művek közé. Tehát a classeni kategóriák közül leginkább a harmadik szövegcsoporthoz sorolható. Tinódi már az ének első strófájában vétekként nevezi meg a részegséget, és az Istenről való megfélemezéssel állítja párhuzamba. Ezt követően egész tárházát mutatja be annak, hogy mire képes a (túl sok) ital az emberrel, illetve a különböző embertípusokkal – s teszi ezt meglehetősen gúnyos, igencsak mulatságos és mindenekelőtt szemléletes formában. A részegesek felsorolása és jellemzése során pedig nem mulasztja el – hol finomabban, hol erőteljesebben – kritizálni a kora udvari és városi társadalmának egyes rétegeit sem. A „nyolcadféle részögösök” kapcsán meglehetősen szigorú kritikával illeti az udvari közeget;¹⁷ az árujukat szemtelenül drágán mérő szeszfőző kofákról sincsen túl jó vélemény; de saját „kollégái”, a lantosok és hegedősök hibáiról is beszámol. Ugyan a részegeseket verse végén arra inti, hogy hagyjanak fel az Isten ellen való vétkezéssel és számoljanak le saját iszákosságukkal, végezetül tesz egy megengedő gesztust is a borkedvelők, italozók felé: kijelenti, hogy a bort Isten adta az embereknek, akik bátran élhetnek vele, amíg mértéktelenen és vétkek nélkül teszik azt. Classentől megtudhatjuk azt is, hogy az ilyen szerzői attitűd sem nem volt ritka a korszakban, és sok „részegség-kritikus” mű esetében feltételezhető, hogy íróik és előadóik ugyancsak szerettek felönteni a garatra, ahogyan a közönségük is.¹⁸ Ezért a részegeseken való gúnyolódás és a velük szemben megfogalmazott kritika mellett e versekben, énekekben az empátia

¹⁶ Uo., 404. Az itt felsoroltakon kívül természetesen más – adott esetben individuális okai – is lehettek a középkor szerzőinek, amikor az alkoholról írtak.

¹⁷ Ez, az udvari világ egyes alakjait nagyrészt elmarasztaló beszédmód a *Cronicát* záró *Az udvarbírákról és kulcsárokról*ban teljesebben ki, melyben komolyabban bírálja a címben jelzett két csoport tagjait – részben ugyancsak a bor körüli kérdésekben.

¹⁸ Uo., 430.

és a szimpátia szólamai is gyakorta fel-felcsendültek, s így minden érintett szórakozva, vagy épp szórakoztatva ismerhette fel saját gyengeségeit és reflektálhatott rájuk. Bár Tinódi műveiből sem következthetünk problémamentesen a szerző személyét illető adatokra, a *Sokféle részögösről* (valamint *Az udvarbírákról és kulcsárokról*) egyes szöveg-helyei azt sugallják, hogy Tinódi sem vetette meg a „bátor ivást az jó borban”.

4. A részegségről a magyar késő középkori és kora újkori irodalomban. Világi és egyházi szövegeink

A 16. század magyar irodalmában is szép számmal találhatunk példákat az alkoholt és annak túlzott vagy éppen rendszeres, esetleg rendszeresen túlzott fogyasztását tematizáló művekre. Tinódi *Sokféle részögösről*jén kívül azonban (egyelőre) nem igazán ismerünk olyan a korszakból fennmaradt világi verseket, műénekeket, melyek kifejezetten ezt a témát dolgozzák fel. Ebben a kategóriában Csáktornyai Mátyás 1592-es *Gróbián*jában fedezhetünk fel még a borivást és a részegséget meglehetősen szórakoztató módon bemutató passzusokat; egy részlete pedig, ahol a szerző a különféle részegek beszéd témáit veszi sorra, a *Sokféle részögösről* ittas-listáját is eszünkbe juttathatja.¹⁹

Magyar viszonylatban elengedhetetlennek tartom, hogy kitérjek a prédikációkra is, ugyanis a korszak hazai egyházi literatúrájából már jóval több olyan szöveg maradt ránk, melyekben gyakori téma a részegség – bár némileg más aspektusból megközelítve, eltérő narratívákban és kontextusban jelenik meg, mint az ilyen tematikájú világi szövegek nagy részében. Az 1500-as évekből számos olyan prédikáció szövege maradt fenn, melyek a részegséget mint súlyos bűnt tárgyalják.

¹⁹ Vö. CSÁKTORNyai Mátyás, *Gróbián verseinek magyar énekbe való fordítása, melyekben az jó tisztességes erkölcsnek regulái vissza való értelemmel vannak megíratván*, kiad. KÖSZEGHY Péter, Bp., Balassi, 1999, 165–174.

Ez a tendencia részben a reformáció terjedésével is összefüggésben állhat, de ugyanúgy találhatunk katolikus vonatkozású írásokat is a tárgykörben. A témával foglalkozó ismertebb prédikátorok közül kiemelendő Tolnai Decsi Gáspár,²⁰ valamint Bornemisza Péter is.²¹ A 17. században írt az ő műveikhez hasonlókat a jezsuita szerzetes Káldi György is *Az vasárnapokra-valo predikatzioknak első részében*²² valamint később Pázmány Péter is ebben a témában szerezte *A részegségnek veszedelmes undokságárául* címen egyik prédikációját.²³ Ezek a szövegek jórészt úgy jöttek létre, hogy prédikátorok zömében korábbi elismert auktorok műveiből, s gyakran a Bibliából vettek át és fűztek össze részleteket, idézeteket. Így általában kifejezetten elborzasztó példatárát tudták összeállítani a részegség az ember testére, szellemére és lelkére gyakorolt hatásainak. Ahogyan azt több esetben már a címeik is jelzik, e prédikációkban a részegség és a részegeskedés Isten ellen való vétségként tételeződik, mely az üdvözülést is lehetetlenné teszi. Nem ritka az sem, hogy a prédikátorok a részegséget a hét fő bűn némelyikével említik együtt; gyakran a torkosság és/vagy a bujaság (paráznság) kontextusában is vizsgálják. Fontos továbbá, hogy e művek legtöbbször óva intenek a részegeskedéstől, és józan, Istennek tetsző életre szólítanak fel, de jellemzően nem tiltják meg teljesen a borfogyasztást, csak annak mértéktelen módját.

²⁰ RMK I. 215. TOLNAI DECSI Gáspár, *Az Vtolso üdőben eginehani regnalo bűnökről valo praedikatiok. Tudni illik, Első az Bűnről, Masodik az Reszegegről, Harmadik az Paraznasagról, Negiedik az Tanczrol*, Várad, Rodolphus Hoffhalter, 1584, 21–36.

²¹ Lásd RMK I. 95. BORNEMISZA Péter, *Első resze az evangeliomokbol es az epistolakbol valo tanvsagoknac, mellyeket a keresztyenyeknec gyülekezetiibe szoktanac predikalni minden ünnepnac*, kiad. HUSZÁR Gál, Komjáti, Sempte, 1573, 60.

²² RMK I. 601. KÁLDI György, *Az vasárnapokra-valo predikatzioknak első része*, Pozsony, Riksz Mihály, 1631, 339–347.

²³ PÁZMÁNY Péter, *A részegségnek veszedelmes undokságárául* = PÁZMÁNY Péter *Művei*, vál., kiad., jegyz. TARNÓC Márton, Bp., Szépirodalmi, 1983, 668–692.

5. A *Sokféle részögösről* és az „antialkoholista” irodalom viszonya

A korszak magyar (vonatkozású) egyházi irodalmában tehát gyakori téma az alkoholfogyasztás, a részegeskedés és ezek erőteljes bírálata. Ugyan Tinódi *Sokféle részögösről*je már pusztán világi jellege folytán is különbözik ettől a szövegcsoporttól, a témabeli hasonlóság, s bizonyos motívumok és toposzok, valamint narratív technikák egyezése mégis indokoltá teheti összevetését egyes egyházi szövegekkel.

Egyrészt, ahogyan arra már fentebb is utaltam, a *Sokféle részögösről* nem nélkülözi a moralizáló és tanító jellegű gondolatokat, sőt valójában éppen ezekkel keretezi a részegesek tárházat felvonultató tablóját. A versben megfogalmazódik egyfajta tiltás is, másutt pedig mértéktelenségre int a szerző. Másrészt azonban elvitathatatlan a mű szövegének szórakoztató volta, játékos-csúfolódó hangvétele, ironikus képi világa vagy egyenesen mozgalmas karikatúrisztikussága. Sőt, a szerző végül ivásra és burkoltabban itatásra is buzdítja közönségét. A vers későbbi vizsgálóinak nagy része detektálja ezt a kettősséget, de abban nem mindenki ért egyet, hogy melyik jellege – a feddés és oktatás vagy a mulattatás – az erőteljesebb. Nyilván ebben az is közrejátszik, hogy nem mindenki ugyanazon területen, ugyanolyan szempontokkal elemzi a szöveget. Dézsi Lajos egy irodalomtörténeti munkájában például vidámabb hangulatú, tréfás éneknek tekinti a *Sokféle részögösről*t, amelybe a feddő elemek csak úgymond „bevegyülnek”.²⁴ Pap Balázs egy szövegközelibb olvasatában moralizáló, feddő, s egyúttal okító jellegű énekként hivatkozik rá – de feltételezi, hogy a *Cronicába* való beemelése előtt valójában nem is volt oktató-nevelő célzata.²⁵ Juhász Gyula a már említett értekezésében²⁶ és Balázs Géza egy pálinkatörténeti

²⁴ DÉZSI Lajos, *Tinódi Sebestyén*, I, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1912 (Magyar Történeti Életrajzok), 50.

²⁵ PAP Balázs, *Részeg-ész, rész-egész viszony. Megjegyzések Tinódi Sokféle részögösről című költeménye kapcsán = A magyar költészet műfajai és formátípusai a 17. században*, szerk. ÖTVÖS Péter, PAP Balázs, SZILASI László, VADAI István Szeged, 2005, 351–360, 357.

²⁶ JUHÁSZ, *i. m.*, 640–641.

tanulmányában²⁷ azonban kifejezetten az „antialkoholista irodalom” darabjai közé sorolják a művet.

Egyfelől hangsúlyozandó, hogy a hasonló téma, moralizáló gondolatok és dorgáló felszólítások mellett Tinódi alapvetően más pozícióból írja és szólaltatja meg a részegeseket gúnyoló művét, mint a hivatkozott egyházi személyek, s iszákosait sem teljesen ugyanolyan státuszba helyezi, mint ők. Míg az említett prédikációkban a részegség olyan többszörösen kiemelt bűnként tételeződik, melytől a papok és prédikátorok szemléletes példatárak segítségével próbálják elrettenteni hallgatóságukat, esetleg olvasóikat, addig a *Sokféle részögösről* magukat a részegeket, részegeseket szólítja meg, a saját természetüket tárja eléjük görbe tükre által. Így akár azt is megállapíthatjuk a Tinódi-versről, hogy az olvasó vagy éppen a hallgató pozícióját is a részegségben, részegességben jelöli ki. A megszólalója pedig valamilyen szinten közösséget is vállal részegeseivel – legalábbis vállalna, ha lenne mit innia.

Másfelől igen lényeges tényezőnek tartom, hogy a *Sokféle részögösről* szövegéhez dallam is tartozik, ami szintén azt mutatja, hogy a mű a *Cronicába* való beemelése előtt – akár jelenlegi, akár eltérő formában²⁸ – előadott, énekelt darab is volt. Ezért lehetséges, hogy a szerző és előadó Tinódi nemcsak poetizált részegeseket, hanem ténylegesen ittas, iszákos alakokat is megszólított vele – amennyiben voltak ilyenek közönsége soraiban. Ráadásul már azt is feltárták, hogy a *Sokféle részögösről* melódiája a korabeli nemzetközi tánczene páratlan ugrós utótáncához hasonló,²⁹ ami ugyancsak a mű szórakoztató voltát erősíti.

A részegesek státuszának és megítélésének bizonyos mértékű eltérései, a megszólalás és a szövegek lehetséges elhangzásának kontextusbeli különbségei, valamint a különböző műfajok széttartásai tehát elhatárolják Tinódi világi énekét az egyházi irodalom ugyancsak az iszákosság témáját fejtegető darabjaitól. Szemléletünkben azonban

²⁷ BALÁZS Géza, *Párlat- és pálinkatörténet*, Bp., Budapesti Corvinus Egyetem, 2013, 27.

²⁸ VÖ. PAP, *Rész-egész, részeg-ész viszony...*, i. m., 357.

²⁹ KIRÁLY Péter, „Szép nótával énökleni tudom szörzeni” – Tinódi, a tudatos zenész = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Kolozsvár, Kriterion, 2008, 172–173.

detektálhatók hasonlóságok, ugyanis maga az ittasság alapvetően mind a *Sokféle részögösről*ben, mind az említett prédikátorok írásaiban Isten ellen való vétkeként jelenik meg. Mind a világi énekszerző, mind az egyházi személyek a mértéktelenséget jelölik ki a tulajdonképpeni fő bűnként, tehát nem magát a borivást, hanem a túlzott és értelemszerűen részegséghez vezető alkoholfogyasztást.

További kapcsolódási pontok után kutatva érdemesnek találok megvizsgálni a *Sokféle részögösről* feltételezhető forrásanyagát is. Tinódi énekszerzői és a prédikációk, egyházi szövegek íróinak szövegszerkesztési tevékenysége ugyanis valamilyen mértékig ugyanazon a szövegahagyományon is nyugszik. Olyannyira, hogy már azt is próbálták kimutatni, hogy Tinódi *Sokféle részögösről*jének egyes részletei és Káldi György már említett munkájának bizonyos elemei ugyanahhoz a közvetlen szövegforráshoz nyúlnak vissza,³⁰ sőt az sem elképzelhetetlen, hogy Káldi ismerte Tinódi szövegét, és néhány részletet „elcsent” belőle.

6. A *Sokféle részögösről* motívumai, toposzai és lehetséges forrásai. A borszőlő eredetének és Noé részegségének toposza

A *Sokféle részögösről*ben megjelenő Noé-történet előképeit már az ugariti mítoszokban is felfedezhetjük,³¹ ismertebb azonban ószövegségi változata, melyet Mózes első könyvének 9. fejezetében, a 18–29. versek között olvashatunk. A borszőlő ültetésének és Noé bortól való megrészegedésének bibliai története azonban nem írja le részletesen a szőlő elplántálásának és rendhagyó öntözési technikájának a Tinódi-

³⁰ LUKÁCSY, *i. m.*, 38–39.

³¹ M. David GOLDENBERG, *What Did Ham Do to Noah? = „The Words of a Wise Man’s Mouth are Gracious” (Qoh 10,12). Festschrift for Günter Stemberger on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. Mauro PERANI, Berlin, Walter de Gruyter, 2005, 1.

szövegben előforduló folyamatát – ahogy a részeg emberben felfedezhető állati tulajdonságokat sem említi. A *Sokféle részögösről* foglalkozó szakirodalmak és a *Cronica* kiadásainak zöme többek között éppen ezért sem ezt a bibliai szöveghelyet tudja az ének közvetlen forrásának. Sokan azt tartják a legvalószínűbbnek, hogy Tinódi a *Gesta Romanorum* egyik novellája, a CLIX. számú darab alapján írta meg e művét, illetve annak egy részét.³² A gestai szöveg amellett, hogy megőrzi az ószövetségi történet egyes fontos részleteit, már tartalmazza a szőlő négyfajta állat vérével való megöntözésnek mozzanatát is, sőt a hangsúlyt is inkább erre helyezi át Noé részegségéről (vö. Noé átka nem is szerepel a *Gesta Romanorum* e darabjában). Ez a darab már szól a *Sokféle részögösről*ben is olvasható különös öntözési módszerről (itt trágyázás), mely során négy állat vére keveredik a borszőlő tövével. Sőt a szöveg a négy állat jellemző tulajdonságainak és viselkedésének a bor által a részeg emberbe való „átprojektálódására” is felhívja a figyelmet. Némi eltérést azonban a *Gesta Romanorum*ban és a Tinódi szövegében megjelenő borszőlő-eredetlegendák között is felfedezhetünk. Az egyik ilyen különbség a gestai szöveg és a Tinódi-ének eredetlegendája között, hogy míg a *Gesta Romanorum*ban az oroszlán, a bárány, a disznó és a majom az a négy állat, melyek vérével meglocsolják/megtrágyázzak a szőlőtövet, addig Tinódi a bárányvért és a hozzá kapcsolódó részeges tulajdonságokat kecskevérrel és a kecskére jellemző magatartással cseréli fel. Az ilyen jellegű változtatások nem ritkák a borszőlő eredetlegendájának történetében; a toposz meglehetősen gyakran fordul elő a részegségről keletkezett irodalomban, s a legtöbb mű, mely felhasználja, nem mindig ugyanazt a négy állatot és állati tulajdonságot említi meg – sokszor még az állatok száma is változik szövegenként. A legmarkánsabb különbség mégis az, hogy a *Sokféle részögösről*ben megjelenő toposz, ahogyan az ószövetségi

³² Lásd TINÓDI, *Összes művei*, i. m., 453. [A szerkesztő jegyzetei.]; DÉZSI, i. m., 52; TINÓDI, *Krónika*, i. m., 569. [A szerkesztő jegyzetei.]; PAP, *Rész-egész, részeg-ész viszony...*, i. m., 358; SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, *Tinódi-kronológia. Életrajz és kultusz = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Kolozsvár, Kriterion, 183.

Noé-történetnél, úgy a *Gesta Romanorum*-beli eredetlegendánál is bővebb. Ha ilyen szempontból összevetjük az ószövetségi, a gestai és a *Sokféle részögösről* elején (1–23. strófa) található szöveghelyet, olyan érzésünk lehet, mintha Tinódi, amit az egyik rendelkezésére álló forrásból hiányolt, azt átvette volna a másiktól, és fordítva. Ilyen módon, elképzelhető, hogy a *Gesta Romanorum* mellett a Biblia is közvetlen forrása volt Tinódinak³³ a borszóló Noéhoz köthető eredetmondájának a *Sokféle részögösről*be emelésekor,³⁴ de emellett akár az is feltételezhető, hogy Tinódi egy másik, mind a gestai, mind a bibliai változatnál részletesebb forrást használt ehhez.³⁵ Pap Balázs Tinódi két bibliai történetével foglalkozó tanulmányában említi, hogy Tinódi olvashatta Hartmann Schedel a korban igen népszerű *Nürnbergi krónikáját* is.³⁶ Ebben szintén szerepel egy – a bibliaihoz nagyon hasonló – Noé lerészegedéséről szóló történet, így Tinódi akár itt, illetve – a toposz a kor német nyelvterületen való népszerűségéből kiindulva – a korabeli német irodalom más szegmenseiben is találkozhatott vele.

Ezzel kapcsolatban az is megjegyzendő, hogy Noé lerészegedésének története, mely egyben gyakran a borszóló eredetlegendájaként is értelmezhető, a részegségről keletkezett irodalom jellemző vándormotívumának számít. Lukácsy Sándor hivatkozott tanulmányában kísérletet tesz e toposz – főként az európai irodalomban való – megjelenési

³³ Ezt a fentebb említett szerzők közül egyedül Dézsi Lajos jelenti ki a már hivatkozott írásában, illetve Pap Balázs tesz rá utalást.

³⁴ Egyedül talán az a – Tinódinál már megtalálható – részlet hiányzik mindkét potenciális forrásszövegből, hogy Noé előtt egy kecske volt a szőlő gyümölcsének és hatásának élvezője.

³⁵ Nem ez az egyetlen ének a *Cronicában*, melynek egy része vagy egésze kapcsán több vagy egy még ismeretlen, detektálatlan, az eddig feltételezetteknel bővebb forrást is valószínűsíthetünk. Pap Balázs Tinódi bibliai történetekkel összefüggésben ír arról, hogy a szerző a Biblián túl vagy éppen helyett feltehetőleg más forrásokra (is) támaszkodott megírásuk során, ugyanis e bibliai történeteket megidéző versek nem minden esetben igazodnak a Biblia szövegéhez és szemléletmódjához. Vö. PAP Balázs, *Tinódi „bibliai” történetei = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, szerk. Csörnsz Rumen István, Kolozsvár, Kriterion, 2008, 91.

³⁶ Uo., 91.

formáinak és változatainak számbavételére is. Megállapítja, hogy első magyarországi lejegyzője Temesvári Pelbárt lehetett,³⁷ aki még latin nyelven emelte be *Pomerium*ának 1499-es, nagybőjti részében szereplő 30. sermójába. Pelbárt egyértelműen a *Gesta Romanorum*ot jelölte meg forrásaként, azonban a gestai szövegben foglaltakhoz képest redukálta Noé szerepét a történetben, a megjelenő állatokat pedig némileg megváltoztatta, és számukat is megemelte. Nála oroszlán, bárány, disznó, kakas és medve szerepel a forrásbeli négy állat helyett, és hozzájuk kapcsolódó, borivóknál tapasztalható viselkedésről is részletesebben ír – Noé részegségéről azonban egyáltalán nem. A *Pomerium* ezen részének kiadási évéből következtethetünk arra, hogy akár ez is szerepelhetett Tinódi olvasmányai közt, vagy legalábbis ő is ismerhette a történet Pelbártnál megjelenő változatát, de – többek között – tartalmi nagyobb eltérések miatt nem valószínű, hogy innen vette volna át a toposzt.

Szilády Áron Tinódi Sebestyén összes művének 1881-es kritikai kiadásában elveti annak lehetőségét, hogy a Tinódinál megjelenő Noé-toposz, pontosabban a *Sokféle részögösről* 7–24. és 49–69. soraiban előadott történet Josephus Flaviusig is visszavezethető volna – mondván „műveiben hiába keressük” azt.³⁸ Szerinte ez a „mese” egy későbbi zsidó hagyomány lehet, s így került aztán a *Gesta Romanorum*ba is, ahonnan, mint tudjuk, Európa-szerte elterjedt. Ez azonban csak részben igaz, Josephus Flaviusnál ugyanis megjelenik a toposz *Antiquitates Iudaicae* című művében. Jóllehet, a borszőlő állati vérrel való megöntözését, ahogy a Biblia, úgy ő sem említi, de az ószövetségi szöveghelynél nála valamivel részletesebben jelennek meg a bor készítésének és Noé átkának körülményei. Szilády ugyanitt egyébként szól még a zsidó bibliaexegetikáról, a *Midras*-irodalomról is mint a toposz egyik lelőhelyéről. Ezzel kapcsolatban azonban lényeges megemlíteni, hogy alapvetően maga a *Midras* is több változatban élt és maradt fenn, a variánsaiban olvasható Noé-történeteket pedig mind a rabbinikus irodalom, mind pedig a későbbi, bibliai szövegekkel foglalkozó

³⁷ LUKÁCSY, *i. m.*, 35.

³⁸ TINÓDI, *Összes művei, i. m.*, 453. [A szerkesztő jegyzete.]

tudományos diskurzus résztvevői a legkülönfélébb elméletekkel magyarázzák. Így a *Midras*ban szereplő változatok is csak egy-egy példái lehetnek a Noé-toposz számos verziójának és olvasatának; a *Sokféle részögösről*le ezek már értelemszerűen nem mutatnak közelebbi összefüggést, de azt jól szemléltetik, hogy a (részben) bibliai gyökerű részegségmítosz milyen mértékben és milyen sokféleképpen alakulhat át nemcsak intertextuális vándorlása, hanem már csupán interpretációi során is.

7. A számszerűsített részek és Tinódi sajátos szempontrendszere

Az eddig tárgyalt részletet Tinódi feltételezhetően más szöveg vagy szövegek alapján írta meg, de az ének további, a tipikus részek számszerű felsorolását és a szociokulturális részeg-kategóriák szempontrendszerét érvényesítő részei esetében már nehezebb egy vagy több konkrét forrást fellelni vagy egyáltalán feltételezni. Mindenesetre ezzel is próbálkoztak már a *Sokféle részögösről* eddigi kutatói. Szilády Áron 1901-ben számolt be³⁹ arról, hogy egy 18. századi kéziratban – ahogy már előtte Katona Lajos (bár ő egy másik, 15. századi szövegben) – rábukkant egy *De XII Speciebus Ebrietatis* című, leoninusokból álló versezetre, amely „adalék” lehet a *Gesta Romanorum* magyar nyelvű kiadásához és Tinódi *Sokféle részögösről*-jéhez.⁴⁰ Szilády ehelyütt több változatát is közölte a latin szövegnek – e két darab és a Katona taláta változat mellett, Lukácsy Sándor egy negyedik, Kovachich Márton György által a 18. században kiadott variánsra is felhívta a figyelmet.⁴¹

³⁹ SZILÁDY Áron, *De XII Speciebus Ebrietatis*, ItK, 1901, 88.

⁴⁰ Dézsi Lajos – többek között – e felfedezésekre alapozva már kijelenti, hogy „a részegesek osztályozása valamely középkori latin versen alapul” (DÉZSI, *i. m.*, 52.), Lukácsy Sándor később már kevésbé tartja valószínűnek, hogy ez a forrás éppen ez a felfedezett versezet lenne. (LUKÁCSY, *i. m.*, 39.)

⁴¹ LUKÁCSY, *i. m.*, 38. Itt a *Nyirkállói-kódexre*, vagyis mai nevén *Magyi János formu-*

A négy változat némelyikében szövegromlások figyelhetők meg, illetve közöttük kisebb eltérések is vannak, de, ezt leszámítva, mind tartalmilag, mind formailag megegyeznek. Ebben a verszetben tizenkétféle részeges kapott helyet. Ugyan, ez lényegesen kevesebb, mint a Tinódi által számszerűsített húszféle, és említésük sorrendjében sem mérhető össze kifejezetten a két szöveg részei, ám a hozzájuk kapcsolódó tulajdonságok, ismérvek szempontjából, illetve már alapvetően a sorozámozás gesztusa révén hasonlóságokat is mutat a két szöveg, illetve szöveghely.

Érdemes még megemlíteni egy, a *De XII Speciebus Ebrietatis*ra meglehetősen hasonlító darabot is, mely részegesei nagyrésztben megegyeznek annak iszákosaival. Ennek a verszetnek egyes változatai Magyarország területén is ismertek voltak Tinódi korában – sőt már azt megelőzően is. Erről árulkodnak a medgyesi káptalan statútumai is, melyekben már 1397-ben is idézik az alábbi (némileg kevesebb részegest felvonultató) sorokat:

„Nunc bene discatis, quis sit status ebrietatis.
 Ebrius atque satur his namque modis variatur:
 Hic canit, hic plorat, hic est blasphemus, hic orat,
 Hic disputat, ille hic currit per compita villae,
 Ille loqui nescit, hic cespitat, ille pigrescit,
 Hic servit Veneri, somno vult ille teneri,
 Hic vomit, ille rorat, hic Bacchi turba laborat.”⁴²

Bár ez a vers eddig nem került említésre a *Sokféle részögösről* lehetséges – közvetlen vagy közvetett – előképeként, de ugyancsak adalék lehet

laskönyvére utalt, melyben egyébként más részegség- és kocsmatémájú versetek is megtalálhatók latinul. A kódex világi verseinek egy részét Tóth István 1995-ben magyarra átültetve közzétette a *Látó* hasábjain; köztük a *De XII Speciebus Ebrietatis* ottani változatának egy viszonylag szabad fordítása is olvasható. Lásd TÓTH István, *A Magyar János-kódex, Látó*, 1995/4, 90–96.

⁴² Andreas GRÄSER, *Statuten des Mediascher Capitels vom Jahre 1397. Mitgeteilt und mit Anmerkungen begleitet = Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, II, Hermannstadt, Verlag des Vereins, 1846, 211.

hozzá, mivel kétségtelen, hogy Tinódi szövegének egyes pontjaira is sokban hasonlít. Például, a különféle részeg-típusok felsorolásán túl, Tinódinál is jelen van az a rámutató gesztus, mellyel ez a szöveg indul. Az utóbb idézett szövegben azonban szembetűnő a részeges alakok számszerűsítésének hiánya. A számszerű leírás módszere tehát inkább a tizenkét részegeset listázó leoninusokhoz közelíti a Tinódi-verset.

A 4. táblázatban gyűjtöttem össze a két latin szöveg és Tinódi részegeseit a könnyebb áttekintés és összehasonlítás végett:

A nagy betűveljelölt részek kapcsán olyan fordítási nehézségek léptek fel, melyek hatására a *De XII Speciebus Ebrietatis* Lukácsy által leírt változatát és a statútumokban talált versezetet szükséges volt más szövegvariánsaikkal is összevetni a minél pontosabb tartalmi értelmezés céljából. Az előbbit ezért tanácsos a Szilády Áron által felfedezett és közölt egyik változattal összeolvasni, melyben a „sapiens est optimus alter” rész helyett „sapiens est opimus alter” áll.⁴³ Az utóbbi esetben pedig azt feltételezhetjük, hogy a más variánsaiban helyesen *vorat* formában szereplő szó ezúttal hibásan, *rorat* alakban került bele a szövegbe félreolvasás vagy rossz másolatból való idézés következtében. A táblázatban így már mindkét részlet javított formában van feltüntetve.

Az egymás mellé helyezett részeg-lajstromokból kitűnik, hogy mindhárom szöveg, illetve részlet között megfigyelhetők lényeges hasonlóságok. Ilyen párhuzam már maga a felsorolás is mint narratív technika (akár számszerű, akár nem), s a részegesek jellemzőit tekintve is sok egyezést találhatunk a versekben. Ugyanakkor az ittas-listák sem narratívájukban, sem tartalmilag nem követik le teljes egészében egymást. Nemcsak a sorra vett iszásokok száma, hanem olykor azok tulajdonságai, s gyakran említésük sorrendje is változik. Mindenesre – bármelyik latin versezetben is véljük (már ha véljük) felismerni a *Sokféle részögösről* előképét vagy éppen előképeit – Tinódi részegjegyzéke mindkettőnél bőbeszédűbb: nem pusztán az ittasok mennyiségét, de a nekik tulajdonított egy-egy ismérvet, attribútumot illetően is bővebb, részletesebb.

⁴³ SZILÁDY, *i. m.*, 88.

	A Sokféle részözösről számszerűsített részegei	A De XII Speciebus Ebrietatis számszerűsített részegei	A megyesi káptalan statútumaiban talált „Nunc bene discatis, quis sit status ebrietatis...” kezdetű verszetet részegei említésük sorrendjében
1.	alázatos, békés lesz	hitvány (vilis)	énekel (canit)
2.	garázdálkodik, verseng	BŐLCSÉSSÉGBEN DŰSKÁL (SAPIENS ET OPIMUS)	sír (plorat)
3.	imádkozik, bűnbánatot tart	nagyokat fál (grande vorat)	istenkáromló lesz. (blasphemus)
4.	apróságot kíván (?)	a bűnein sir (sua crimina plorat)	könyörög (orat)
5.	dúl, foszt, lop	bujálkodik, paráználkodik (luxuriat)	vitatkozik (disputat)
6.	hallgat (megnémul)	mindenre esküdjözik (per omnia iurat)	rohangál az utcákon (currit per compita villae)
7.	bölcs lesz (mint Damján Iova) a teológiában	lázba jön (irrandit)	nem tud beszélni (loqui nescit)
8.	udvari nyelveskedő, csásógó	minden egyet dologát eladja (singula vendit)	botladozik (cespitat)
9.	elalszik	semmit sem tart titokban (nil celat), felfedi, amit a szíve rejt (habet sub corde revelat)	lelassul/lomba lesz (pigrescit)
10.	sokat eszik- iszik	szereti az álmot (somnia amat)	Vénuszt szolgálja (servit Veneri)
11.	gazdagnak képzelet magát	cstúnyán kiabál (turpia clamat)	álomban akar maradni (somnia vult teneri)
12.	hazárd játékokkal játszik (és mindenét elveszti rajtuk)	hány (vomiturum redditi)	hány (vomit)
13.	lovával száguldozik		FAL (VORAT)
14.	elbujdosik		Bacchus csapatában munkálkodik (Bacchi turba laborat)
15.	nem találja a hidat (utat?) / négykézláb jár		
16.	nem mosakszik/bolondozik		
17.	verekszik, másokat szidalmaz, öl		
18.	hány		
19.	hamisan ígérget		
20.	szolgálatát/segítségét felajánlja (de később letagadja ezt)		

Nem tartom teljességében helytállónak Lukácsy azon megállapítását, miszerint a sokféle, számszerűsített részegest felvonultató sorozatból nem válhatott igazi, sokszor használt toposz.⁴⁴ A struktúra egyáltalán nem ritka a középkor és a kora újkor alkoholfogyasztásról, iszákosság-ról szóló szövegeiben. Maga a tizenkettes szám például már-már összefonódni látszik a részegség irodalmával. Német nyelvterületen már a 14. századtól kezdve kimutathatóan jelen van a „zwölf Trünke” (‘tizenkét ital’) motívuma, mely az ittasság tizenkét egymást követő, különféle fázisát írja le.⁴⁵ Tinódi számszerűsítő narratívájához némileg közelebb állhat az a fajta ittás-ábrázolás, amely a részegséget elsősorban nem stádiumok, hanem tipikus alakok felől közelíti meg. A számbeli és motivikus egyezések ellenére azonban ez a két, a részegséget különböző módon – tehát a fokozatai vagy a fajtái szempontjából – tematizáló szövegtípus vélhetőleg nem rokonítható egymással.⁴⁶ A *Sokféle részögösről*ben is megjelenő típus-szemléletre az egyik legkorábbi németnyelvű példa Hugo von Trimberg 13–14. századi *Der Renner* című művében található, később a 14. század során pedig az akkori Magyarországon is többször megfordult Oswald von Wolkenstein, minnesängernél is előfordult „Und swig ich nu...” kezdetű énekében. Kutatói valószínűsítik, hogy Oswald e művét egy latin vers alapján szerezte, mely alighanem (szintén) a *De XII Speciebus Ebrietatis* egyik változata lehetett.⁴⁷ A minnesänger éneke és az idézett leoninusok struktúrája és tartalma között ugyanis kísérteties a hasonlóság: nemcsak a tizenkét részeg-fajta számszerűsített felsorolása, de azok ismérvei, sőt sorrendje is majdnem teljesen megegyezik a két szövegben. Mindazonáltal Oswald nem pusztán átültette németre a latin nyelvű versezetet, hanem ki is bővítette azt: az iszákosok mennyiségén és elrendezésén nem változtatott, de jellemzésüket mozgalmasabbá, részletesebbé tette.⁴⁸ Ha Tinódi előtt

⁴⁴ LUKÁCSY, *i. m.*, 39.

⁴⁵ *Die Deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasslexikon*, X, Hrsg. Burghart WACHINGER, Gundolf KEIL, Kurt RUH, Werner SCHRÖDER, Franz Josef WORSTBROCK, ed. Christine STÖLLINGER-LÖSER, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1999, 1647–1649.

⁴⁶ *Uo.*, 1649.

⁴⁷ *Uo.*, 1648.

⁴⁸ Lásd Oswald von WOLKENSTEIN, „Und swig ich nu...”, hozzáférés: 2022.03.31,

is volt egy közvetlen minta a *Sokféle részögösről* megírása során, akkor – akár ugyanezt a latin szöveget, akár mást tekintünk forrásának – megállapítható, hogy Wolkensteinhez igen hasonlóan járt el a vonatkozó szöveghelyek kibővítésével kapcsolatban. Viszont Tinódi hatványára emelte ezt az eljárást, mert nemcsak a számszerűsített részek jellemvonásait taglalta részletesebben, hanem a forrástól függően az is elképzelhető, hogy számukat is megemelte, adott esetben sorrendjükön is változtatott, valamint két másik szempontrendszerrel is megtoldta az iszákosok sorszámozott katalogizálását.

Már a *Carmina Burana* „In taberna quando sumus...” kezdetű versében is megfigyelhető az italozás menetének a számszerűsítés útján való leírása. Ebben a szövegben arról kaphatunk hírt, hogy kikért és milyen sorrendben isznak a versben megjelenő kocsmázók. A vers egy másik részletének narratív technikája szintén érdekes lehet az alkoholfogyasztás bemutatásának nézőpontjából:⁴⁹ ez az italozókat olyan jellegű szociokulturális jellemzők alapján sorolja fel, mely eljárás később a *Sokféle részögösről*ben is visszaköszön mint a részek osztályozásának harmadik szempontrendszere.

Ennek fényében bár nem zárhatjuk ki, hogy a *Sokféle részögösről* azon része, amely a szociokulturális státusz és az ezzel összefüggő borfogyasztás alapján való besorolást alkalmazza, szintén valamilyen konkrét minta alapján készült; egyelőre azonban nem áll rendelkezésünkre olyan szöveg, amelyre a potenciális forrásként tekinthetnénk. Az egyes elemek – a nyolcadféle részögösökről szóló részlethez hasonló – epizódszerűsége, mozgalmassága és helyenkénti személyesebb hangvétele (pl. lantosok és hegedősök megjelenése, udvari alakok feltűnése stb.) azt sugallja, hogy ez már inkább Tinódi invenciója.

http://www.wolkenstein-gesellschaft.com/texte_oswald.php.

⁴⁹ *Carmina Burana. Lateinische und Deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII. Jahrhunderts aus Benedictbeuern*, Hrsg. SCHMELLER, Johann Andreas, Breslau, Verlag von Wilhelm Koebner, 1883, 236. A mű magyar fordítását Weöres Sándor készítette *Míg kocsmában jól időzünk* címen. (*Carmina Burana. Középkori diákdalok*, szerk. RADICS Róbert, Nyíregyháza, Kötet, 1996, 147–150.)

8. Összegzés

A *Sokféle részögösről* tehát sok tekintetben (többek között témájában, hangnemében, metrumában, időszerkezetében) különbözik a *Cronica* legtöbb szövegétől. Mindazonáltal nem tekinthetjük teljesen idegennek a könyv korpuszától. A mű ószövetségi vonatkozású történet szála egyrészt a kötet bibliai tárgyú históriáihoz kapcsolja a művet – ezt a kapcsolatot pedig csak erősíti az az elképzelés, miszerint a részegségről szóló szöveg e része eredetileg ténylegesen is bibliai históriának készült.⁵⁰ Tematikája és ironikus, szatirikus hangvétele, karikatúra-jellegű ittasábrázolása, valamint személyesebb jelenetei a *Cronica* záróversével, *Az udvarbírákról és kulcsárokról* elmélkedő költeménnyel folytatnak párbeszédet. Továbbá – Tinódi tudatos és gondos kötetszerkesztői gyakorlatát szem előtt tartva – megállapítható, hogy a műnek egyéb külön funkciója is van a versgyűjteményben: a könyv második felének tematikus blokkjait választja el egymástól.⁵¹

A *Sokféle részögösről* emellett a *Cronicától* némileg függetlenül, önmagában is figyelemre méltó darab. A 16. századi magyar nyelvű világi irodalomból tulajdonképpen nem maradt fenn olyan szöveg, mely hasonló módon és hasonló terjedelemben tárgyalná az alkohol, az alkoholfogyasztás és a részegség kérdéskörét. A korszak európai világi irodalmában azonban nem egyedülálló vállalkozás az iszákosság ilyen jellegű tematizálása. A *Sokféle részögösről* mind tárgyát, mind narratíváját, mind egyes konkrét szöveghelyeit tekintve közvetve és közvetlenül is számos előzményhez köthető. A részegségről szóló (világi és egyházi) irodalom ismert, gyakori toposzainak, motívumainak egy része Tinódinál is megjelenik, s így lehetővé teszik a vers egy tágabb – a *Cronicán*, a magyar nyelvterületen, sőt még saját korán is túlmutató – kontextusban való vizsgálatát, értelmezését. Ebben a kitért szövegvilágban a *Sokféle részögösről* helyét az biztosítja, hogy szerzője

⁵⁰ Vö. PAP, *Rész-egész, részeg-ész viszony...*, i. m., 357–360; PAP Balázs, *Históriák és énekek*, doktori értekezés, Szeged, SZTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011, 182–187.

⁵¹ Vö. VADAI, *Kolozsvárott kötetet komponálni*, i. m., 84.

sikeresen elegyíti és szintetizálja a szövegben a több egyházi szövegnek, prédikációnak is alapját adó mintákat, a didaktikusabb, tanító szándékú szövegforrásokat, a satirikus, ironikus hangnemet és a mulattató ének szólamait, valamint feltételezhetően saját invencióját is. S teszi mindezt nem csupán az alkoholizálás és az iszákosság tárgykörére vonatkozóan, hanem egyúttal kora társadalmát illetően is, melyet hármas tengelyű részeges-osztályozó szempontrendszerével nagymértékben lefed és szórakoztató formában (ön)kritizál is.

BALOGH GYULA

„Ott valami kóbor lélek lakik”

Folklóelemek Krúdy Gyula 1902-es
Kísértetek című novellájában¹

1. Bevezetés

Annak ellenére, hogy a századforduló szépirodalmi alkotásaiban fel-tűnő népi rémalakok szabadon járnak át országhatárokat és hiedelem-mezőket, kuszálnak össze hiedelemrendszereket, és megjelenési formá-juk, attribútumaik, mágikus képességeik, az egyes közösségek életében betöltött szerepük már nehezen körülhatárolható, az adott karakterek specifikumai körvonalaikban mégis köthetőek vagy kizárhatóak egy-egy népcsoport gondolkodásának vizsgálatakor. Így van ez többek

¹ Krúdy Gyula 1898 és 1902 között összesen négy *Kísértetek* főcímű novellát közölt: KRÚDY Gyula, *Kísértetek 1. Valaki jön a folyosón* = KRÚDY Gyula *Összegyűjtött művei*, szerk. BEZECZKY GÁBOR, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 2011, 69–78; *Kísér-tetek. 2. András jár a lápon* = *Uo.*, 95–101; *Kísértetek. Egy régi udvarház utolsó gazdája* = *Uo.*, 147–156. (E három novella első megjelenése: 1898.) KRÚDY Gyula, *Kísértetek* = *Uo.*, 27. (Első megjelenés: 1902.)

közt az 1902-es *Kísértetek*² című Krúdy-írásban megjelenő prikulics és a gnóm figurájával is. Megfigyelhető például, hogy a balladisztikus, ugyanakkor mesés elemeket felvonultató novella a nyíri környezetbe olyan figurákat illeszt bele, mint a magyar folklór számára jóformán ismeretlen gnóm és a hazai gyökerekkel is rendelkező emberfarkas, amelynek tényleges megformáltsága viszont szintén távolabbi tájakra mutat.

A nyíri puszták folklórkincse különösen megtermékenyítő hatással volt a Krúdy-életműre, ám, ahogy azt Diószegi András is megjegyzi, Krúdy nem csupán a sokak által emlegetett turgenyevi hangulat megteremtése céljából idézte meg ezt a végtelen tájat. Meglátása szerint ugyanis a kísértetiességgel telített, irrealizáló természetlátás, a melankolikus hangvétel lényegében változatlanul vonul végig az író egész életművén. Krúdy tájbrázolási technikája pedig a régió tőle elszakíthatatlan hiedelemvilágának integrálását is implikálja,³ amelyet viszont, sok más mellett, intenzív erdélyi, román és cigány behatások is értek. Az elemzésre kiválasztott novella különlegessége éppen abban rejlik, ahogyan az író a motívumok e többgyökerűségét az irodalom eszközeivel érzékelteti. Krúdy itt alkalmazott identifikációs technikája, úgy tűnik, reflektál arra a népi hiedelemalakok esetén működő automatikus összevonási szisztémára, amellyel az egyes közösségek a gondolkodásukból még ki nem halt figurák vonásai közé olvasztják a már feledésbe merült mitikus lények tulajdonságait. Ez az így létrejött jelentésbővítő módszer pedig az írói életmű mindenkori eszköztárának is meghatározó eleme marad, amely poétikai eljárás egyúttal a szövegek, az úgynevezett Krúdy-hangulat misztikus tartalmát akár konkrét referencialitás nélkül is biztosítani tudja.

² KRÚDY Gyula, *Kísértetek* = *Uo.*, 270–274.

³ Vö. DIÓSZEGI András, *Krúdy és elődei: Megmozdult világban*, Bp., Szépirodalmi, 1967, 78–79.

2. A népi alteregő

Krúdy ifjúkori írásművészetét a recepció általában meglehetősen elnagyolt megállapítások segítségével kívánja az életmű egészének ívébe integrálni. A szárnyát bontogató szerző műveit értékelő kritikusok sablonos fel- és ellenvetései persze sok esetben elfogadhatóak, ám ez nem azt jelenti, hogy Krúdy írásművészete már ekkor ne mutatott volna meg valamit a maga egyedi komplexitásából, hogy ne lettek volna már az eszköztárában olyan, egészen figyelemre méltó írói technikák, amelyek az egyes szövegek, vagy akár a teljes pályaszakasz önértékéről is biztosítanak.

Az ötvenes-hatvanas években sokak által talán éppen ezért realistanaturalistaként meghatározott alkotói korszak Krúdy-szövegei még igen direkt formában fogalmazzak meg bizonyos hiedelmeket, folklórmotívumokat, ezért a későbbi történeteknek mitikus hangulatot kölcsönző elemek ekkor még nem kerülnek oly mértékben a szöveg háttérbe, mint az úgynevezett érett Krúdynál. Így a folklórtudomány és az összehasonlító vallástudomány eredményeit segítségül hívva sikerrel vizsgálhatjuk a transzcendenssel játékba lépő írások csodás elemeit.

Természetesen a dolgozat hangsúlyait nem szándékom végletesen eltolni a segédtudományok irányába, de az egyes motívumok, hiedelemalakok szélesebb kontextusba helyezése érdekében néhány fogalmat mégis fontosnak tartok előre tisztázni. Az elmúlt években kutatásaim célkeresztjében ugyanis többek között egy olyan identifikációs technika áll, amelyet véleményem szerint Krúdy a népi hiedelemalakok megformáltságát tanulmányozva vagy legalábbis megértve alkalmazott a saját írásművészetében. A következőkben erre vonatkozóan Pócs Éva *Élők és holtak, boszorkányok és varázslók*⁴ című tanulmányának fogalmait használom. Az 1995-ben az *Ethnographia* oldalain megjelent írás a kora újkor népi mediátortípusait, gyógyítókat, látókat, egyéb szent embereket és azok kommunikációs technikáit, az ún. transztechnikákat osztályozza.

A megfelelő transztechnikák segítségével nem csak a médiumok, varázslók és boszorkányok, de akár a megfelelő mentális állapotban

⁴ Pócs Éva, *Élők és holtak, boszorkányok és varázslók a kora újkor hiedelemrendszereiben*, *Ethnographia*, 106(1995), 1–11.

lévő mindennapi ember is képes lehetett felvenni a kapcsolatot a túlvilággal, a mindenki számára elérhető kommunikációs csatornák útja pedig nem volt más, mint valamilyen módosult tudatállapot vagy az álom. Az alkalmazott transztechnikai gyakorlat sikerének feltétele viszont nem pusztán a megfelelő tudatállapot elérése volt, azt megelőzte az a korabeli világlátás, amely szerint az élők és a holtak világának a határai átléphetőek. Természetes gondolat volt, hogy az élők ugyanúgy tartózkodhatnak a túlvilágon, mint ahogy a holtak is megjelenhetnek a földön, sőt, akár kölcsönösen magukkal is ragadhatják egymást az adott szférába.⁵

Krúdyval kapcsolatos kutatásaim szempontjából meghatározó folklórtudományi szegmens a varázslók sajátos transztechnikáit vizsgáló terület. Ez jelenti egyfelől az alteregó/hasonmás figurákhoz kapcsolódó hiedelmeket és másfelől pedig az úgynevezett mara/mora/nora/mahr és werwolf képzeteket. (Melyek egyben nagyon fontos alapját képezik a boszorkányhiedelmeknek is.) Mielőtt azonban továbblépnénk, tisztáznom kell, mit is ért a folklórtudomány a *hasonmás* fogalmán.

Európa népeinek általános hiedelmei közé tartozik, hogy az ember alteregóval, hasonmással rendelkezik. Ennek két típusa ismert: az anyagi, amely egy kvázi második testet, pontos fizikai mást jelöl, és a szellemi, amely például álmok során vagy transzban megismerhető kísértetalak. Ám csak a szellemtestet jellemzi az a képesség, hogy kísérlélekként el tud szakadni a testtől, akár időlegesen, de akár állandó jelleggel is. Mindkét változat rendelkezik viszont a metamorfózis, azaz az alakváltás képességével, amely gyakran állattá változás formájában történik. Ugyanakkor a hasonmások, illetve a tulajdonosuk az alteregóik segítségével a testi-földi dimenzióból kiszakadva pillanatok alatt képesek óriási távolságokat megtenni. Sőt, másvilági vagy éppen a földi tér- és idődimenzióktól mentes alternatív létben is képesek utazásokat tenni. Ezt egészíti ki még a természetfeletti világba való betekintés képessége, és az, hogy az alteregók mások alteregóival és a halottak továbbélő kísértet-alteregóival is tudnak kommunikálni.⁶

⁵ Uo., 3.

⁶ Uo., 3.

Az alteregók tovább élnek az egyén halála után: az elemzésre szánt novellában pedig éppen egy ilyen kísértet-alteregő, mégpedig egy vérfarkasnak tekintett lény okozza a bonyodalmakat. Bár a most következő elemzés még nem érinti közvetlenül az imént felvázolt, nem mellesleg igen messzire nyúló szépirodalmi hagyománnyal rendelkező alteregő-problémát, mégis láttatni fogja, hogy Krúdy nagyon is tisztában volt a fent említett werwolf népi hitvilágban gyökerező hagyományával is.

3. Farkas-barkas

Az elsőként *A Hét*, nem sokkal később a *Magyarság*, végül, 1903-ban az *Arad és Vidéke* oldalain is megjelent novellában négy pusztába száműzött bűnöző sivár, ugyanakkor rendkívül babonás életéről és haláláról esik szó. A feslett megjelenésű szereplők tulajdonképpen munkaköréről igen keveset tudhatunk meg azon kívül, hogy egyfajta csőszként a határdombok alatt sziksót gyűjtenek, sásból gyékényt fonnak, amelyet aztán egyéb termékekre cserélnek a faluban. Ám a cselekményt nem is ezek a mozzanatok szövik, hanem a négy figura éjszakai, tűz melletti beszélgetései, amelyek főként a nádásban megbújó kísértetfarkasról szólnak.⁷

Az alapvetően balladisztikus hangvételű novella cselekményét jórészt az elbeszélő közvetíti, ezt ritkán szakítják meg az említett párbeszéddek. Az elbeszélő történet idejét megelőző közelmúltbeli eseményeket pedig csak az elbeszélő és a főszereplő visszaemlékezéseiből ismerjük meg. De az időben ugráló, szaggatott elbeszélés ezekről is csak annyit közöl,

⁷ A csordásfarkas ellen bizonyos kultúrákban hatalmas tüzekkel védekeztek a pásztorok. A *Magyar néprajzi lexikon* pásztortűz szócikke szerint például: „Erdély egyes részein a pásztortűzzel gonosz szellemeket, járványt hozó démonokat igyekeztek távoltartani.” Vö. *Magyar néprajzi lexikon*, IV, szerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1982, 216.

amennyi ahhoz szükséges, hogy a főszereplő lelkiállapotával, zavartságával, mentális képességeivel tisztában legyünk. Még azt is csak sejtteni lehet, hogy az egymás után elhalálozó szereplők száműzetésben kerültek a pusztára, illetve maga a tragikus végkimenetel, a főhős halála is valahol a képzelet és a valóság határán van lebegtetve. Hiszen az elbeszélő többször figyelmeztet a gonoszán vigyorgó, gnóm főszereplő zavaros elmeállapotára, azonban az őt halálba hajszoló kísértetfarkas alakjáról már nem kapunk helyreigazító, objektív képet: a rémalakot már kizárólag a szereplő tekintetén keresztül ismerjük meg, így a kísértet valóságosságát firtató kérdés is nyitva marad.

A történet egyik különlegessége, hogy Krúdy igen következetesen sorakoztatja fel benne néprajzi ismereteit, amelyeket elsősorban a gnóm, Ravasz és a kísértetfarkas figurái köré csoportosít. Mielőtt azonban a novella részletekbe menő elemzésére rátérnék, a már a címében is babonás homályt ígérő novella népmesei fordulatairól is szót ejtek, amelyek még tovább erősítik a szöveg misztikus hangulatát. Bár a történet meseszerű elemeit az író nagyon finoman illeszti be a szövegbe, a számos csodás, borzongást keltő részlet beúsztatása mellett közvetlen rájátszással is él a farkas-barkas típusú állatmesékre,⁸ ahol az állatok a világvége elől menekülve verembe esnek, mígnem ott megéheznek és a róka tanácsára elkezdik egymást megenni. A legrútább nevűvel kezdik: Farkas-barkas, az is szép, róka-bóka, az is szép..., tyúk-kom-búkom, jaj, de rút, mondják, és a tyúkot felfalják, majd sorra a nyulat, őzet stb. Végül csak a farkas marad életben, akit viszont az üvöltésére odasereglő emberek vernek agyon. A párhuzam a mesével tehát kézenfekvő, hiszen a novella főhősének neve, a Ravasz, világos asszociációt enged a rókára, míg a vele végző kísértet egy farkas szelleme, akit a csósz a farkas-barkas csúfondáros elnevezéssel bosszant fel végzetesen.

⁸ Vö. *Magyar néprajzi lexikon*, II, szerk. ORTUTAY Gyula, Bp., Akadémiai, 1979, 51.

4. A kísértetek

Az eseménysor összefoglalása és a műfajhatárok feltérképezése után térünk is vissza a szöveg legelejére. Az alapvetően valamiféle zord valóságot megformáló novella címe tehát *Kísértetek*, amely viszont nemcsak azzal függeszti fel a referencializálhatóság képzetét, hogy témájául éppen a szférák közt önkényesen közlekedő, megfoghatatlan kísértet alakját idézi meg, hanem azzal kapcsolatban is elgondolkodtat, hogy vajon kiket jelöl a szövegben ez a többes szám – hiszen látszólag úgy tűnik, egyetlen rémalak feltűnése okozta a bonyodalmakat. Érdeemes tehát a szöveg legapróbb momentumait is lajstromba venni, amikor e gyűjtőfogalom konkrét jelentéseit kutatjuk.

Az események „Kopogó felé”, egy állandóan zúgó berekben játszódnak – ez a helység feltehetően az adott régió népi elnevezése lehet, ugyanakkor a kopogó jelenthet akár (a kísértetek jelenlététől) fagyos vidéket is, illetve utalhat a kopogó szellemek típusára, amelyek zajkeltéssel kívánnak kapcsolatba lépni a földi szférával. Maga a történet e tájék rövid leírásával indul, melyet az elbeszélő bizonyos ősi erők csatatereként jelöl meg, ahol a teremtő isten végül kudarcot szenvedett.

„A szikes, kopár és emberhangtalan dombvidék szélén sötétlett a berek. Az úristen, mikor a csenevész fákat és beteges törpebokrokat ideültette, példát adott a dombvidéknek, hogy fákat így neveljen, berket így sűrűsítsen. De a dombok nem okultak. Fanyar, szürke tavacskákat szültek tavaszon és őszön. Még a vadmadár se kiáltott, ha a tájon átrepült. Nagy tenger lehetett itt valamikor, amely megölte a föld mélyein rejtőző csírákat és erőket.”⁹

A kísérteties atmoszférát tehát a tér ontológiája is továbbszövi, a rejtekező „csírák és erők”, amelyek az életet kellett volna, hogy jelentsék, már a teremtésük pillanatában elhaltak és mára már talán csak a *lelkük lebeg* a sziksós tavak fölött. A helyszín bemutatását az elbeszélő

⁹ KRÚDY Gyula, *Kísértetek* = KRÚDY Gyula *Összegyűjtött művei, i. m.*, 270.

az élettelen tájba tökéletesen beleilleszkedő szereplőkre való visszaemlékezéssel folytatja. A novella torz, szürke figurái, akiket a falu a kies határba száműzött, periférikus helyzetüknek megfelelően, akár az élőhalottak végzik mindennapi munkájukat: „Valamikor három-négy szegény ember lakott a dombok között, akik forró nyáron össze-sepregették a sziksót a lapos helyeken. De a szegény emberek egyenkint meghaltak...”¹⁰

A „három-négy” kifejezéssel az író szintén a négy figura lét és nemlét közti határhelyzetét tudatosítja (vagy másik olvasati lehetőségként éppen a negyedik, a Ravasz emberi mivoltát kérdőjelezi meg), amely gesztus az önmaga származását meghatározni nem tudó főszereplő rokoni kapcsolatait bontogató passzusban nyer további értelmet.

Az elbeszélő az ironikusan Ravasznak elnevezett főszereplő hiányos szellemi képességeit a saját identitásproblémájának okozójává lépteti elő. Az ő gondolatait kommentálva derül ki, hogy az olyannyira zavarodott, hogy tulajdonképpen még azt sem tudja „biztosan, hogy melyik volt az apja, néha Sikort, a félszemű tolvajt, máskor a beteges és imádságos Mátyás apót gyanúsította, de ha bepálinkáztak, mindig a legutoljára elhunyt bátyja döngette meg legjobban”.¹¹

Az idézet emellett, hogy a főszereplő önidentifikációs képességének a hiányát tudatosítja, még egy apró tragikus részletre is rávilágít, miszerint a részegen elkövetett erőszakoskodás kelti fel a Ravaszban leginkább a gyermeki érzelmeket.

Ez a rövid jelenet ugyanakkor arra is alkalmat ad, hogy az elbeszélő elhatárolódjon, megteremthesse a távolságot a szereplőjétől, amely egyben a kísértetlátás, a kísértetek okozta babonás félelemtől való ki nem mondott elhatárolódást is lehetővé teszi.

A novella elbeszélője minden felmerülő kétség nélkül rajzolja fel a szereplők közti rokoni szálakat, ezzel pedig úgy jelöli ki mindent tudó pozícióját, hogy közben határozottan rá is mutat a saját és a babonás pusztai gnóm közti tudásbeli képességek különbségére: azaz amíg a saját maga származásával kapcsolatban is bizonytalan szereplő meg

¹⁰ Uo., 270.

¹¹ Uo., 271.

van győződve a kísértetek valóságáról, addig az elbeszélő távolságtartó módon, pusztán csak tudósít az események balszerencsés kimeneteléről. Ezt a határt jelöli ki tisztán az a gesztus, hogy a kísértet létezéséről mindig csak a Ravasz reakcióin keresztül értesülünk, sosem az elbeszélő közvetlen híradásai alapján.

5. A gnóm

A következőkben a novella két fő motívumáról, a két főszereplő személyében artikulálódó hiedelemmotívumokról érdemes szót ejtenünk. Bár ezúttal nem áll módomban bővebben kitérni a gnóm hagyományos alakjának és Krúdy gnóm-képének részletes összehasonlítására és elemzésére, a lehetőségekhez mérten igyekszem a novella jellemzésének főbb pontjait felsorolni. „[L]átnád a Ravaszt a domboldalon guggolni sásból épített hajléka előtt, hinnéd, hogy egy kóborló pusztai gnóm tartja ott pihenőjét; egy magányos, gonosan vigyorgó és elke-seredett törpe, akit társai a titokzatos sóstavak mélyeiről ide számkivetésbe űztek, és most azzal mulatozik, hogy cselet vet a vándoroknak”¹² – írja le Krúdy visszataszító külsejű hősét, a gnómot a novella bevezető szakaszában. A gnóm, akinek figuráját hagyományosan alacsony növésű, torz alakú ember, mesebeli gonosz, rendszerint púpos testalkatú törpeként képzeljük el, nem része a magyar hitvilágnak, sőt, ugyanez igaz a hozzá hasonló ambivalens, olykor segítő, olykor ártó szándékú törpe- és manófigurákra is, amelyekről szintén elmondható, hogy inkább meséink szereplői, mintsem az élő néphité.¹³ A manók és törpék földalatti életvitelükben hasonlítanak a gnómokra – ez utóbbi, annak ellenére, hogy bizonyos népi mintákat magán visel is, egy 16. századi alkímiai teória eredményeként került be a köztudatba. (Maga a gnóm szó a manó, a torz törpe jelentésben több nyelvben is

¹² *Uo.*, 270–271.

¹³ Vö. DÖMÖTÖR Tekla, *A magyar nép hiedelemvilága*, Bp., Corvina, 1982, 96–97.

felfedezhető, azt a latin *gnomus* elnevezés után Paracelsus emelte be az újkori szókincsbe.)¹⁴

A fentebb idézett rövid részletről, amelyben Krúdy kóborló, magányos, gonosan vigyorgó törpeként jellemzi a Ravaszt, könnyen belátható, hogy a törpe és a gnóm szavakat szinonimaként, egymással megfelelő elképzelés eredményeként használja, amely egy szereplő tulajdonságaiba összpontosítja mind a fentebb soroltakat. De a Krúdy-novella egyéb részletei szintén ezt a szintetikus képet erősítik. A további leírásokból ugyanis azt is megtudjuk, hogy a szereplő babonásan őrizget egy érmét: „egy tenyérnyi rézdarab fityegett a mellén – napjában százszor gyönyörködött benne, százszor fényesítette –, amely azt hirdette, hogy a gnóm a vármegye szolgája”. Ezt a hóbortot így a hegyek gyomrában élő kapzsi törpe asszociációját konkretizálja. Ezen felül többször szó esik a szereplők munkájáról, a sziksó söprögetéséről, mely a hagyományos sóvágó gnóm, törpe, manó, hegyi szellem képét kissé ironikusan elmozdítva, alföldi környezetbe, az alföldi lehetőségeknek megfelelő szituációba helyezi át.

Krúdy ugyanakkor más írásaiban is szívesen jeleníti meg a gnómot, ezért röviden az író néhány későbbi művét is érdemesnek tartom megemlíteni. Krúdy gnóm embertípusának leírását olyan novellákból ismerhetjük meg, mint *A gnóm*¹⁵ vagy például a sátáni orgiát bemutató *Középkori álm*,¹⁶ amelyek a fent bemutatottakhoz igen hasonló vonásokból építik fel szereplőiket. A szerző legszórakoztatóbb gnómképét azonban a „Gnómkok fajából való vagyok én”¹⁷ kezdetű, Kiss József tollából származó, verses formájú ironikus önképe ihlette.¹⁸ Krúdy ugyanis a *Gnóm* becenevű Kiss József önértékelési problémáinak eredőiről ír

¹⁴ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Hrsg. Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, VIII, 65. szócikk, hozzáférés: 2021.10.09, <http://woerterbuchnetz.de/DWB>.

¹⁵ KRÚDY Gyula, *A gnóm* = KRÚDY Gyula *Összegyűjtött művei*, i. m., 209–215.

¹⁶ KRÚDY Gyula, *Középkori álm*, Pesti Napló, 1906. dec. 19, 1–3.

¹⁷ KISS József, *A gnóm*, Az Est, 1915. jan. 7, 5.

¹⁸ A témáról bővebben: IMRE László, *Kiss József verses regényei = Studia Litteraria XIII*, szerk. BARTA János, VIKTOR JULOW, Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1975, 97–112.

visszaemlékezésében az *Irodalmi Kalendárium* oldalain. „Azok közé a költők közé tartozott az öreg szerkesztő úr, amely költők a halálos ágyukon is papirost és ceruzát tartanak a kezükben, hajnalszínű verseket forgatnak a fejükben, mert azt hiszik, hogy a régi időkben bevált fegyverekkel távol tarthatják maguktól a megsemmisülést, a halált.”¹⁹

A romanticizáló hangnem annál inkább megmosolyogtató, ha az olvasó ismeri Tóbiás Áron magnetofonnal összegyűjtött interjúinak anyagát, ahol az irodalmár Gyöngyi László Krúdy és Kiss utolsó, nem éppen költői találkozásáról szóló emlékét is rögzítette:

„És ott haldoklott a kis, gnóm-termetű, aprócska ember, Kiss József. Krúdy meg volt hatva, mindnyájan meg voltunk hatva... és akkor egyszerre csak megszólalt a haldokló, s odaszólt a fiához: Fiam adj nékem egy szivart... Kiss József fia gondosan levágta a szivarnak a csücskét, és azt mondta: A szájába dugjam, apuka? Azt mondta: nüná, a seggembe. És ezzel meghalt... Ilyenek a nagy emberek utolsó szavai... Körülbelül ilyen lehetett a Goethe-féle „Mehr Licht”... de ez hiteles! A »Mehr Licht« az kevésbé.”²⁰

6. A prikulics

A Krúdy-szöveg másik csodálatos, a népi hitvilágból beidézett szereplője az emberfarkas. A fentebb bemutatott mesebeli farkas-barkas ugyanis egy mélyebbre tekintő értelmezés eredményeként akár az európai és azon belül a magyar hitvilágban jelentős szerephez jutó alakváltó típus,

¹⁹ KRÚDY Gyula, *Mese a varrógépről* = KRÚDY Gyula, *Írói arcképek*, szerk. KOZOCSA Sándor, I. Bp., Magvető, 1957, 492–493. Krúdy írása Kiss József azonos című életrajzi kötetére utal.

²⁰ TÓBIÁS Áron, *A sábai hős* = *Krúdy világa*, szerk. TÓBIÁS Áron, Bp., Osiris, 2003, 473.

a werwolf²¹ alakjából is eredeztethető. Bár a Krúdy-szöveg explicite nem említi a hiedelemleányt, a feltételezés, a csordásfarkas vonásainak ismeretében helytállónak tűnhet, amely olvasat a párhuzam felállítására révén akár a gnómfigura értelmezésének is újabb horizontot nyithat.

Ugyan az emberfarkas-hiedelmekről már egészen az ókortól kezdve vannak feljegyzéseink – gondolok itt Lúkaón mítoszára, akit Zeusz farkassá változtatott, amiért emberhússal akarta megvendégtetni –, és a boszorkány mellett az európai kultúrkör talán legismertebb, legtöbb csodás tulajdonsággal felruházott rémalakjáról van szó, sőt, olyan jelenségről, mely élettani hátterét ma már a modern orvostudomány is eredménnyel kutatja,²² a gnóm esetéhez hasonlóan ezúttal szintén csak pár igen jellemző, közép-európai, pásztori kultúra vonatkozásában releváns vonását ismertetem.

Számos európai népnél él a hiedelem, főleg a pásztortársadalom körében, hogy egyesek éjjel farkassá változva megtámadják vagy megölik a rájuk bízott állatokat. „Az élők és holtak, natura és kultúra határán átjáró kettős lény, az emberfarkas”²³ a magyarságot környező népek hitvilágában is rendkívül fontos szerepet tölt be. A szerb, horvát nyelven vukodlak/kudlak, stb., szlovénul volkodlak, vedomec, bolgáruul vrkolak, albánul vurvulak/vurvollak, görögül vrikolakasz/varkalakasz, románul prico-lici, magyarul csordás-, küldött-, fehér-, szakállas farkas, farkaskoldus, prikulics stb., mind-mind kettős életű embert jelöl.

Az emberfarkas születése emellett sorsszerű, hiszen az időn, téren, társadalmon kívüliekből, törvénytelen gyerekekből, hetedik- és/vagy ikertestvérből, ünnepen fogant, kereszteleetlen, kiátkozott, werwolf által elcserélt gyermekből stb. lesznek szörnyetegek, akik sokszor állati jeggyel, foggal, farokkal, sörtével, szárnyal, kígyóbőrben születnek. Mind alakváltó figurák, akik elsősorban farkassá, de akár kígyóvá, kutyává, lóvá, macskává tudnak változni, ha újhold, péntek, éjszaka,

²¹ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Hrsg. Jacob GRIMM, Wilhelm GRIMM, XXVIII, 307. szócikk, hozzáférés 2021.10.09, <http://woerterbuch-netz.de/DWB>.

²² A hiedelemmel a likantrópia és a porfíria betegségeket hozhatóak például kapcsolatba.

²³ Pócs Éva, *Szócikkek egy mágiaenciklopédiához*, Ethnographia, 115(2004), 8.

karácsony és vízkereszt közt, húsvétkor nyírfaabroncson bújnak át vagy farkasbőrt öltenek, de ugyanez megtehetik akár transz segítségével is.²⁴

A novella csúfolódó szereplőinek egymás utáni elhalálzásának értelmezésekor meg kell említenünk még a prikulicsot, a csordásfarkas azon, jellemzően a román néphitből táplálkozó típusát, amely nem élő emberből, hanem halottból válik küldött farkassá és bosszúból gyilkol, hogy múltbéli sérelmeit megtorolja. Ez a bosszúálló elképzelés a gazdáik által elnyomott juhászok, juhász által sanyargatott bojtárok körében terjedt el, akik holtuk után dühöngő farkas formáját öltve állnak bosszút a kínozikon. Majd „[m]iután bosszujokat kielégítették, elvesztik farkas alakjukat s nyugtot találnak a sírban.”²⁵ Krúdy természetesen ismerhette a román hitvilág ezen alakját, sőt, úgy tűnik, éppen ezt a hiedelmet használta föl e novella kísértetének megformálásakor. Mert a szövegben látszólag összekuszált kísértet-attribútumok korántsem esnek olyan távol egymástól, mintsem azt gondolnánk. Sőt, a novella identifikációs eljárása éppen a népi hiedelemalakok kialakulásának már említett összevonási technikáját idézi, amely a néphitben igen mélyen gyökerező hiedelemlények köré csoportosítja az eredetileg több külön szereplőre szegmentált tulajdonságokat.

Ilyen formán a szövegháttérben megjelenített olyan mozzanatok, mint a zúgó berek megidézése, amely a boszorkány, a lidérc jelenlétét sejteti, az éjszakai nyomás tapasztalatának poetizálása, amely az alvászparalízis jelenségének népi magyarázataként szintén a boszorkány aktivitását feltételezi: „sokszor már azt álmodta, hogy kijött a farkas a fák közül, és végigszaglászta a lábától a fejéig. Ravasz borzasztó erőfeszítéseket tett, hogy elfusson, de a lába, mintha a földbe lett volna gyökerezve, míg ordítva felébredt egyszerre”²⁶ – ezen szöveghelyek a novellában mind a farkas jelenlétének atmoszféráját erősítik. De ehhez hasonlóan az embert a tenger fenekére juttató motívum, illetve a főhős halálát okozó végkimerülésig futás (tánc) szintén a farkas vonatkozásában

²⁴ *Uo.*, 7.

²⁵ *A Pallas nagy lexikona*, VI, Bp., Pallas, 1894, 707.

²⁶ KRÚDY Gyula, *Kísértetek = KRÚDY Gyula Összegyűjtött művei*, i. m., 273.

tűnik fel: az előbbi leginkább az ördög alakjához köthető elképzelés, míg az utóbbi a szépasszonyok²⁷ átkos jelenlétét idézi.

Mindezen boszorkányos vonások tehát egyként jellemzik a farkast, akit főként azért tudunk megkülönböztetni a magyar népi hitvilág alakváltó csordásfarkasától, és tudunk a román hitvilág irányából értelmezni, mert vannak olyan fontos, speciális tulajdonságai, mint az, hogy őt a szövegben nem alakváltóként, hanem egy halott lelkeként emlegetik, aki ráadásul a csúfolódásokért akar bosszút állni. A prikulics alakjának megjelenítése ugyanakkor, bár csak az impresszió szintjén, a hiedelemkör másik tipikus alvászparalízist okozó alakváltóját, a mora vagy nora figuráját is elénk idézheti. „[H]azánk egy kis területén, főleg Északkelet-Magyarországon ismerték a norát”, amely a leírás szerint „csupasz kis emberforma, négykézláb szaladgál. [...] éjszaka jön a mora és mind a macska, úgy őrzi az embert. Ráül a mejjire és szopik”,²⁸ olvashatjuk Dömötör Tekla gyűjtésében a külső tulajdonságai révén a gnómra emlékeztető lényről. E párhuzam megvilágítása azonban a jövő célkitűzései közé tartozik.

7. Összefoglalás

Bár alaposabb elemzésre a terjedelmi korlátok miatt nem adódott mód, talán körvonalakban felrajzolva is elfogadható az az állítás, miszerint Krúdy komoly ismeretekkel rendelkezett a népi hit- és mesevilág alakjaival kapcsolatban. Emellett e korai munkájának sajátos látásmódja és újrakonstruáló kedve a későbbi írások alakváltó, alteregó tematikájának előzményeként is értelmezhető, amelyben az író a fiatalkorában megszerzett ismereteit már egy komplexebb poétika keretében arra

²⁷ „[É]jjel a pázsiton énekelnek, táncolnak, tapsolnak; akit maguk közé csalogatnak, halálra táncoltatják.” *Magyar néprajzi lexikon*, szerk. ORTUTAY Gyula, V. Bp., Akadémiai, 1982, 5.

²⁸ DÖMÖTÖR Tekla, *A magyar nép hiedelemvilága*, Bp., Corvina, 1982, 101.

használja, hogy azok segítségével alkossa meg a modern irodalom szférák közt szabadon közlekedő szereplőit, a Szindbádokat, az Útitársakat, hogy azok így hódíthassák meg a századelő mesékre és csodákra éhes olvasóközönségét.

A kívülállás és átmenetiség poétikája Krúdy Gyula
Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban
című regénytöredékében

1. Bevezetés

Krúdy Gyula *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* (1921) című regénytöredékét a bécsi Új Könyv folyóirat publikálta 1921 februárjától augusztusig, közlése azonban a hetedik folytatás után megszakadt.¹ A szélesebb olvasóközönség számára a Magvető Kiadó Krúdy-sorozata tette először hozzáférhetővé *Mákvirágok kertje* című gyűjteményében 1961-ben, tehát évtizedekkel a folyóiratközlés után. A szakirodalom töredékes volta ellenére is kitüntetett jelentőséget tulajdonít a regénynek Krúdy életművén belül, elsősorban markáns metaforizációját állítva középpontba. Tanulmányom választott nézőpontja – a kívülállás és átmenetiség poétikájának vizsgálata – a regénytöredék korábbi recepcióját egészítheti ki: az előbbi a főszereplő, Vak Béla komplex

¹ A kritikai kiadásból kiderül, hogy a folyóirat anyagi nehézségek miatt szűnt meg, és Krúdy nem írta meg a további folytatásokat. (KRÚDY Gyula, *Regények és nagyobb elbeszélések*, 8, szerk. BEZECZKY Gábor, KELECSÉNYI László, Pozsony, Kalligram, 2009, 474.)

idegenségtapasztatását, az utóbbi pedig a szövegben megjelenő sajátos térkonstrukciókat segíthet megközelíteni, rávilágítva egyúttal, hogy a műben megjelenített határátlépések mindegyike a főszereplő kívülállását erősíti. Jelen dolgozat három fő aspektus mentén közelít e szempontokhoz. Először Vak Béla flâneur-szerepét vizsgálja, aki (többek között) a Budapest fejlődésével párhuzamos erkölcsi züllést szemléli, illetve folytonos utazásai során mindvégig otthonosság és otthonatlanság határán mozog. Ezután megvakulásának helyszínén, Mózson keresztül az élet és halál között húzódnó térrel foglalkozik, melynek megkonstruálása során a szövegben keverednek a hangsúlyozott fikcionalitás és valószerűség narratív eljárásainak elemei. Végül a vakság metaforizációját elemezi: ebben a létállapotban a „vakember” megtapasztalja a „sehol nem levés” átmenetiségét.

2. Vak Béla és Budapest

Az első szempont tehát a Baudelaire-től kölcsönzött flâneur, vagyis „kószáló” figuráját hozza párhuzamba a főszereplő Vak Bélával, főként Papp Ágnes tanulmányából kiindulva, aki ezt az aspektust a Szindbád-novellák világán keresztül, Krúdy kisváros-ábrázolásaiban vizsgálta Walter Benjamin szempontrendszerének segítségével.² Az alapkérdés ebben a rendszerben az a perspektíva, amelyben megtestül az idegenség tapasztalata: „A csatangoló mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak a küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos.”³ A nagyváros képének megkonstruálásában kitüntetett szerepet játszik a gyaloglás, mely során a kószálóhoz egy sajátos, cél nélküli mozgás képzelete és a bejárt tér állandó

² PAPP Ágnes Klára, *Szindbád, a kisvárosi flâneur*, Partitúra Irodalomtudományi folyóirat, 9(2016), 2, 13–30.

³ Walter BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa* = W. B., *Kommentár és prófécia*, ford. SZÉLL Jenő, Bp., Gondolat, 1969, 75–94.

változása társul.⁴ A *Mit látott Vak Béla Szerelmében és Bánatban* főhőse által bejárt tér azonban nem egy baudelaire-i nagyváros, hanem „egy régi, elmúlt város.”⁵ Budapest fejlődése Krúdy allegóriáiban tulajdonképpen egy erkölcsös, szemérmes lány féktelen, szerelemre és hatalomra éhes asszonnyá válása:⁶ „[...] és Pest egyszerre levetette szerény álarcat, és évről évre több ékszert rakott magára, túl hangossá lett az igénytelenke, hazárdá a takarékos, kifejlett mellét mutogatta a zárdái szigorúságban felnevelkedett hajadon, [...] Pest hűtlen lett.”⁷

Érdekes dilemma ennél a szempontnál az erkölcsi peremhelyzet vagy határon levés kérdése is, ugyanis a narrációban megjelenő értékítéleteire sajátos temporalitás jellemző, nem illeszkednek be egy koherens, átgondolt rendszerbe vagy meggyőződésbe. Adott pontokon tehát mintha erkölcsi kritikát gyakorolna (például a hűtlen Budapest nőalakjával kapcsolatban), aztán később eláll ettől a határozott véleménynyilvánítástól, az eldönthetlenség tartományába helyezve saját ítéleteit. A kisvárosi nőekkel való kalandjaival kapcsolatban például már így nyilatkozik: „[...] az egész gyönyörű és hosszú élet nem munkára és ájtatosságra, hanem a nőekkel való foglalkozásra van alapítva.”⁸ Érdeemes továbbá megemlíteni, hogy az erkölcsi züllést helytelenítő (hagyományosnak tekinthető) narratíva mellett például a nőekkel és általában véve az erotikával kapcsolatos extrémítás iránti érdeklődés/hajlam is tetten érhető a szövegben Vak Béla (és szerelmei) kapcsán.

A négykalapos város egy mágikus helyként jelenik meg, tele titkokkal: „Valamely titokteljes varázsa van Budapestnek, mint azoknak a nőknek, akik nem érdemlik meg a férfiak szerelmét, és azok bolondok módjára futnak utánuk.”⁹ A későbbiekben azonban kiderül, hogy a főváros fejlődésével párhuzamosan látványos erkölcsi züllés megy végbe, amelyet a „vakember” fókuszát érvényesítve mutat be a narráció:

⁴ PAPP, *i. m.*, 18.

⁵ KRÚDY Gyula, *Mit látott Vak Béla szerelmében és bánatban*, Bp., Karinthy, 1997, 7.

⁶ KELEMEN Zoltán, *A befejezhetetlen remekmű*, *Thalassa*, 2004/1, 80–107, 84.

⁷ KRÚDY, *i. m.*, 101.

⁸ *Uo.*, 31.

⁹ *Uo.*, 95.

„Látta megnőni a körutak satnya fáit, a terek bokrait, a villamosvasutak hálózatát, a kávéházak ablakait, a lámpások számát, a színházakat és mulatóhelyeket, a boltokat és újságokat. Látta, hogy ez a vállalkozószellemű város hogyan rohan a csőd felé, terjeszkedésével és mámoros életkedvével, látta, hogyan merül el adósságaiban a polgárság, hogyan fulladoznak a fényűzés terhe alatt az egyszerűséghez szokott családok, [...] élni, élni, mintha utolsó éveit élné a város.”¹⁰

A teret az elbeszélő itt egy allegórián keresztül konstruálja meg: a történet időbeli rendjéhez térbeli dimenziók kapcsolódnak, az időbeliség változása pedig egy jellegzetes életforma eltűnésében válik érzékelhetővé. A dualizmus korában, pontosabban a századforduló idején, a nagyvárosok dinamikus, ugrásszerű fejlődésével egyidőben e jelenség első irodalmi reprezentációi is megszülettek, melyek közül több is a bűn helyszíneiként tartotta számon a nagyvárosokat. A *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* élvhajhász Budapestje fokozatosan veszíti el értékeit, a vakság szimbolikus büntetése nemcsak a főhőst sújtja, az egész kor szimbolikus vakságba, elvakultságba rohan vele együtt. A megvakulás tragédiáját fokozza, hogy Vak Béla a töredék első részeiben szemlélődő pozícióban van (amely szereptől később a vaksága teljes mértékben megfosztja). A passzív, kívülálló nézőpont végig távolságot tart fenn közte és környezete között, amellyel el is idegeníti magát; nem része a városban zajló történéseknek. Ugyanakkor fontosnak tartom megjegyezni, hogy a Baudelaire-párhuzam több ponton is árnyalható. Míg nála a kószálás színhelye egyértelműen egy nagyváros, Krúdy Budapest-képe általában mintha sok kisvárosból épülne fel, adódna össze. Továbbá míg Baudelaire flâneurje számára a távolságot a tömeg-élmény adja, a hangsúly a sokaságon, változékonyságon, mozgáson van (összeforni a tömeggel!), addig Vak Béla otthontalansága nem ebben az élményben realizálódik, sokkal inkább a jelenben való idegenség kapcsán értelmezhető.

¹⁰ Uo., 12.

Az első rész első fejezetét mindezek ellenére valóban egy sétáló ember nézőpontjából teremti meg a szerző: gyakorlatilag egy hosszú leírás arról, hogy mi mindent látott a főszereplő, mielőtt elveszítette a látását. A kószáló mint átutazó toposza viszont erősen érzékelhető a szövegben, a még látó főszereplőről ugyanis az derül ki, hogy „a vándorlókat mindig különös szimpátiával nézegette a város végén”,¹¹ „sehol sem volt maradása többé”,¹² és mint azt a második fejezet hosszú felsorolásából is kiderül, utazásai során valami mindig tovább hajtotta. Ez a lista azonban nem azt érzékelteti, hogy a „vakember” azelőtt mennyi helyen megfordult és mennyi emléket, tapasztalatot szerzett, hanem kihangsúlyozza, hogy bárhol is járt, nem érezte otthon magát. „Soha nem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát; látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ előtt”¹³ – olvashatjuk a flâneur baudelaire-i jellemzésében. Vak Béla figurája is hasonló pozícióban van, kívül az időn és bizonyos szempontból a téren is, ugyanis az elbeszélő alkotta térképzetet a visszaemlékezések asszociatív hálózata építi fel.

Az elbeszélés alaptere azonban nagyjából beazonosítható, Vak Béla egy budapesti külvárosi kocsmában emlékezik vissza az eseményekre. Ez a kocsmá (és kávéház) nemcsak a város szélén, határán helyezkedik el, hanem a valószerű és hangsúlyozottan fiktív határán is, éjjelente ugyanis megszólal ott a vak zenészek dala, amelynek hatására egy fiktív, álomszerű világba repítik magukat: „Ez a dal olyan éjszakán született, amikor a vakok a holdtölte bizonyos órájában visszanyerik látásukat, és mindnyájan azokra a helyekre kerülnek, amely helyekről önmésztő epedéssel álmodni szoktak.”¹⁴ Innentől kezdve a valós látásnál is gazdagabb belső látás irányítja a fantáziájukat: ez az a pozíció és állapot, amelyből az egész elbeszélés elhangzik, a főszereplő emlékezetében és képzeletében konstruálódnak meg a terek.

¹¹ Uo., 31.

¹² Uo., 36.

¹³ Papp Ágnes Klára Baudelaire-t idézve. (Lásd Charles BAUDELAIRE, *Művészeti kuriózumok*, ford. CSORBA Géza, Bp., Corvina, 1988, 83.) PAPP, *i. m.*, 6.

¹⁴ KRÚDY, *i. m.*, 26.

A főhős időn kívüli pozíciója nemcsak a baudelaire-i kószálás vagy akár a romantikus eredetű kóborlás, útkeresés párhuzamából adódik, hanem összefügg ezzel a sajátos alaphelyzettel is. Az emlékező pozíció ugyanis azt eredményezi, hogy bár a főszereplő folyamatosan a múltat idézi, annak elérhetetlensége miatt nem tud benne létezni, és így tulajdonképpen sehol sincs otthon, sem a jelenben, sem a múltban. Az elbeszélés idősíkjaira vonatkozó megjegyzések egyébként is csak jelzésszerűen jelentkeznek a szövegben. Dérczy Péter következtetése alapján az elbeszélés valóságos ideje érinti a múlt századvéget és a századelőt, továbbá az is valószínű, hogy a tényleges narratív idő a háború utánra esik¹⁵ – ezeket azonban az elbeszélő nem jelzi határozottan, végig bizonytalanságban hagyva a befogadót. Ehhez hasonlóan a térszerkezet is elég nehezen rekonstruálható, széttagolt: miután az időbeli szervezettség az elbeszélés helyszíneit nem kapcsolja össze, a terek között sincs egyértelműen, logikusan fölfejthető viszony. Az egyes részek és fejezetek ennek köszönhetően különálló térképzéssel rendelkeznek,¹⁶ melyeket a szöveg különböző módokon konstruál meg. A töredékben előforduló helyszínek pedig az emlékezés belső logikája szerint asszociatív módon kapcsolódnak egymáshoz, a pesti jelenetek így keveredhetnek össze a mózi vagy felvidéki emlékfoszlányokkal.

3. Vak Béla és Móz

A következő szempont az élet és a halál között húzódó térrel foglalkozik, valamint a fikció és a valóság határaival, illetve az ezek közti átjárhatósággal. A regénytöredék az első fejezet után messze viszi az olvasót a monarchiabeli Budapesttől, először egy vidéki kisvárosba a II. fejezetben, ahol Vak Béla felnőtt, aztán a lengyel határszélére, egy Móz nevű kisvárosba a III.-ban (még pontosabban a galíciai határnál

¹⁵ DÉRCZY Péter, *Krúdy elfelejtett regénytöredéke*, Literatura, 1987–88/1–2, 33.

¹⁶ *Uo.*, 33.

található helyi shtetlbe).¹⁷ Az addig sokszor csak „rossz szemű”-ként emlegetett „vakember” itt veszíti el a látását. A *rossz szemű* megnevezés eredete még látó korára tehető, ugyanis valami olyan halottság látszott a szemében, amely a lányokat, ha belenéztek, elriasztotta attól, hogy szerelmi kapcsolatot létesítsenek vele: „Lehajtott fejjel elgondolta utazásait idegen városokba, ahol sötét sikátorokban is felsikoltottak a nők, elfutamodtak előle szemétdombokról és külvárosi kerítések mellől, midőn megölelni készült őket, és véletlenül a szemébe pillantottak.”¹⁸ Szemének köszönhetően már vaksága előtt is kapcsolatban állt a holtak világával („A rossz-szemű szemei már majdnem világosan láttak a föld alatt [...]”),¹⁹ ezért egy olyan titokteljes tudás²⁰ került a birtokába, amelynek segítségével belátott a sírokba, meglegste a halottak cselekedeteit, megtudta, hogy a másvilágban sokkal szabadabban folytatódik az élet. Amikor betekintést nyer a holtak világába, sokkal otthonosabban érzi magát, mint az emberek között, különös képessége azonban veszélyessé és végzetessé válik számára:

„Már azt kezdte hinni a rossz-szemű, hogy a másvilágiakkal való barátság és rokonszenv révén megismerheti végre a boldogságot, amely után mohón szomjúhozott – amikor a holtak hirtelen megharagudtak, és elvették szeme világát, hogy sohase láthasson többé a másvilágra, csak az élőket láthassa ezentúl, mégpedig olyan alakjukban, amint senki sem látja őket, akinek látó, a mindennapi köztudat szerint eleven-élő szeme van.”²¹

Ennek történetét olvashatjuk a továbbiakban.

¹⁷ Clara ROYER, *Krúdy a mózi shtetlben, avagy a stilizáció mint montázs*, Irodalomismeret, 2014/3, 66.

¹⁸ KRÚDY, *i. m.*, 35.

¹⁹ *Uo.*, 41.

²⁰ GINTLI Tibor, *Metafora és önazonosság Krúdy regénytörredékében*, Iskolakultúra, 2004/6–7, 101.

²¹ *Uo.*, 42.

A „vakember” vándorlása során elérkezik egy újabb különleges helyszínre: „Móznak hívták a városkát, és már a középkor óta híres volt tolvajairól és repedtsarkú nőszemélyeiről.”²² A kisvárosban található postaállomás figyelemre méltó helyszín, melyet a régi vásárterekhez hasonló kavalkád jellemez: „A rossz-szemű a nappalt a postaállomáson töltötte, ahol a legtarkább gyülekezet várta a postaszán indulását. [...] Itt minden nemzet nyelvén beszéltek, minden ország pénzét ismerték, minden adresszt tudtak Európában, ahol már a régi móziak is barátságos otthont és pártfogást leltek.”²³ Móznak azonban nem minden része ilyen mozgalmas és színes, legtöbb tere ködbe burkolódik, házai „sötétek, avasok, zártak, mintha örökké attól tartanának, hogy ellenség rohanja meg a várost.”²⁴ Clara Royer tanulmányában a görög és romantikus hagyományhoz kapcsolja Móz leírását, amelyet olyan kronotopikus keretként jellemez, melyben megállt az idő.²⁵ Meglátása szerint ennek a résznek a tragikuma a szatírából és a horror karikírozásából áll össze, amelyek együtt groteszk hatást váltanak ki. A szóhasználat a boszorkányság és a bűn képzeteket idézi (rablók, útonállók, hóhér, ördög leányai), a középkori keret pedig romantikus kódokat hoz mozgásba, amikor a folklórból és a babonákból merít (pl.: a hatodik ujj, kísértetekkel kapcsolatos hiedelmek, középkori haláltáncokra emlékeztető kísértetjárás).²⁶ Fleisz Katalin tanulmányában a Freud által kísértetiesnek tartott jelenségeket hozza párhuzamba a mózi részekkel, például az élet és halál közti átjárás bizarr játékát, valamint a valóság és fantázia (álom) közti határok elmosódását. Szerinte ezen a helyszínen egyrészt a borzalom képeinek olyan mértékű fokozásáról van szó, melynek köszönhetően a hely elveszti realitását, másrészt – mivel az érzékszervi látás nélkülözi a belső, rendszerező látást – a dolgokat átlátó asszociációs készség nem segít a város jelenségeinek megértésében, befogadásában.²⁷

²² *Uo.*, 45.

²³ *Uo.*, 46.

²⁴ *Uo.*, 48.

²⁵ ROYER, *i. m.*, 68.

²⁶ *Uo.*, 68.

²⁷ FLEISZ Katalin, *Medialitás Krúdy Gyula prózájában*, Jyväskylä University

A „vakember” találkozik egy Frimet nevű lánnyal, aki középkori boszorkányként jelenik meg, akivel veszélyes szerelembe esni, aki „olyan mélyen nézett a rossz szemű szemébe, mintha tekintetét magával akarná vinni a másvilágra”.²⁸ Frimet háza szintén különleges helyszín, külvárosi elhelyezkedése szimbolizálja a számkivetettséget, a periférián-levést, és mágikus jellege egy középkori boszorkánytanyához teszi hasonlatossá. A postaállomástól elindulva ugyanis a város egyre lepusztultabb és elhanyagoltabb, a színekavalkád helyébe füst, szürkeség és feketeség kerül. „A külvárosnak irányította lépteit. Itt aztán teljes volt a zűrzavar az utcák és házak között. Sikátorok nyíltak, amelyekről tán senki sem tudta, hová vezetnek. Dűledező, félig romba dőlt házak állták el hirtelen az utcát. Az alacsony tetők úgy összevissza voltak gabalyodva, mint zajláskor a jégtáblák a híd lábánál.”²⁹ A lány házának megjelenítése pedig újra a mágia és a boszorkányság kellékeit mozgatja, varázslatos lényekkel kiegészítve:

„A téglák kivereslettek a falból, a kampósszegeken kötéldarabok maradtak, egy törpe kályha, mint valami gonosz kis szellem álldogált a sarokban, és hideget fűjt. [...] A törött tükörben a néző vízi hullát látott. [...] Nagyon kevés férfi üldögél szerte a világon, aki emlékezetében egyszer-mászor ki ne tárta volna remegő kezét a hó viharos éjszakán a boszorkány kályhája után.”³⁰

Frimet boszorkányságát, kapcsolatát a transzcendenciával az is bizonyítja, hogy nemcsak látja a „halottságot” a még látó Vak Béla szemében, hanem örül is neki, mert úgy gondolja, hogy ezáltal kapcsolatot tud teremteni elhunyt kisfiával.

Ezért mennek ki a temetőbe, amely egy szintén heterotopikus helyszín (a foucault-i alapelveknek legalábbis több szempontból

Printing House, 2012, 116–138.

²⁸ KRÚDY, *i. m.*, 81.

²⁹ KRÚDY, *i. m.*, 49.

³⁰ *Uo.*, 52–53.

megfeleltethető).³¹ Egyrészt, ez is egyfajta határon, a külvárosban helyezkedik el, ahová a 19. században kezdték átköltöztetni a temetőket, mert félték, hogy a halált okozó kórok ragályosak lehetnek. Feltételez továbbá egy nyitó-záró rendszert is, amely egyszerre határolja el a külvilágtól és teszi mégis átjárhatóvá – heterotópia lévén ugyanis a temető sem egy szabadon megközelíthető köztér, a belépéshez kapcsolódnak bizonyos gesztusok, esetleg vallási aktusok. A legegyszerűbben pedig a negyedik alapelvnek feleltethető meg:

„A heterotópiák leggyakrabban az idő vágásaihoz kötődnek, azaz afelé nyílnak meg, amit, pusztán a szimmetria kedvéért, heterokroniának nevezhetnénk; a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel; ebből is látszik, hogy a temető igen erősen heterotopikus hely, mert a temető kezdőpontja az a furcsa heterokronia, ami az egyén számára az élet elvesztése, és az a fajta öröklét, melyben az egyén nem szűnik meg feloszlani és eltűnni.”³²

A temető a térkonstruálás szempontjából is kiemelkedően érdekes: ahogy az elbeszélő követi a temetői negyedek útvonalát, szinte szociológiai leírást nyújt, a szöveg alapján akár térképet is lehetne rajzolni róla. A halottak ugyanis, mint egy város negyedeiben, elkülönítve élnek foglalkozásuknak és rangjuknak megfelelően, és éjjelente rendszerint megismétlik a városban élők napi tevékenységét – a halott zsidók például ott folytatják a kereskedést, ahol élő társaik abbahagyták. Bár a temető sokszor inkább a félelem forrása szokott lenni, Frimet számára a biztonság és a szerelem beteljesülésének színhelye: „Ide nem követ bennünket senki, nem lopja el tőlünk gonosz irigység, piros féltékenység az üdvösség perceit. Itt érzem magamat biztonságban rossz

³¹ Michel FOUCAULT, *Más terekről. Heterotópiák*, ford. ERHARDT Miklós, exindex, 2004. aug. 8, hozzáférés: 2022.04.29, <https://exindex.hu/nem-tema/mas-terekrol-1967>.

³² Uo., 46–49.

szelemeim, ijesztő rémeim elől.”³³ Frimet ezen a valóság és fikció határán elhelyezkedő temetőben, az élőket a holtakkal összekötő térben, a temető egyik sírgödörében odaadja magát a „vakembernek”, utána pedig meghal a karjaiban. A mózi terek tehát mágikus és valóságos elemek keverésének segítségével teremődnek meg, az itt megkonstruált világ az élet és a halál közötti térben, a fikció és a valóság határán képzelhető el.

4. „Sehol nem levés”

A regénytöredékben hangsúlyos a sehol nem levés átmeneti állapota, valamint az ebből következő folytonos úton levés, a keresés motívuma.³⁴ Már az előző szempont kapcsán is szóba került az egzisztenciális határhelyzet, az életvágy és az életunalom határán való egyensúlyozás: a „vakember” már látó éveiben is kívül áll, illetve nem talál nyugtot. A „sehol nem levés” csúcspontját azonban megvakulása során érzi, a már említett vak zenészek muzsikájának hallatán:

„[...] e világtalan muzsikások hangjaikat oly nagy távolságból intézték hozzá, mintha ők maguk nem is a valóságos életben volnának, hanem egy mély, sötét folyosó közepe-
pén állnának, amely folyosó az életet a haláltól elválasztja. (Erre a helyre képzelte ő saját magát is, amióta megvakult: egy sajátos ponton állott, távol a való élettől, távol a nyugodt megsemmisüléstől, amilyen stáció lehet az anyaszentegyház tanítása szerint a purgatórium a mennyország és a pokol között.”³⁵

³³ KRÚDY, *i. m.*, 67.

³⁴ DÉRCZY, *i. m.*, 36–37.

³⁵ KRÚDY, *i. m.*, 18.

Ehhez hasonló világok közötti határátlépés történik egyébként a regénytöredék utolsó szakaszában is, amikor a halotti tor alatt, elhunyt szerelmének szobája felé tartva Vak Béla három mágikus küszöböt lép át: a konyha küszöbét, a szerető szobájának küszöbét és az utolsót, amely után egyenesen a mennyország következik. A vakság tehát az élet és a halál közti üres térbe taszítja, ahonnan először a halál felé próbál menekülni. Az öngyilkosságtól a Kóborló menti meg, aki ezt követően a szemeként funkcionál, ahogy keresztülvezeti Budapesten: megjelenése után az elbeszélő szerepét is átveszi, mintegy másfél fejezeten keresztül.³⁶

A Kóborló élete tulajdonképpen abból áll, hogy becsapja az embereket. Alakja metaforikus értelemben a vak sorsot szimbolizálja, és ez összekapcsolódik a fejezetcímben megjelenő analógiával is („Vak vezet világtalant”). A bibliai textus megidézése (Mt. 15,14) a rosszul megválasztott vezetőre hívja fel a figyelmet, a kiszolgáltatott „vakember” kísérője ugyanis „abból él, hogy vallásosságot hirdet az embereknek, s így megkeresi ennivalóját.”³⁷ Ezen a ponton érdemes visszacsatolni a kószáló figurájára, aki, mint már a dolgozat elején idéztem, csak a küszöbéig jutott mind a nagyvárosnak, mind pedig a polgári osztálynak. A társadalmon kívüliséget a főszereplő mellett a Kóborló alakja is megtestesíti, s bár eltérő attitűdöt képvisel, a kívülállás szempontjából a „vakember” alakmása vagy alteregója is lehet: mindketten olyan társadalmon kívüli figurák, akiknek nincs civil foglalkozása vagy otthona, és akik folyamatosan úton vannak.

Vak Béla a tereket innentől kezdve saját emlékeinek felidézésével és a kóborló által adott leírások segítségével konstruálja meg, perceptuális korlátozottságuk miatt a vakok számára ugyanis a tér, az idő és az őket körülvevő tárgyak érzékelése is nehézséget okoz. Mivel Vak Béla nem születésétől fogva látássérült, feszültséget okoz benne, hogy már

³⁶ Gintli Tibor hívja fel a figyelmet arra, hogy bár bizonyos szereplők másodlagos elbeszélői pozícióba emelése nem idegen a Krúdy-regények poétikai eljárásaitól, itt a regénytöredék kiemelkedően nagy része válik szereplői elbeszéléssé, és ez az egész életművet vizsgálva is egyedülálló. GINTLI, *i. m.*, 98.

³⁷ KRÚDY, *i. m.*, 85.

nem ismeri ki magát a világ labirintusában: „A vakember sírva fakadt, pedig erős természetű volt: – Nem látom többé a kéklő tornyokat, amelyek vándorországutak végén olyan barátságosan integetnek, mint ahol a boldogságomat, a pihenésemet meglelem.”³⁸ A vakok számára a térhez kapcsolódó helyzetek kognitív feltérképezése szükséges, ezeknek fixálása és tudatban tartása pedig az időnek és a memória működésének is függvénye:³⁹

„Ám amióta megvakult, természetesnek tartotta, hogy a régen ismert nótákból is elvesztek egyes részletek, amint általában mindenből hiányzott valami a körülötte levő életben. Az utcák például, amelyeken végigvezették: sokkal *rövidebbek* lettek, mint azelőtt voltak. [...] Míg a hangok, emberek, robogó kocsik, kutyák, tárgyak hangjai oly közel jöttek archához, mint a legyek. Sokszor félt, hogy beleütközik orrával vagy homlokával valamely hangba.”⁴⁰

A későbbi életkorban látássérültté váló emberek számára – az eltérő szerkezetű tudati kép és észlelés mellett – a vizuális emlékképek felidézésének lehetősége is közrejátszik a világ megteremtése során. A „vakember” térérzékelésének alapja megvakulása után tehát nem az őt körülvevő valós fizikai környezet, hanem annak egy képzelt és megkonstruált, absztrakt változata. A vakság állapota még jobban elhatárolja a már eddig is kívülállóként kezelt Vak Bélát, amelyet ő is érez: „Már eltanulta a megfeszített, de mégis szomorú figyelmezést, az elgondolkodó vigyázatot, amellyel a vakok érintkeznek látó embertársikkal, mint a mozdonyvezető kémlel szüntelen a sűrű éjszakába.”⁴¹ Megvakulása után is rendelkezik azonban egy különleges képességgel: megmaradt látóidegével látja az emberek másvilági árnyékát: „Talán

³⁸ Uo., 88.

³⁹ RÉVÉSZ Géza, *Az optikai és haptikus téri csalódások rendszere* = R. G., *Tanulmányok*, Bp., Gondolat, 1985, 246–334.

⁴⁰ KRÚDY, *i. m.*, 17.

⁴¹ Uo., 118.

rádiummal kárpótolták a holtak az eleven látó szeméért – úgy látta a világot a vakember.”⁴² Ám a narrátori szólamban az élőkre vonatkoztatott lényeglátás képessége sajátos módon nem mint ajándék jelenik meg, hanem mint az élettől való elidegenedés egy újabb formája.⁴³ A regénytöredék kifordítja a vakokhoz köthető antik eredetű hagyomány ambivalenciáját,⁴⁴ mely szerint a vakok egyfelől szerencsétlenek, akiket megfosztottak az emberi lét egyik legértékesebb ajándékától, másrészt viszont kaptak egy egészen speciális adottságot: az istenivel való kommunikációnak, az emberi világ és a transzcendens közötti kapcsolat megteremtésének képességét. Ez a képzetársítás ugyanis összefüggött a vaksághoz mint természetfeletti állapothoz való viszonyulással, mely szerint akkor kezdjük el igazán látni a lényeges dolgokat, ha „evilági” látásunkat már elvesztettük.⁴⁵ Vak Béla viszont éppen halott szemének köszönhette túlvilági kapcsolatait, megvakulása során tehát részben ettől a képességétől is megfosztották. Érdekes, hogy maga is rájátszik erre a szerepre, kifordítja azt, amikor egy hazug, szemfényvesztő tenyérjós szerepében jeleníti meg magát:⁴⁶

„A vakember is érezte, hogy végre itt az ideje, hogy megmutassa nem mindennapi képességeit [...]. A nők összerázkódtak, és olyan közel bújtak a vakemberhez, mintha védelmet keresnének. Lehetett volna e negyedórán a legdivatosabb pesti színész, a legszájasabb szerkesztő, a leggavallérabb harisnyakereskedő: a rejtélyes vakemberrel egyik sem mérkőzhetett volna. Ő volt az ünnepély központja, a nők kegyence, Jeremiás próféta, aki után éjnek éjszakáján is kimennek a babiloni nők.”⁴⁷

⁴² *Uo.*, 120.

⁴³ GINTLI, *i. m.*, 101.

⁴⁴ *Uo.*, 99.

⁴⁵ Edward Larrissy Moshe Barascht idézve. (Edward LARRISSY, *The Enigma of the Blind* = E. L., *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, 1–35, 3.)

⁴⁶ GINTLI, *i. m.*, 105.

⁴⁷ *Uo.*, 167.

5. Összegzés

Vak Bélát tehát élete során különböző dolgok teszik kívülállóvá, ott-hontalanná: egyrészt halott szeme, kapcsolata a transzcendens szférával, majd folytonos útkeresése, végül pedig megvakulása szorítja perifériára, húz átjárhatatlan szakadékot közé és a többi ember közé. Idegenségtapasztalata a különböző térkonstrukciók vonatkozásában is megfigyelhető. A fővárostól és annak közösségétől először flâneur-szerepe távolítja el (illetve annak felismerése, hogy Budapest fejlődése egyfajta értékvesztéssel jár), majd látásának elvesztése miatt válik számára kiismerhetetlenné a város, melynek mását ennél fogva kizárólag emlékei révén tudja megkonstruálni. Mózon a transzcendenssel érintkező terek (boszorkánytanya, temető) bejárása által realizálódik, hogy egyik világnak sem teljesértékű tagja. Megvakítottságának állapota végül egy metaforikus helyszínre, „egy élet és halál közti sötét folyosóra” számúzi, amely még inkább idegen számára, mint a tudatában megalkotott terek labirintusa.

A NYELV ÉS A MŰFAJISÁG HATÁRAI

Labdajáték fordításokkal

John Berryman *The Ball Poem* című verséről
magyar nyelvű fordításainak tükrében

Walter Benjamin a következőket írja *A műfordító feladata* című esszéjében: „[a]z eredeti művekben meglevő bizonyos jelentés a művek fordíthatóságában nyilvánul meg.”¹ Többek között ezt a benjamini gondolatot tartom szem előtt akkor, amikor John Berryman (1914–1972) *The Ball Poem* (*Labda-vers*) című versét² magyar nyelvű fordításainak elemzésén keresztül közelítem meg. Raáb György³ és Orbán Ottó⁴ fordításai eltérő megoldásokkal élnek, ezért a forrásnyelvi szöveg

¹ Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva, HAJDU Péter, Bp., Balassi, 183–196, 184.

² John BERRYMAN, *The Ball Poem* = John BERRYMAN, *Collected Poems 1937–1971*, ed. Charles THORNBURY, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1989, 11.

³ John BERRYMAN, *Labda-vers*, ford. RAÁB György, Világosság, 1969/8–9, 543.

⁴ John BERRYMAN, *Labda-vers*, ford. ORBÁN Ottó = ORBÁN Ottó, *Hatvan év alatt a föld körül II*, Bp., Magvető, 1998, 432.

különböző aspektusaira irányítják a figyelmet. A két fordítás elemzése és összevetése az eredeti vers értelmezését is gazdagítja; gondolatmenetemet pedig saját fordításomra tett reflexiókkal egészítem ki.⁵ Tanulmányomban ezért két szál fonódik össze: egyrészt részletesen foglalkozom a *Labda-vers* recepciótörténeti kontextusával, másrészt reflektálok arra a kérdésre, hogyan használom a fordításokat interpretációs eszközként, s ez miként alakítja a költemény befogadását.

1. A *Labda-vers* mint traumareprezentáció? Horváth Rita értelmezéséről

Berryman költészetét az úgynevezett „amerikai vallomások költészet” („American confessional poetry”) diskurzusa felől közelítették meg,⁶ ugyanakkor ennek a terminusnak és kategorizálásnak a tarthatóságát több értelmező is vitatta (nem csak Berryman recepciójával összefüggésben).⁷ Berryman egyik meghatározó monográfusa, Philip Coleman például meggyőzően és jogosan érvel amellett, hogy a „vallomások költészet” címkéje nemcsak félrevezető, de szűkíti is a versek

⁵ A verset és a fordításokat a tanulmány *Mellékletében* közlöm.

⁶ A dolgozat egy John Berryman költészetéről szóló disszertáció részfejezete. Terjedelmi korlátok miatt nem részletezem, mit jelent ez a kifejezés, és milyen szempontok merülnek fel a vallomások költészetéről szóló szakirodalomban; erről más helyen bővebben is írok. Lásd pl.: BRANCZEIZ Anna, *Kiről szólnak az Álomdalok? A vallomások költészet felőli olvasat lehetőségei és korlátai John Berryman The Dream Songs című ciklusában*, Kalligram, 2020/4, 75–83.

⁷ Vö. pl. Kathe DAVIS FINNEY, *Obscurity in John Berryman's Dream Songs*, disszertáció, kézirat, Brown University, 1977, digitalised by University Microfilms International, 1978, 23; Brendan COOPER, „We Want Anti-Models”: *John Berryman's Eliotic Inheritance*, *Journal of American Studies*, 2008/1, 1–18, 6; Gillian WHITE, *Something for Someone: Anne Sexton, Interpretation, and the Shame of the Confessional* = Gillian WHITE, *Lyric Shame: The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Mas., London, Harvard University Press, 2014, 98–153; SZLUKOVÉNYI Katalin, *Terápiás célú, önmarcangoló őszinteség*, interjú, *Litera*, hozzáférés: 2021.09.28, <https://litera.hu/magazin/interju/szlukovenyi-katalin-terapias-celu-onmancangolo-oszinteseg.html>.

befogadójátékkerét.⁸ A vallomásos olvasatokban közös, hogy bár nem esnek a pánbiografizmus csapdájába, mégis párhuzamot vonnak a költő és a költői én között. Ezeket az értelmezéseket szeretném megingatni azzal, hogy a versbéli én retorikai megformálására irányítom a figyelmet: arra a kérdésre keresem a választ, hogyan bizonytalanítják el Berryman szövegei a referenciális olvasat lehetőségét.⁹

A *Labda-vers*ről csak Horváth Rita írt kimerítően alapos elemzést: könyvének vonatkozó fejezetében traumaversként elemzi Berryman költeményét. Értelmezése alapvetően szöveggközpontú, szemléletmódja – a vallomásos költészettről való gondolkodás jegyében – ötvözi a poétikai és a pszichoanalitikus elméleteket.¹⁰ Horváth dolgozata a felállított keretek között meggyőzően érvel: azt szemlélteti, hogyan reprezentál egy traumatikus élményt a *Labda-vers*. Tanulmányában a következőképpen fogalmaz: „A fiktív versszituáció kétértelmű. Elképzelhető, hogy a vers beszélője *álmában vagy ébren újra átéli gyermekkori veszteségélményét*, vélhetőleg ilyen torzult, szimbolikus formában; ugyanakkor az is lehetséges, hogy éppen szemtanúja annak az eseménynek, hogy egy kisfiú elveszíti a labdáját, és ez felidézi benne *saját veszteségélményét*”. (Kiemelések tőlem, B. A.)¹¹

Horváth jó érzékkel figyel fel a versszituáció ambiguitására, de figyelmen kívül hagyja, hogy a költemény töredezett, narratívája hiányos. Ha a *Labda-verset* önéletrajzi szöveggként fogjuk fel, nemcsak azt feltételezzük, hogy a költői én uralja és összetartja a narratívát,¹² hanem azt is,

⁸ Philip COLEMAN, *John Berryman's Public Vision: Relocating the Scene of Disorder*, Dublin, University College Dublin Press, 2014, 207.

⁹ Ehhez Kulcsár-Szabó Zoltán a lírai „én” olvasási lehetőségeit firtató megközelítései szolgálnak mintaként. Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Meta-poétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007, 80–142.

¹⁰ HORVÁTH Rita, „Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools”: *Confessional Poetry and the Construction of the Self*, Bp., Akadémiai, 2005, 19–27.

¹¹ *Uo.*, 22.

¹² Ehhez a gondolathoz lásd Bartal Mária József Attila versei kapcsán megfogalmazott feltevéseit: BARTAL Mária, „és még mindig kérdezem: Hol vagy?” – *Énkonstrukciók József Attila három szövegében = Hang és szöveg: Költészettörténeti kérdések a lírai modernségben*, szerk. BEDNANICS GÁBOR, BENGI László, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 268–290, 270.

hogy a versből következtethetünk a költői én identitására és élettörténetére. Ehhez azonban ki kell egészítenünk a narratívát, amit Horváth életrajzi adalékok beemelésével tesz meg. Miközben szerencsésen kerül a biografizáló-pszichológizáló olvasatokat,¹³ nem aknázza ki egészen ambiguitásban rejlő lehetőségeket. Anélkül, hogy cáfolnám Horváth megközelítését, a következőkben szeretném megingatni felvetéseit.

2. Kiről szól a *Labda-vers*? A költői én ambiguitása

Berryman szövegei ugyanis a Horváth-féle értelmezések relativizálhatóságára irányítják a figyelmet.¹⁴ Ezt bizonyítják többek között a *Labda-vers* kapcsán megfogalmazott gondolatai is:

„Az ötlet itt az volt, hogy egy identitással való elköteleződés, hogy úgy mondjam, »feltartóztatható« egy kétértelmű névmással. Lehet, hogy a költőre utal, és az is lehet, hogy nem; lehet, hogy a kisfiú a költő, és az is lehet, hogy nem; mi pedig egy olyan folyamattal szembesülünk, ami egyszerre életfolyamat és művészi folyamat is. [...] Enélkül az újítás nélkül (ha ez egyáltalán újítás, most nem tudom – talán Rimbaud mondása vezetett ide: »Je est un autre« [»az én valaki más«]) azt a két hosszúversemet [a *The Dream Songs* és az *Homage to Mistress Bradstreet* című köteteire céloz] sem írhattam volna meg, melyek eddigi munkám legszámottevőbb részét alkotják.”¹⁵

¹³ Gondolatmentét azért egészíti ki életrajzi adalékokkal, hogy szemléltesse, az irodalmi szöveg pusztán konstrukció.

¹⁴ Erről Berryman önreflexiói és esszéi kapcsán egy másik szövegemben bővebben írok: BRANCZEIZ Anna, *A szerző mint olvasó: Az életrajzi és a pszichoanalitikus megközelítések relativizálása John Berryman önreflexióiban és költészeti tárgyú írásaiban*, Műhely, 2021/2, 49–57.

¹⁵ „The discovery here was that a commitment of identity can be »reserved,« so to

A kétértelmű névmás használata nemcsak duplikálja, hanem megsokszorozza, nyitottá is teszi a jelentést. Ehhez hozzátartozik, hogy Berryman kritikai gondolkodását (T. S. Eliot, Ezra Pound, D. H. Lawrence és J. C. Ransom mellett) William Empson is alakította;¹⁶ sőt, Empson *Seven Types of Ambiguity* című könyvének mindkét (1930-as és 1947-es) kiadása megvolt a könyvtárában.¹⁷ Ezért egyáltalán nem kizárt, hogy Berryman saját ambiguitás-konceptióját Empson nyomán dolgozta ki. Empson kötetének 1947-es második, javított kiadása ambiguitásként értelmez „bármely olyan – akár egészen apró – nyelvi nüanszot, amely teret enged annak, hogy egyazon nyelvi elem többféle reakciót váltson ki”.¹⁸ Az ambiguitás olyan szöveghelyeken, szavakban vagy szintaktikai megoldásokban mutatkozik meg, ahol több alternatív jelentés kapcsolódik össze. Berryman versében ennek egyik szemléletes példája az, ahogy a *Labda-vers* a versbéli én és a kisfiú közötti kapcsolatot színre viszi. Az utolsó sorokban az a „little boy” névelője határozatlan („a”), nem pedig határozott („the”) vagy ráutaló („this”, „that”): a beszélő csak annyit, mond, hogy „én nem vagyok kisfiú”. Ez a szöveg a költői én ambiguitásával játszik, ami azt jelenti, hogy nem tudható

speak, with an ambiguous pronoun. The poet himself is both left out and put in; the boy does and does not become him and we are confronted with a process which is at once a process of life and process of art. [...] Without this invention (if it is one – Rimbaud’s »Je est un autre« may have pointed my way, I have no idea now) I could not have written either of the two long poems that constitute the bulk of my work so far.” John BERRYMAN, *One Answer to a Question: Changes* = John BERRYMAN, *The Freedom of the Poet*, ed. Robert GIROUX, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1976, 323–331, 326–327.

¹⁶ „I think my critical practice has attached itself to no school, though it was influenced in its inception by T. S. Eliot, R. P. Blackmur, Ezra Pound, and William Empson. I have loved other critics, like Dr Johnson, Coleridge, [...] Mark Van Doren, D. H. Lawrence, John Crowe Ransom. But I have also borne in mind throughout: remarks by Franz Kafka [...] and Joseph Conrad.” Berryman idézi Giroux. Robert GIROUX, *Preface* = BERRYMAN, *The Freedom...*, i. m., vii–x, x.

¹⁷ Richard J. Kelly gondos szerkesztésében megjelent a Berryman birtokában lévő könyvek jegyzéke: Richard J. KELLY, *John Berryman’s Personal Library: A Catalogue*, New York, Peter Lang, 1999. E katalógus alapján legalább sejtésszerű feltételezéseket meg lehet fogalmazni arra vonatkozóan, mely szerzők és költők voltak hatással Berryman gondolkodására és költészetére.

¹⁸ William EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1947, 1.

bizonyosan kire utal az én. Ez megingatja a referenciális olvashatóság bizonyosságát, és ezért nem annyira nyilvánvaló az sem, hogy a megszólaló ént a kisleíval azonosítsuk, vagy önmegszólításként értsük a vers első sorait.

Berryman nemcsak a versbeszélő és a kisleíú identifikációját bizonytalanítja el, hanem a költői én rögzíthetőségének lehetőségét is. A kétértelmű névmásnak ugyanis nincs rögzített referenciája: a költői én mint a szövegben formálódó individuum valójában az olvasás folyamatában nyerheti el jelentését, identitását.¹⁹ Ezért gondolom azt, hogy megkérdőjelezhető Horváth feltevése, miszerint a költői én saját traumáját vetíti bele a versbe. Horváth megközelítése a versszituáció ambiguitásának csak az egyik rétegre reflektál, amire az lehet a magyarázat, hogy az „amerikai vallomásos költészet” diskurzusának keretei között értelmezi Berryman költeményét.

3. Közelebb a szöveghez: Berryman verséről magyar nyelvű fordításainak tükrében

Az idegen perspektíva termékeny is lehet a befogadásban, és ebben az esetben kár lenne figyelmen kívül hagyni, hogy Berryman versének két magyar nyelvű fordítása is van. A *Labda-vers* retorikájának árnyaltabb elemzéséhez, a nyelvi nüanszok felfedezéséhez jó támpontként szolgálhatnak Orbán és Raáb munkái. A következőkben azt szemléltetem, hogy fordításaik milyen jelentéseket hoznak játékba a megközelítésben; akár olyanokat is, amelyekre a vers recepciótörténetében – a vallomásos költészetéről szóló diskurzus egységisége miatt – nem figyeltek fel az értelmezők.

Kappanyos András hasonló személettel közelít W. B. Yeats *Leda and the Swan* (*Léda és a hattyú*) című versének fordításaihoz *Bajuszögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* című

¹⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Pozsony, Kalligram, 1996, 23.

fordításelméleti monográfiájában. Könyvének ezt a fejezetét következő gondolatokkal zárja: „Ennél talán mélyebb tanulság, hogy a gonddal végzett fordítási munka milyen kiváló elemzési módszer, vagy inkább az elemzéshez használható módszertani keret. Ha a fordításunk végül teljesen használhatatlan, a munka végeztével akkor is sokkal többet tudunk az eredeti versről, mint annak előtte.”²⁰ Egyetértéssel idézem Molnár Gábor Tamás – Walter Benjamin és Lawrence Venutti nyomán megfogalmazott – gondolatait is:

„[...] a fordított és a fordítandó szöveg között nem egyszerű jelölő-jelölt viszony áll fenn, hanem inkább együtt értelmeznek valamit, ami egyikben sincs jelen. [...] Fordított szöveg elemzése tehát hozzásegíthet olyan belátáshoz is, amely nem föltétlenül idegen az eredetitől, ám a pusztán az eredetit ismerő befogadónak nem adódhat olyan kézenfekvően.”²¹

Berryman versének magyar nyelvű átültetései kapcsán összességében elmondható, hogy Raáb túlzottan ragaszkodik az eredeti szöveghez, ami prózai jelleget kölcsönöz a magyar változatnak; Orbán viszont elszakad az eredeti szövegtől, szabadabban alkot. Raáb fordítása arra irányítja a figyelmet, hogy Berryman verse kifejezetten pregnáns, képileg, hangzás tekintetében is kidolgozott; Orbán merész megoldásai révén pedig a szöveg szemantikai komplexitása tűnhet a befogadó szemébe, amelyhez hozzátartozik a névmások kétértelmű használata is.

Berryman versében az elbeszélt történet, a szöveg hangvétele és ritmikája szoros egységet alkot a befogadásban. Raáb fordításának tükrében azért feltűnő a költemény onomatopoetikus jellege, mert ez a változat a szabatos kifejezés jegyében lemond arról, hogy feszesre írja

²⁰ KAPPANYOS András, *Bajuszöbgre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Bp., Balassi, 2015, 83.

²¹ MOLNÁR Gábor Tamás, *Fordítás és tautológia: Néhány példa a Tristam Shandyből és Határ Győző fordításaiból* = MOLNÁR Gábor Tamás, „barátilag megfelelni a dolog”: *Irodalmi tanulmányok, értelmezések*, Bp., Anonymus, 2006, 66–91, 70. Ehhez a témához lásd még: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és kánon* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Megértés, fordítás, kánon*, Pozsony, Kalligram, 2008, 202–234.

a szöveget. Berryman verse átlagosan 10-12 szótagos sorokból építkezik – Raáb fordítása néhol megduplázza a sorok hosszúságát. Orbán csak a versfelütés ismétlését hagyja el. Ez azért lehet szembetűnő, mert Berryman versében többszörös ismétlődésekre lehetünk figyelmesek, ami megtöri a vers folyamát. A kezdő sorokban az egyszótagú „what” („What is the boy now, who has lost his ball, / What, what is he to do?”) hangzásában a labda pattogását imitálja. Emellett a „what, what” előbeszédyszerűsége a tanácstalan, elkeseredett, a sírástól elcsukló hangot is idézheti.

A vershelyzet kétértelműségéhez hozzátartozik, hogy a felütés nemcsak arra kérdez rá, mit kellene tennie a fiúnak, miután elvesztette a labdáját, hanem annak hogyléte felől is érdeklődik (saját fordításomban: „Hogy van a fiú, kinek labdája elveszett, / Hogy, hogy is lehet?”). Az élet egy későbbi pontjáról visszatekintve ez a kérdés kapcsolódhat össze az identitáskeresés gesztusával.

Orbán a felütést egyes szám harmadik személyből egyes szám első személybe írja át, ami azt sejteti, hogy vallomásosként érti Berryman költeményét: „kővé meredve álltam; / a labdám fűgén pattogott”. (Kiemelések tőlem, B. A.) A vallomás teret enged a nagyobb szenvedélyességnek, ami Orbán szóhasználatában is megmutatkozik: olyan kifejezések, mint a „végső rettegés”, a „nem-az-enyém világ”, a „színlelés” vagy a (József Attila versét idéző) „eszmélet” is nagyobb érzelmi töltettel bírnak. Orbán tehát több indulatot visz a versbe, mint ami az angolban érzékelhető. Az ő változatában az ötödik sor („No use to say »O there are other balls«”) olyan megtorpanást és indulatot sejtet, melynek az eredetiben nyoma sincs: „Csak azt ne mondd: A fenébe azt a labdát!” A megtorpanás ennél lényegesen visszafogottabb, kevésbé hangsúlyos az angol szövegben: a magánhangzó-végződéses, az ejtésükben laterális és réshangok miatt hangzásában elnyújtottabb az idézett sor, ami felindultság helyett inkább sajnálkozást fejez ki.

Orbán versével ellentétben Raáb verziója prózai, már-már szenvtelen. Ez azért lehet, mert a fordító gyakran él a bővítés lehetőségével, ami miatt kissé terjengőssé is válik a szöveg. Pedig önmagában a vers sűrítettsége is érzelemkifejező erővel bírhat. Ráadásul

semmi sem indokolja Raáb betoldásait. Erre jó példa a hatodik sor („An ultimate shaking grief fixes the boy”): Raáb feleslegesen szúrja be a „valami” névmást („Valami végleges keserűség merevíti a fiút meg”). A „valami” a határozatlan névelőt cseréli le, pedig ezt akár el is hagyhatjuk (saját fordításomban: „Mélyről jövő gyász rázza meg a fiút”). Mivel Raáb lemond a vers tömörségéről, az ötödik sort („No use to say »O there are other balls«”) is indokolatlanul túlírja: „Nincs értelme, hogy mondjam: ó, lesz még másik labdád”. (Erre még visszatérek.)

Berryman versében a „world of possessions” és az „epistemology of loss” szintagmák távolságtartóbb hangot ütnek meg; mintha a külső, reflektáló szemlélő perspektívájából hangoznának el. Még feltűnőbb a versnek ez a vonása, ha Orbán Ottó megoldása felől tekintünk rá. A zárlatban az „under the water or whistling” szintagma Raábnál szó szerinti átültetése az eredetinek, Orbán viszont ebben az esetben is költ: az „everywhere” („mindenütt”) határozószót főnévként fordítja („a mindenség vagyok”). Ez a megoldás transzcendentális irányba tágitja ki a jelentést: Orbán változata olyan beszélőt körvonalaz, aki isteni figuraként (a mindenségként) bárhova képes eljutni (akár a víz alá is), és úgy tűnik, képes uralma alatt tartani az őt körülvevő világot, ami azt sejteti, hogy a költői én kívül áll az eseményeken, képes rajtuk felülkerekedni. Ezt az „I suffer and move” fordításával is ki lehet fejteni (Raábnál „szenvedek és felindulok”, Orbánnál pedig „mozgás és szenvedés”). Berryman versében ugyanis arról van szó, hogy az én nemcsak elszenvedti az eseményeket (tűrő), hanem uralja is azokat (mozgató). Az én nemcsak a kisfiú alteregója, hanem a kisfiú megalkotója is.

Ha a fordítások felől nézünk rá Berryman versére, jól érzékelhető, hogy abban két regiszter váltja egymást. Az lehet a benyomásunk, hogy a versbeszélő érzelmi és nyelvi síkon is azonosul, de legalábbis empatizál a kisfiúval. Ezt a gesztust Horváth Rita azzal magyarázza, hogy a kisfiúval történtek felidéznek az énben saját traumaélményét: a versbéli én tehát áttételesen mesél az érzéseiről.²²

A versszituáció ambiguitásából következően azonban megválaszolatlan kérdés marad, hogy kiről szól a *Labda-vers*. Berryman nem teszi

²² HORVÁTH, *i. m.*, 22.

egyértelművé a kisfiú és a versbeszélő közti viszonyt. Ha Horváth Rita vagy Orbán Ottó értelmezését követjük, a felütésre („What is the boy now, who has lost his ball, / what, what is he to do?”) tekinthetünk önmegszólításként is. Ezzel azt feltételezzük, hogy a kisfiú a versbeszélő gyermeki énje. A kezdő sor ugyanakkor tipikus történetmondói formulákat is idéz. Az erőteljes érzelmi megnyilvánulások lehetnek egy olyan mesélő gesztusai is, aki mélyen átéli a látott eseményeket. Az aforizmaszerű sorok („People will take balls, / Balls will be lost always, little boy, / And no one buys a ball back. Money is external.”) a történet tanulságaként is érthetők.

A fordítások nem viszik tovább az ambiguitással való játékot. Berryman az „én” névmást teszi kétértelművé. Ezt Berryman úgy oldja meg, hogy elhagyja a birtokos névmásokat („my”, „your”), amelyek egyértelműen utalnának arra, hogy kinek a labdájáról van szó, és ezzel jelölnék a megszólalás pozícióját. Az egyes szám harmadik személyű névmások használata némileg semleges. A vers két magyar nyelvű fordítása a személyragok használatával zárja le a jelentést. Azzal, hogy azonosítja a beszélőt és a kisfiút, Orbán Ottó fordítása ugyan átkölti a verset, megoldása mégsem téves: mindössze arról van szó, hogy csak az egyik jelentést domborítja ki. Mivel Orbán átírja a verset egyes szám első személybe, a felütést nem is igazán lehet másként olvasni, csak önmegszólításként. Orbán azonban következetlen. Konceptiója szerint a vers kilencedik sorát is át kellene írni egyes szám első személybe, például így: „S másik labdát nem kaphatok, ha nincs egy tízcentesem.” Az előző sorokhoz képest ez sem lenne lényegesen kirívóbb átköltése az eredetinek.

Raab György fordításában is a személyragok jelölése zárhatja ki a többféle értelmezhetőség lehetőségét. A már említett ötödik sor átültetésében („Nincs értelme, hogy mondjam: ó, lesz még másik labdád”) az egyes szám első, illetve második személyű ragozás különválasztja a versbeszélőt és a kisfiút, akihez szól. A sor a függő beszédből következően érthető önmegszólításként is („Nincs értelme, hogy mondjam [magamnak]”), azaz tekinthető kétértelműnek is. Ugyanakkor Raab fordításának prózaisága megítélésem szerint nem engedi, hogy ilyen

szemantikai játékot feltételezzünk a részéről. Ez a változat annyira leíró jellegű, annyira a történet elmondására koncentrál, hogy azok finom regiszterváltások sem érzékelhetők igazán, amelyek a nyelvi azonosulás gesztusát sejtetnék.

Az újrafordításnál arra kell ügyelni, hogy elkerüljük az indokolatlan személyragok használatát. Ez alól csak a „no use to say” („nincs értelme mondani”) kezdetű sor jelent kivételt. A feszesség megőrzésének érdekében ennél a résznél minden további nélkül bevethető az általános alany, míg az elnyújtott hangzás érzékeltethető az összecsengő sorvégekkel, alliterációval is (saját fordításomban: „Hiába mondanánk, »vannak még más labdák«”).

4. Összegző gondolatok

Philip Toynbee nem tartja különösebben jelentős alkotásnak a *Labda-verset*, ami megfogalmazása szerint alig több, mint „szentimentális dal” egy menthetetlenül szomorú kislányról, aki elvesztette a labdáját.²³ Toynbee azért írhatja ezt, mert elkerüli a figyelmét a vershelyzet kétértelműsége. Ez a retorikai és szemantikai játék az, ami Berryman versét izgalmassá teszi az értelmező számára, és ami kihívást jelenthet a fordítás során is. A fordítások tükrében látható, hogy a költemény különböző aspektusai akkor mutatkoznak meg, ha nem zárjuk le az értelmezést egyik vagy másik irányba.

²³ Philip TOYNBEE, *Berryman's Dream Songs = Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*, ed. Harry THOMAS, Boston, Northeastern University Press, 1988, 133–138, 136.

Mellékletek

1. John Berryman: *The Ball Poem*

What is the boy now, who has lost his ball.
 What, what is he to do? I saw it go
 Merrily bouncing, down the street, and then
 Merrily over—there it is in the water!
 No use to say „O there are other balls”:
 An ultimate shaking grief fixes the boy
 As he stands rigid, trembling, staring down
 All his young days into the harbour where
 His ball went. I would not intrude on him,
 A dime, another ball, is worthless. Now
 He senses first responsibility
 In a world of possessions. People will take balls,
 Balls will be lost always, little boy,
 And no one buys a ball back. Money is external.
 He is learning, well behind his desperate eyes,
 The epistemology of loss, how to stand up
 Knowing what every man must one day know
 And most know many days, how to stand up
 And gradually light returns to the street,
 A whistle blows, the ball is out of sight.
 Soon part of me will explore the deep and dark
 Floor of the harbour... I am everywhere,
 I suffer and move, my mind and my heart move
 With all that move me, under the water
 Or whistling, I am not a little boy.

2. John Berryman: *Labda-vers*, ford. Raáb György

Egy kisfiú elvesztette a labdáját –
 Mit, mit is tegyen? Láttam, a labda
 Vidáman pattogva gurult le az utcán
 És vidáman ugrott – már benn is van a vízben!
 Nincs értelme, hogy mondjam: ó, lesz még másik labdád;
 Valami végleges keserűség merevíti a fiút meg,
 Amint áll, feszülten, reszketően és nézi
 Fiatal napjait a dokkban, ahová
 Labdája esett. Nem zavarom meg.
 Egy tízes, vagy egy másik labda nem érne semmit.
 Most, először érez felelősséget e világban,
 Mely a birtoklás világa. Az emberek is elveszítik a labdát,
 Labdák mindig elvesznek, kisfiú,
 És egyet sem vásárolhat vissza senki. A pénz külsőleges.
 A fiú most kezdi tanulni a bús tekintete mögött
 Az elvesztés ismeretlenségét és azt, hogy kibírja
 Tudván azt, amit mindenkinek meg kell tudni egy nap
 És amit legtöbben tudnak is mindennap,
 Hogy kibírják. És lassan a fény
 Visszatér az útra, síp harsan, a labdát már nem lehet látni...
 Nemsokára alábukik lelkem és lenn kutatja a dokk
 Mély és sötét padlatát... én mindenütt ott vagyok,
 Szenvedek és felindulok, agyam, szívem felindul
 Mindenem, mi engem megindít. Akár füttyülve,
 Akár a víz alatt, én már nem vagyok kisfiú.

3. John Berryman: *Labda-vers*, ford. Orbán Ottó

Kinek a labdája elgurult,
 Mondd, mit is tehet? Kővé meredve álltam;
 a labdám függén pattogott az úton lefelé,
 s függén tovább – már ott viszi a víz!
 Csak azt ne mondd: „A fenébe azt a labdát!” –
 a végső rettegés ül a fiún,
 bénultan áll, reszket, gyerekkora
 most süllyed el a kikötő vízében,
 hová a labda hullt. S nem adhatok neki
 egy tízcentest, másik labdára. Most
 először érzi e nem-az-enyém
 világ súlyát. A labdát megveszik,
 a labda mindig elveszik, fiú,
 és soha nincs másik. A pénz csak színlelés.
 Sötét tekintettel tanulja most
 a vesztes ismeretelméletét:
 hogy élje túl? – tudva, amit a többi,
 legtöbben nagyon is; hogy élje túl?
 Lassanként újból előnti a fény az utcát,
 füttyszó, a labdát nem is látni már,
 testem egy része az öböl sötét
 homokjában... A mindenség vagyok,
 mozgás és szenvedés, szívem s eszméletem
 úszik minden áramlatban, vizek,
 füttyök alatt, már nem vagyok gyerek.

4. John Berryman: *Labda-vers*, ford. Branczeiz Anna

Hogy van a fiú, kinek labdája elveszett,
 Hogy, hogy is lehet? Láttam a labdát,
 Fürgén gurult, pattogott az úton le,
 Fürgén tova – bent is van a vízben!
 Hiába mondanánk, „vannak még más labdák”:
 Mélyről jövő gyász rázza meg a fiút,
 Áll bénultan, remegve, egész
 Ifjúkorán át a kikötő mélyére bámul,
 Hol labdája lapul. Nem zargatom,
 Egy tízcentes más labdára mit sem ér.
 Először érzi a felelősséget
 E birtokló világban. Megszerzik
 Mindig, elveszik a labdát, kisfiú,
 Nem lehet visszavenni. A pénz csak külsőség.
 Csüggedt tekintete mélyén
 Most tanulja a veszteség elméletét,
 Megtanulja, hogyan kell kibírni,
 Mit egyszer, sőt többször, mindenki átél
 És lassan újra kigyúlnak a fények,
 Fütty hallatszik, a labdát nem is látni már.
 Egy részem majd felkutatja sötét mélyét
 A kikötőnek... mindenhol ott vagyok,
 Tűrő és mozgató, elmém és szívem együtt
 Mozog mindazzal, mi mozgat, vizek alatt,
 Füttyökben, nem vagyok kisfiú.

ZÁMBÓ BIANKA

A líra peremvidékének szűkszavúsága, avagy a rövidvers és rokon műfajainak vizsgálata¹

„Ki mondhatná meg:
hány szó egy vers? hány év (nap?
perc?) egy szerelem?”
Fodor Ákos: *Kérdések*²

Mitől lesz valamiből vers? Hány karakter szükséges ahhoz, hogy egy szöveg ritmussal bírjon? Illetve, ezzel összefüggésben, melyek azok a verstípusok, műfajok, amelyek a líraiság minimumán találhatóak? A dolgozatban ilyen és ehhez hasonló kérdések mentén fogom megvilágítani a rövidversek által felvetett líraelméleti kérdéseket.

A rövidvers műfajába sorolható szövegek befogadása során jogosan vetődik fel az olvasóban az a kérdés, hogy *hol található a költészet nullfoka?* Weöres Sándor *Tojáséj* c. verse gimnazista korom óta foglalkoztatja a fantáziámat, azóta próbálom megfejteni, mitől hat olyan plasztikusan a mindössze egyetlen szóba rejtett költői világ. Később világossá vált számomra, hogy nem egyedülálló alkotásról van szó:

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült el.

² FODOR ÁKOS, *Gyöngyök, göröngyök*, Bp., Fekete Sas, 2015, 208.

Weöres költészetében egysorosok, egyszavasok egész sorozatával találkozhatunk; mi több, más költőknél is – például Oravecz Imrénél, Tandori Dezsőnél, Fodor Ákosnál vagy Simon Mártonnál – jelen van ez a minimalista versforma.

Az újabb dilemmákat felvető sarokpontot Tandori Dezső és Parti Nagy Lajos teljes verstestet nélkülöző szövegei jelentik. Tandori *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetének³ versei, amellet, hogy a művészet szubsztanciáját kutatják, és elemi helyeken megjelenő hiátusokkal játszadoznak, a nyelvi jelek dekonstrukciójával és a jelentés transzformációjával is kísérleteznek. Tandori két jól ismert minimailista művének, a *Halottas urna két füle E. E. Cummings magánygyűjteményéből* és *A bethlehemi istállóból egy kis jószág kinéz* című verseknek szemantikai mezője a címen keresztül fejthető fel, hiszen a törzsszöveget mindössze néhány, önmagában értelmezhetetlen jel alkotja. Mindkét vers esetében a cím kapja a kulcsszerepet, míg a cím alatt található két fél zárójel – amelyek az urna fogantyúiként értelmezhetőek –, vagy a sakklépést magába kódoló „Hc3” illusztrációként szolgál. Amikor ilyen mértékben lecsupaszított verstesttel találkozunk, azt gondolhatnánk, hogy elérkeztünk a líra nullfokához, ám még fennáll annak a lehetősége is, hogy a verstest teljes mértékben kitöltetlenül maradjon.

Noha a kötet egy másik verse, *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* pusztán címből áll, az alatta tátongó űr mégis a fenti mondat fundamentumaként funkcionálhat. A csendben és jeltelenségben ott feszül a kimondhatatlanság, a jel és jelentés kapcsolatának töredékessége.

Parti Nagy Lajos *Szódalovaglás* című kötetében⁴ szintén találkozhatunk hasonló, határokat feszegető kísérletekkel. Már a kötet *mintamondatok nulla* alcíme is előrevetíti a költői nyelv minimalista kereteit, majd a borító túloldalán, a fülszövegben maga a szerző is utal szövegeinek fragmentáltságára, rövidségére: „Óvatlan sorok, félversek, versek kirakata ez a munka, fragmenteké, melyek zöme '85 és '87 között játszódtott és íródott különféle cédulákra, hányódó noteszekbe, hogy

³ TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Bp., Magvető, 1973.

⁴ PARTI NAGY Lajos, *Szódalovaglás*, Pécs, Jelenkor, 1990.

hosszan ellenállva az elrendezés riadt és tétova kísérleteinek, '89 tavaszán-nyarán könyvvé mégis összeálljon. S ez a műfaja is: könyv.”⁵

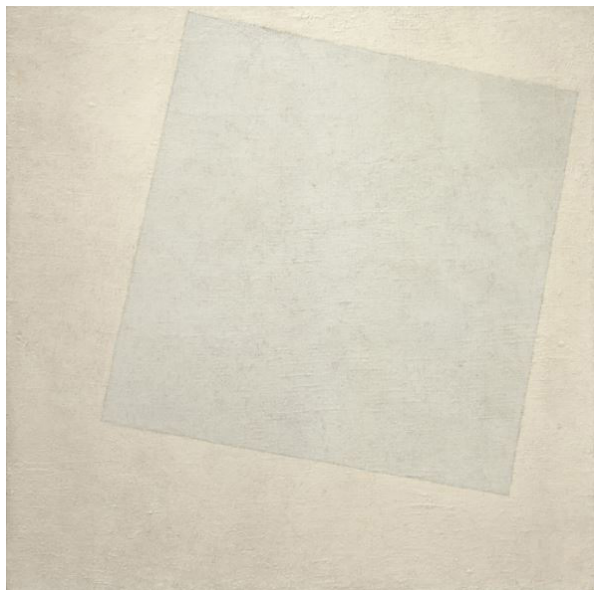
A *Szódalovaglás*ban helyet kap egy olyan költemény is, amelyben megmutatkozik a líraiság itt elemzett nullpontja. Ez a szöveg lényegében egyetlen karakterből áll; se címe, se teste, mindössze egy csillag, amelyhez egy velős lábjegyzetet kap az olvasó: „* Tizenöt évem telt belé, nem tartozol. Az édes rokkánás felé, nem tartozom. Tíz évem volt tíz évedé, nem tartozol, örökös tartozásomé, nem tartozom. Nem tartozol. Már mindig hozzád tartozom.”⁶ Bár a fókusz kitöltetlenül marad, a szöveget azonban az ismétléseken keresztül lüktető ritmus mégis szabadverssé avathatja. Kérdés, hogy mindez elegendő-e ahhoz, hogy költészetről vagy épp versről beszélhessünk az adott szöveg esetében, vagy pedig pontosabb a költő „félvers” megnevezése.

Gondoljunk egy üres lapra. Amennyiben a ritmus kereteiben gondolkodunk, ez tekinthető a teljes hiátusnak. Se szerzővel, se ritmussal, se kötetbe rendezettséggel nem bír, így valószínűleg kevésnek bizonyul ahhoz, hogy költészetnek tekinthessük. Mégis mi lehet az a határpont, amely már átléphetetlen? Ez a dilemma valószínűleg mára minden művészeti ágban megjelent már, és saját eszköztárukkal kísérletet is tettek a semmi és a valami választóvonalának kitapogására.

Gondolhatunk itt a szuprematizmus megalapítójának, Kazimir Malevichnek a fehér alapon fehér négyzetet ábrázoló festményére, ahol a befogadó óhatatlanul bevonódik a műalkotás terébe, miközben a fehér fal, a fehér alapozású vászon és a szintén fehérén felvitt vonalak határait igyekszik megtalálni. Ebben az esetben a színválasztás, a forma és az ismétlődés azok az elemek, amelyek meghatározzák a műalkotás karakterét. A fehéret az akromatikus, azaz semleges színek közé soroljuk. Érdekessége, hogy az összes szín keveréke, mivel a fény teljes spektrumát képes egyszerre visszaverni. Megtalálható benne a szivárvány összes árnyalata, így bármily neutrálisnak tűnik, valójában mégis magába foglalja a mindenséget – mondhatjuk, hogy egymagában is teljes egészet alkot.

⁵ *Uo.*, fűlszöveg.

⁶ *Uo.*, 112.



Kazimir Malevich, Suprematist Composition: White on White, *olaj, vásznon*, 1918,
forrás: <https://www.moma.org/collection/works/80385>.

Hasonló jelenséggel találkozhatunk John Cage zenei kísérleteiben is. A *csönd zenéjeként* elhíresült *4'33"* című műve átütő ereje a hang hiányában rejlik. Darabja három meghatározó mozdulatból áll: A kották felnyitása és a kényelmi pozíció felvétele után a zongorista lecsukja a zongora fedelét és elindítja a stopperét, majd mikor elérkezett a megfelelő pillanat, leállítja az időmérő eszközt, felnyitja a zongorát és szünetet tart. Ezt követi a második mozzanat, amely igencsak hasonló az elsőhöz: újra lefedi a billentyűket, és játékba hozza az időt, majd egy karakteres mozdulattal ismételten megállítja a stopperet, a hangszer tetejére helyezi, lecsukja a billentyűzet fedelét és szünetet tart. A néhány másodpercnyi nyújtózás és a fókusz helyrebillentése után következik a harmadik mozzanat, amely nem tér el az öt megelőző két szakasztól. Zárásként az időmérő a helyére kerül, a billentyűk láthatóvá válnak, a kotta bezárul, és a zenész meghajlás után távozik. Egy

– klasszikus értelemben vett – zenei hang sem hangzik el, valami átütő erejű azonban mégis történik a mérnöki pontossággal kimért, szűkre szabott időkeretek között feszülő csöndben. Távolról sem állíthatjuk, hogy az elhangzott mű megegyezik a semmivel.





John Cage 4'33" című művét Joel Hochberg rendezésében William Marx adja elő. Saját képernyőképek az előadás a The McCallum Theater (Palm Desert, California) által készített 2010-es felvételéből, hozzáférés 2022.04.16, <https://youtu.be/JTEFKFiXSx4>.

Malevich *Fehér alapon fehér négyszög* festményében és John Cage *4'33"* című zeneművében több közös vonás is felfedezhető, amelyek művészetként teszik őket értelmezhetővé. Egyfelől a keret határozottsága: jól tapintható, hogy mettől meddig tart a mű, és honnan kezdődik a valóság. Másfelől mindkettőben meghatározó szerep jut a motívikus ismétlődésnek, ami tudatosságról és kohézióról tanúskodik. Az ismétlődés rámutat arra, hogy többről van szó, mint egy véletlen okozta, esetleges kiüresedésről. Malevich festménye esetében a szín és a négyzetalak a visszatérés következtében válik motívikus jellegűvé, John Cage művében pedig a szünet és az aktív csönd ritmikus váltakozása hozza el az ismétlés keltette ismerőség érzését. Emellett a cím és a mű kettősét, valamint a közöttük lévő kapcsolatot sem szabad figyelmen kívül hagynunk. Ezen rövid kitekintés után az irodalom területén folytatom a kérdés elemzését.

Mivel a művészet minimumának kérdése már vers formájában is megfogalmazódott, ezért a néhány sorból vagy épp néhány szóból álló szövegek vizsgálata előtt e felé a jelenség felé teszünk egy rövid

kitérőt; Petri György *A minimum művészetétől a művészet minimumáig* című műve egyszerre beszél a nyelv teljes lecsupaszításáról és magáról a posztmodernről:

Petri György: *A minimum művészetétől a művészet minimumáig. A posztmodernről*

Valaha történeteket írtunk,
aztán a nemrég múltban „szövegeket”,
de ezek sem bizonyultak elég tisztáknak,
túlságosan emlékeztettek a valóságra
(elnézést az obszcén kifejezésért),
redukálódtunk hát a mondatokra,
de ez sem megoldás: értelmük van.
Elszigetelt szavak? Ez sem jó.
Lehetséges kontextusokat implikálnak.
Főcsapásirány: betűk; végül az
üres papír.
Amivel kitörölhetjük a seggünk. [...] ⁷

A vers folytatásában a posztmodernre vetített értékvesztés és a mester-ség művelésének redukálódott minősége kap hangsúlyos szerepet, szá-munkra azonban a végpont előtti állomás az igazán fontos. A lépcsőfok, amely a tartalom nélküli betűk és az üres papír előtt áll. A mondatok és az elszigetelt szavak még jelentéssel bírnak, valamint magukban hordozzák a kontextus generálásának lehetőségét, ami pedig kinyitja a keretet a körülötte kibontakozó költői világ számára. Ez a fajta kontextuspótlás figyelhető meg az általam vizsgált rövidversek esetében is.

Mielőtt feltárnánk a kontextus pótlásának lehetőségeit, tekintsünk rá az ide tartozó szövegkorpuszra. Három fontos állomást emelnék ki a (hosszúvers mintájára) műfajként tételezett rövidvers a későmodern-től a posztmodernbe tartó irányvonalán: Weöres Sándor egysorosait

⁷ PETRI György, *Összegyűjtött versek*, Bp., Magvető, 2018, 417.

(1946, 1960),⁸ Oravecz Imre *Héj* című kötetének (1972)⁹ kétsoros versekből álló ciklusát és Simon Márton *Polaroidok* című kötetének (2013)¹⁰ számozott verseit.

Weöres Sándor 1946-ban írt, számozott egysoros versei *A fogak tornáca* című kötetben jelentek meg. Ezt a verscsoportot 1960-ban egy újabb, 41 szöveget tartalmazó egysoros-ciklus követte, melyet a szerző *Egysorosok és más aforizmák* címen az 1970-es, gyűjteményes kötetében adott közre. A két ciklus (számozatlanul) 1979-ben önálló kötetként is megjelent, Szántó Tibor montázs-paratextusaival „illusztrálva”.¹¹

Oravecz Imre kétsorosainak ciklusa 1972-ben jelent meg a *Héj* című kötetben, amelyet 2001-ben adtak ki újra. A *Héj* kötetkompozíciójában négy nagyobb verscsoport különül el egymástól: az *Első* és a *Negyedik rész* tartalmazza a cím nélküli verseket, a *Harmadik rész* a címmel is meghatározott rövidverseket, a *Második rész* pedig a címmel rendelkező nagyobb költeményeket. Az elemzés szempontjából a *Harmadik rész* fontos, amelynek néhány soros versei önmagukban is értelmezhetőek, és egyúttal „szótár” szerepet töltenek be a kötet egészére nézve. Oravecznél később tovább élt ez a minimalista költészeti hagyomány, *A megfelelő nap* című, 2002-es kötet jelentős részét szintén néhány sor terjedelmű szabadversek töltötték ki.

A harmadik vizsgált költő, Simon Márton a fiatalabb nemzedékhez tartozik, 2013-ban jelent meg második kötete, a *Polaroidok*. Ebben a kötetben 533 számozott rövidvers vagy versmondat található, amelyek egy átfogó lírai koncepció következményeként alakultak köteté. Simon „öninterjújában”, amikor a műfaj meghatározására

⁸ WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, II, Bp., Argumentum, 2003, 15–20, 589–594.

⁹ A „kétsorosok” elnevezés nem szó szerint, inkább metaforikusan értendő (a tizenhat, címmel ellátott rövidvers között három háromsoros és egy egysoros vers is található), olyan névként, amely a Weöres-féle műfaji hagyomány folytonosságát és megszakíthatóságát egyszerre kívánja felmutatni. Oravecz Imre kétsorosainak ciklusa a *Héj* című kötet III. részeként jelent meg 1972-ben. (ORAVECZ Imre, *Héj*, Bp., Magvető, 1972, 63–78.)

¹⁰ SIMON Márton, *Polaroidok*, Bp., Libri, 2013.

¹¹ WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montázsai*, Bp., Helikon, Szépirodalmi, 1979.

tesz kísérletet, megállapítja, hogy ezek a szövegek nem haikuk, nem SMS-versek, hanem polaroidok. A polaroid fotók lényege, hogy gyors pillanatképet alkotnak a világról, kiragadnak egy darabot a valóságból, amelyet fehér keretükkel elzárnak a korábbi környezetétől, akárcsak a kötetében szereplő versek.

Weöresön, Oraveczen és Simonon kívül más költők életművében is találkozhatunk elszórtan rövidversekkel. Korábban, a versminimum kérdése kapcsán már említettem Parti Nagy Lajos és Tandori Dezső nevét, de még számos kötetben találkozhatunk minimalista költeményekkel. A teljesség igénye nélkül álljon itt néhány közülük: Parti Nagy Lajos *Szodalovaglásban* (1990) szereplő nulla-, egy-, illetve kétsoros szövegei; Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* (1968) című kötetének néhány verse (*Tévedhetetlenek, Koan III., P. J. névtáblájára, Edényekből, Fürdés*); Petri György költészetében elszórtan jelenlévő két- és háromsorosok (*Mondogatnivaló, Büszkélkedés, Építkezés, Lakótelep*); Bertók László *Magyar epigrammák ciklusa (A kettészakadt villamosban)*, (1987); Pilinszky János *Végkifejlet* (1973–74) és *Kráter* (1974–75) című kötetekben található kétsoros versek (*Merénylet, Kétsoros, Trónfosztás, Pascal, Kisértés, Vonzásod definíciója, Életfogytiglan*); Papp Tibor *Disztichon Alfájának* (1994) kísérleti versei; Németh Zoltán *Kunstkamerájának* (2014) számozott rövidversei; Fodor Ákos *Addig is* (1999) és *Gonghangok* (2009) című kötetében szereplő egy- és kétsoros versek.

A felsorolt szövegek elemzése alapján a következőket állapítottam meg a rövidvers ismertetőjegyeiként: A versformák közös sajátossága a rövid (egyetlen szótól a pár soros szövegig értett) terjedelem, a tömör, végletekig „lekerékített” kifejezőmód, a metrikai kötöttségek hiánya és a cím, illetve annak pótlására beiktatott számozás vagy képi paratextusok. Poétikai sajátosságaik közt említhető a rövidversek kontextus nélküliségből fakadó erős elliptikussága és metaforikussága, az aforisztikus (bölcselemi) beszédmód, a nominális stílus, illetve a ciklusvagy kötetkompozícióba rendezett többi rövidverssel való önértelmező összjáték.

Petri *A minimum művészetétől a művészet minimumáig* című verse kapcsán említettem a kontextus pótlására tett kísérletek fontosságát.

Ennélfogva a rövidversek esetében kiemelt szerepet kapnak az olyan – a tömör lírai megnyilatkozást tágabb értelmezői keretbe helyező – elemek, mint a cím, a mottó, illetve az intertextuális, a paratextuális és a hipertextuális szegmensek, melyek mintegy átveszik a hiányzó kontextus funkcióját. Nem ritka jelenség, hogy ezek a szövegek értelmezést megindító illusztrációkkal sűrűn tűzdelt kötetben jelennek meg.

Kép és szöveg szintézise figyelhető meg többek között az *Egysoros versek* Szántó Tibor montázs-paratextusaival illusztrált kötetében is. A miniatűr költemények mellett vizuális értelmezőként álló montázs-képek mintegy a félreértést gátló védőkorlátként húzódnak a szövegek határán. Bár a képek betöltik a kontextushiány keltette űrt, sok esetben azonban korlátozzák is a szabad asszociáció lehetőségeit a befogadás során.



Weöres Sándor *Egysoros versek* című kötetének egy (számozás nélküli) oldalpárja Szántó Tibor montázsával,¹² saját fotó.

¹² WEÖRES Sándor, *Egysoros versek. Szántó Tibor montážsaival*, Bp., Helikon, Szépirodalmi, 1979.

Az egysorosok „kontextuspótlásával” más is megpróbálkozott: 2013-ban készült el Pethő Veronika *Egysorosok* című albuma, amely tipografikus és kalligrafikus elemekkel ábrázolja a szövegeket.



Pethő Veronika Weöres Sándor – *Egysorosok* című grafikai albumának egy oldala (szintén oldalszámozás nélküli kötet).¹³

Mielőtt elérkeznénk a gondolatmenet lezárásához, a versszerűség kérdéséhez, arra szeretnék rámutatni, hogy milyen széles a mindössze néhány sorból álló műfajok, verstípusok és alakzatok előfordulása. Már az antikvitásban is találunk olyan versformát és gondolatalakzatot, amely ide sorolható – ilyen például az aforizma vagy a gnóma. Hasonlóan rövid terjedelmű az epigramma, az epitáfium, valamint a koan, a négy Soros és a haiku is. A felsoroltak közül például Weöres Sándor az aforizmához közelíti saját rövidverseit. Egy Fülep Lajoshoz szóló levelében megemlíti az *egysorosokat*, és küld is belőlük néhányat mesterének; Weöres így határozza meg az új műfajt: „Próbálkozom most olyan versekkel, melyeknek ne legyen kezük-láruk, hanem úgy mozogjanak, mint a golyó. Végsőig legyalult, legömbölyített dolgok legyenek. – Ősük talán a héraleitoszi aforizma.”

¹³ PETHŐ Veronika, szerk., terv., Weöres Sándor – *Egysorosok*, 2013, hozzáférés: 2022.06.03, https://issuu.com/grafifruska/docs/wse_issue.

A görög aforizma szó jelentése 'körülhatárolás', 'meghatározás': az antik görög filozófiában és irodalomban gondolatalakzatként volt jelen. Főbb jellemzői a rövidség, a tömörség, valamiféle életbölcesség megfogalmazása („az igazság napfényre hozása”), illetve a szövegek tudatos szerkesztettsége. A meghatározás szerint azonban alakzatról beszélhetünk, és nem versről, ami jogosan veheti fel, hogy mi lehet így a státusza az alakzatokra építkező verseknek, szövegeknek?

Nyilvánvaló ugyanis, hogy verses szöveg létezhet poétikai funkció, költőiség nélkül is. De, hogy létezhet-e költészet versszerűség nélkül, hogy a vers minimális feltételrendszereként értett ritmus és sorképzés hiányában beszélhetünk-e líráról, az korántsem ilyen egyértelmű. Schein Gábor a vers kompozíciós elveként a szemantikai tagoltsággal interferáló ritmikai szegmentáltságot határozza meg.¹⁴ Az ilyen típusú szövegeknél azonban ez nem érvényesülhet, hiszen hiányzik belőlük a szegmentumok (azaz versszakok, verssorok, verslábak, ütemek vagy rímek) egymásra vonatkoztathatóságának feltétele. Líraként olvashatóságuk, költészet voltuk mibenlétét nem is annyira itt, sokkal inkább a szövegek metaforikusságban érdemes keresnünk. Visy Beatrix az egysorosok elemzése során szintén az egyes szavak szemantikai mezejének terheltségében, valamint metaforikusságában látja a lírai létmód megteremtésének lehetőségét.¹⁵ A metaforikus befogadásmód nélkülözhetlenségét egy rövid történettel szeretném szemléltetni, amely Anthony de Mello *Abszurd egypercesek* című gyűjteményében szerepel:

„A kolostorban az egyik tanítvány így szólt az újonchoz:

- Fel kell rá hívnom a figyelmedet, hogy ha nincs meg benned a megfelelő beállítottság, akkor a Mesternek egy szavát sem fogod érteni.
- Milyen a megfelelő beállítottság?

¹⁴ Vö. SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, *Alföld* 1994/12, 39–49.

¹⁵ VISY Beatrix, *Őrült-e minden fűszál? A vers minimuma – Weöres Sándor egysoros költeményeiről = „tánc volnék, mely önmagát lejtí”*. *Konferencia Weöres Sándor születésének 100. évfordulója alkalmából*, szerk. PALKÓ Gábor, Bp., Pim Studiolo, 2015, 329–347.

- Légy olyan mint az a diák, aki nagyon szeretne elsajátítani egy idegen nyelvet. A szavak, amelyeket a Mester mond, ismerősnek tűnnek majd fel, de ez ne tévesszen meg: teljesen más a jelentésük.”¹⁶

Úgy vélem, hogy a rövidversek esetében is egy hasonló szemléletmód tárhatja fel számunkra a líraként olvashatóság mibenlétét. Befogadóként engednünk kell vessé válni a szemantikailag telített mondatokat a kötet lírai terében. Sok körülöttük a csend, ami a befogadó aktivitását feltételezi, és annak a lehetőségét, hogy el tud rugaszkodni a köznapi kontextus adta keretektől. Sklovszkij¹⁷ fogalmával élve az *eleven* szóval kerülünk szembe. Szavaink elhaltak, megszokottá váltak, így nem éljük át a belső és a külső, azaz a képi és a hangzó formájuk egységét. Ennek feloldására csupán az igazi költészet képes, amely a meghökkentő, eleven formák alkalmazása révén létrehozhat eleven szavakat. A konvencionális formák feloldásának eszköze lehet a meglepő kontextusba helyezés, az eltorzítás, a rímmel vagy sortöréssel szét-hasítás, valamint az új szavak alkotása az „ősi” tőből. Ezek a lépések lehetővé teszik a megállást, rácsodálkozást, teret adva a metaforikus felfejtésnek, amely nélkülözhetetlen mozzanata a rövidversek líraként való olvashatóságának.

¹⁶ Anthony DE MELLO, *Abszurd egypercesek*, Kecskemét, Korda, 2000, 13.

¹⁷ Viktor Boriszovics SKLOVSZKIJ, *A szó feltámasztása = A szó feltámasztása. Orosz Irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. MOLNÁR Angelika, FRESLI Mihály, Szombathely, Savaria University Press, 2016, 13–18.

Amikor a határok elmosódnak

Videójáték a krimiben, krimi a videójátékban

„Ez a nem túl odaillő (vagy talán nagyon is odaillő) hasonlat egy kissé lehűtötte Nyikolasz hevét. Ez nem számítógépes küldetés. Ha vesztesz, új start nem lesz.”¹

1. Bevezetés

Amint azt a cím is sugallja, a dolgozat középpontjában két eltérő, mégis szoros összefüggésben lévő tárgy áll: irodalom és videójáték.² Az utóbbi kutatását és kategorizálását igencsak megnehezíti, hogy fejlődése gyors ütemben zajlik, illetve játékmechanikai és – az irodalomhoz hasonlóan – műfaji sokszínűség is jellemzi. Elég csak azokra kaland-, science fiction, horror, fantasy játékokra gondolnunk, amelyeket a fejlesztők akár egyetlen személyre vagy online csapatokra is szabhatnak. Mivel a sort még hosszan lehetne folytatni, így jelen írás sem vállalkozhat

¹ Borisz AKUNYIN, *Ajánlott olvasmányok*, Bp., Európa, 2014, 187.

² A későbbiek során gyakran a *játék* szót használom a videójátékok megjelölésére. Fontos azonban megjegyezni, hogy ezek a szavak nem teljesen fedik le egymást, nem szinonimák.

a teljeskörű áttekintésre – mindössze egy részhalmazt, a detektívtörténeteken alapuló videójátékokat vizsgálja.

Bár szinte minden játék igényel egyfajta nyomolvasói attitűdöt – a rendelkezésre álló adatok (nyomok) alapján ki kell alakítani a pályák megoldásának stratégiáját –, most kifejezetten egy, a krimi sémáira építő videójáték lesz az elemzés tárgya. Úgy vélem, hogy a 2017-ben megjelent *Observer*³ megfelelő példa annak illusztrálására, hogy egy videójáték miképp használhatja fel a krimi műfajának irodalmi sémáit. A műfaj-specifikus jegyek vizsgálatához Borisz Akunyin *Ajánlott olvasmányok* című bűnügyi regénye lesz a fő összehasonlítási alap. Ahogyan azt a fenti mottó is érzékelteti, a könyv megidézi a videójátékok világát, ami gazdagítja az elemzés lehetőségeit is: mód nyílik annak a megfigyelésre is, hogy hogyan, milyen kontextusban kezeli egy irodalmi mű a modern technológia egyik vívmányát. Az *Observer* amellett, hogy a hard-boiled detektívtörténetek atmoszféráját idézi fel, egy disztópikus, orwelli világot jelenít meg – ahogyan arra későbbiekben még kitérek.

A dolgozat szempontjából fontos irodalomelméleti alapvetés, hogy az olvasás nem passzív befogadói folyamat, miként erre többek között Umberto Eco *Nyitott mű* fogalma is rámutat.⁴ Eszerint, bár van egy, a szerző által lezárt alkotás, azt a befogadó értelmezi, és ezáltal az *interaktív kommunikáció* aspektusait hordozza, hiszen a befogadó nem passzív résztvevő, hanem a mű *aktív* interpretálója. Így nem egyszerű információátadás történik, inkább a mű és befogadó együttes mozgása, a műalkotás (személyes) értelmezése pedig a kölcsönhatások eredményeként jön létre.⁵ Wolfgang Iser *Az olvasás aktusa* című munkájában szintén a befogadó aktív szerepét hangsúlyozza, erről tanúskodik az *üres helyek* iseri fogalma is.⁶ *Az üres helyek* olyan szegmensei a szövegnek, amelyeket

³ Bloober Team – Anshar Studios, *Observer*, 2017.

⁴ Umberto Eco, *Nyitott mű*, Bp., Európa, 1998.

⁵ Sándor Zsuzsa összegzi Eco nyitott mű fogalmát. SÁNDOR Zsuzsa, *Umberto Eco nyitott mű*, 2003, hozzáférés: 2022.05.28, <http://communicatio.hu/doktoriprogramok/kommunikacio/belso/bevhumankomm/20022/ecosandorzs.htm>.

⁶ Wolfgang ISER, *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete*, ford. HÁRS Endre = *Testes könyv*, szerk. Kiss Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, I, Szeged, Ictus, 1996, 241–264.

az olvasónak kell kiegészítenie. Amennyiben az irodalmi művek befogadása sem passzív folyamat, hogyan ragadhatóak meg a főbb különbségei a videójátékokhoz képest? A továbbiakban erre a kérdésre keresem a választ, kitérve a hard-boiled irodalmi művek és videójátékok közötti átfedésekre, a médiumspecifikus jegyekre, az irodalom megjelenési formáira a videójátékokban, valamint a játék tematizálásának módjaira és egyáltalán a modern technológia jelenlétének tétjére Akunyin szövegében. Az általános érvényű megállapítások mellett tehát két mű áll a dolgozat középpontjában, és ez lehetőséget kínál arra, hogy mélyrehatóbb elemzésük segítségével támasszam alá a dolgozat állításait.

2. Néhány gondolat a videójátékokról

Többek között Kiss Gábor Zoltán és Pólya Tamás is felhívta a figyelmet a videójáték kettős természetére: szerintük a videójáték „egyszerre mutat fel narratív és reprezentációs sajátosságokat. A reklámhoz, a nagyjátékfilmhez, a híradóhoz és más hagyományos kifejezésformákhoz hasonlóan jelentés- és értékmozzanatokot hordoz, emellett pedig (és ebben áll a voltaképpen sajátossága) interaktív akadálypályaként működik.”⁷

A videójátékokat érdemes a történet (*story*) és a játékmechanika (*gameplay*) együttesének tekinteni, kiemelve, hogy a két elem nem minden esetben egyformán hangsúlyos: hol az egyik, hol a másik kerül előtérbe.⁸ Hogyha ezt egy skálaként képzeljük el, akkor a történetet

⁷ KISS Gábor Zoltán, PÓLYA Tamás, *Bevezető a Játékkutatás és ideológia című számhoz*, Apertúra, 2021/3, hozzáférés: 2022.05.28, <https://www.apertura.hu/2021/tavasz/bevezeto-a-jatekkutatas-es-ideologia-cimu-szamhoz>.

⁸ A megállapítást többek között Frans Mäyrä és Amy M. Green munkássága inspirálta, akik számot vetnek ezzel a két alkotóelemmel. Frans MÄYRÄ, *An Introduction to Game Studies: Games and Culture*. London, SAGE Publications, 2008; Amy M. GREEN, *Storytelling in Video Games. The Art of the Digital Narrative*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2018.

teljesen mellőző *Beat Saber* lehetne az egyik végpont, ahol úgymond zéró narratívával van dolgunk és a játszás élménye, a játékmechanika az uralkodó.⁹ Míg a másik véglet a *történetközpontú játékok* csoportja, ahol nem a játékmechanika, sokkal inkább a cselekmény dominál. Ebben az esetben a *walking simulator* névre keresztelt játékok említhetők meg (*Dear Esther*),¹⁰ amelyekben a játékos aktivitás főleg a karakter térbeli mozgatásában merül ki (mellőzve mindenféle akadályokat, logikai feladványokat, harcokat), miközben egyre több részlet derül ki a fiktív világról. A krimi-videójátékokban mindig kiemelkedő a történet szerepe, elengedhetetlenek a dialógusok, emellett a játékon belül olyan „írott művek” is találhatóak – levél, könyv, számítógépes archívumok – amelyek előrébb vihetik a játékost/nyomozót a játék történetében, miközben jobban megismeri a fiktív világot is.

Legyen szó bármilyen videójátékról, a játékos szinte minden esetben kizárólag a fejlesztők által meghatározott kereteken belül mozoghat (ez az, amit Kiss és Pólya szabályalapú, irányított dinamikus szerkezetnek nevez).¹¹ Irodalmi művek esetében az író által meghatározott szabályok uralkodnak, ám a befogadó fantáziáján, hátterén múlik, hogy a szavakba foglalt fiktív világot miként képzelel el. A krimikben a nyomozó személye hangsúlyos, az ő szemszögéből ismerjük meg a cselekményt, így érdemes megfigyelni, milyen detektívfigurával operál az *Observer* és az *Ajánlott olvasmányok*.

⁹ Beat Games, *Beat Saber*, 2018.

¹⁰ The Chinese Room, Curve Games, *Dear Esther*, 2012.

¹¹ Galloway *Gaming, Essays on Algorithmic Culture* című munkájában említi azokat a nem szándékolt elemeket (modok, a különböző bugok, stb), amelyek az alkotók akaratától függetlenül jelenhetnek meg egy játékban. Alexander GALLOWAY, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004 (Electronic Mediations, 18).

3. A történelem szerelmese és a jövő nyomozója

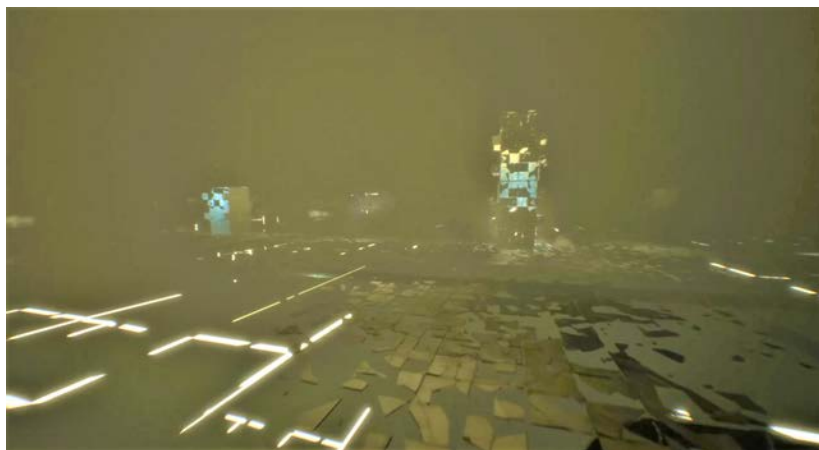
Borisz Akunyin nyomozója Nicholas Fandorin (Nyikolasz) nem a klasszikus értelemben vett hard-boiled figura. Egy tisztességes családapa, angol történész, aki rajong a múltért, és nem rabja semmilyen káros szenvedélynek. Az *Ajánlott olvasmányokban* akarata ellenére kell felderítenie egy gyilkossági ügyet. Miközben Fandorin a jelen Oroszországában nyomoz, a történet másik szála II. Katalin cárnő udvarában játszódik. Jelen dolgozat ez utóbbit mellékszálként kezeli, mivel története eredetileg Nyikolasz videójátékának az alapja. Ezt a történetiszálát a dolgozatban később más megközelítésből fogom elemezni. A regény szépirodalmi utalásaival nem vetek számot, az elemzést a detektívtörténetek szempontjából közelítem meg.

Az *Observer* 2084-ben, Lengyelországban játszódik, ahol „digitális pestis”, valamint háború is pusztított. A káoszt kihasználva egy óriási vállalat, a Chiron vette át az irányítást, és megalakította az Ötödik Lengyel Köztársaságot. Ezt követően az embereket csoportokba (A, B, C) sorolták, majd ennek megfelelően más és más körzetekbe szállították őket; a C körzetbe osztottak kénytelenek mindennapjaikat nyomorban tölteni. Ebben a világban a Megfigyelők nevű rendőri egység feladata a deviáns elemek felderítése, és az *Observer* főhőse (avatárja),¹² Daniel Lazarski is ennek a csoportnak a nyomozója. A cselekmény akkor veszi kezdetét, amikor Daniel a rég nem látott fiától, Adamtól egy segélykérő

¹² Az avatár fogalmát Csöngé Tamás az *Apertúra* 2021-es tavaszi számában ekként határozza meg: „a játékos virtuális (és/vagy grafikus) reprezentációjaként szolgál a játék világában”. CsöNGÉ Tamás, *Az ágencia ideológiakritikája a videójátékban. Az Inside procedurális retorikája*, Apertúra, 2021/3, hozzáférés: 2022.05.28, <https://www.apertura.hu/2021/tavaszi/csonge-az-agencia-ideologiakritikaja-a-videojatekban-az-inside-proceduralis-retorikaja>. Csöngé hivatkozik Rob Fulopre is, aki szerint az avatár nem karakter, hanem a játékos aktivitás kurzora. Az avatár ugyanakkor gyakran utal arra, amikor a játékos maga határozza meg a karaktere kinézetét. Ezért célszerűbb megoldás lehet főhősnek nevezni a játékos által irányított, adott kinézettel rendelkező karaktereket; jelen dolgozatban azonban Lazarskira avatárként is hivatkozok. Ezzel igyekszem megkönnyíteni az értekezés folyamatát, hiszen az avatár megnevezés a nemzetközi diskurzusban is elfogadott, ugyanakkor a fogalmi meghatározás helyessége egy másik tanulmány témája lehetne.

üzenetet kap. Daniel Adam keresésére indul a C körzetbe, ám Adam otthonában egy fej nélküli holttestre bukkan. A lakásokkal teli romos épületben – amelyet teljesen lezárnak, így lehetetlen ki- és bejutni – újabb és újabb halálesetek történnek.

A nyomozás előmenetelét segíti, hogy Lazarski egy Dream Eater nevű eszköznek hála bele tud nézni az élők és a halottak emlékeibe is. Ám akárhányszor „rácsatlakozik” valakinek az elméjére, sérül az ő tudata is, így kénytelen egy különleges készítményt szedni. Ez a szer Lazarski „drogja”, amelyet a rendszer ír neki elő. A játékos pedig az előrehaladáshoz kénytelen arra utasítani Lazarskit, hogy használja azt. Vagyis a játékos követi a rendszer ideológiáját, szabályait, annak megfelelően irányítja az avatárt (ahogyan Adam is figyelmezteti édesapját a játék elején: „You are not in control”). Ugyanakkor a játék előrehaladtával a szer már kevésnek bizonyul, összemosódik a valóság és a képzelet, nehezebbé válik a játékmenet: a tér kiszámíthatatlan lesz, a játékos nem tudhatja, hogy valakinek a tudatában, Lazarski emlékeiben vagy épp a valóságban van. A tájékozódást pedig megzavarja a folyamatosan változó környezet, amely gyakran szürreális formákat ölt.



Lazarski egyik tudatalatti utazása egy széteső, szürreális teret ábrázol (képernyőkép).

4. Hard-boiled detektívtörténetek a könyvekben és a monitoron

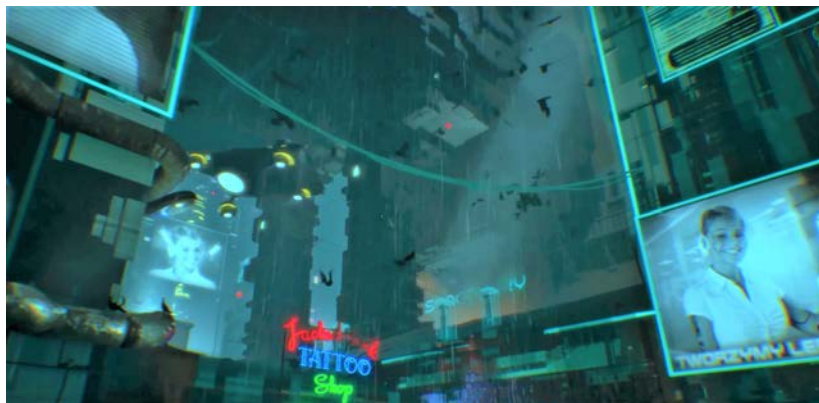
A hard-boiled krimik jellemzője, hogy a bűn behálózza a mindennapokat, a bűnelkövető gyakran politikai és gazdasági befolyással bír, így nem minden esetben lehet felelősségre vonni. Vagyis hiába tárja fel a nyomozó az igazságot, a világ korrump és romlott marad. Az ügyek sem egyszerű lopásról szólnak, leginkább súlyos, életellenes cselekmények történnek. Az *Ajánlott olvasmányok*ban többen is életüket veszítik, az ügy mögött pedig gazdasági, politikai érdekek húzódnak meg. A II. Katalin idején játszódó történetyszálban fontos szerepe van a társadalmi berendezkedés bemutatásának, az olvasó rálát valamelyest a falusi, elnyomott réteg életére. Az *Observer* történetében a rendszer megnyomorítja az embereket, drogfogyasztásba, öngyilkosságba hajszolja őket.

Ennek a komor világnak felel meg a helyszín leírása, megjelenítése is: a hard-boiled krimiben gyakori a lepusztult városkép, a drogtanyák, emellett általános időjárás tényező az eső.¹³ Az *Ajánlott olvasmányok* is „álmos novemberi” hónapban kezdődik. Amint Nyikolasz megtudja, hogy milyen bonyodalomnak lett a része, a természet is komorabbra fordul: „De ekkor odakint, az ablakon túl csakugyan megzendült az ég, megzörrentek az esőtől elárasztott üvegtáblák, és a szél nyomásától kitarult a szellőzőablak.”¹⁴ A videójátékok a vizualitás szintjén teremtik meg ezt az atmoszférát, sötét képi ábrázolással teszik érzékletessé a hard-boiled világot.¹⁵ Az *Observer* nagy része szűk, nyomasztó terekben játszódik – legyen szó a valóságról, vagy épp az emberek tudatáról –, amikor pedig Lazarski a szabadban van, az égbolt sötét, szakad az eső, és korlátozott a mozgástér.

¹³ Például: „Az ólomszürke felhők cseppfolyóssá válnak...” SZERENCÉS Dániel, *A 13. emelet*, Bp., 21. Század, 2019, 7; valamint „És a szeszélyes, viharos szél és a szakadatlan eső dacára, amely egyesek szerint azóta zuhogott, hogy negyed évszázaddal ezelőtt két atombomba véget vetett a második világháborúnak.” Jo NESBO, *Machbet*, Bp., Kossuth, 2018, 6.

¹⁴ AKUNYIN, *i. m.*, 128.

¹⁵ *A Heavy Rain, The Wolf Among Us*, illetve az *Observer* is erre épít. Quantic Dream, *Heavy Rain*, 2010; és Telltale Games, *The Wolf Among Us*, 2017.



Komor, sötét képi világ jellemzi a játékot, a szakadó esőben az eget sem lehet látni (képernyőkép).

„A detektívtörténet később megjelenő irányzataiban, például a *hard-boiled crime fiction*, vagyis az amerikai kemény krimi lapjain már nem ritka a narrátori szerepben feltűnő detektív, sőt.”¹⁶ Bár a videójátékok legtöbbszörben nincs klasszikus értelemben vett narrátor, az *Observer*-ben Lazarski szemeivel látunk (ezt nevezik *belső nézetű játéknak*), ám amikor az áldozatok és a gyanúsított elméjében jár, legtöbbször az ő nézőpontjukból ismerjük meg az eseményeket, egészen a halálukig.¹⁷ Vagyis változik a fokalizáló, a látásmód ágense: a játékos eleinte a főhősön keresztül tapasztalja meg a fiktív világot, míg az emlékekben való utazás során gyakran az áldozatok válnak fokalizálóvá. Viszont ki kell emelni, hogy minden esetben a játékos kezében marad az irányítás, ő az, aki tudja a kamera mozgását befolyásolni, ami felvetheti azt a kérdést, hogy mennyiben alkalmazható itt a fokalizáció elmélete.¹⁸ Emi-

¹⁶ MIKLÓS Ágnes Kata, *A nyolc fogaskerék esete. A detektívtörténetek mechanizmusai*, Bp., Napvilág, 2018, 68.

¹⁷ Érdekes csavar, hogy a játék végéhez közeledve, amikor már a gyilkos elméjében jár a nyomozó, láthatjuk, hogy végig ott volt Lazarski nyomában és megpróbált vele végezni. Itt tehát a detektív külső nézetből, a bűnelkövető szemszögéből látja saját magát.

¹⁸ A fokalizáció elméletéhez Mieke Bal kötetét vettem alapul. Mieke BAL, *Fokalizáció*, ford. FERENCZ Anna = *Verbális és vizuális narráció*, szerk. FÜZI Izabella, Szeged, Pom-

att a jelenség leírására az *irányított fokalizáló* megnevezést javaslom, utalva arra, hogy a játékos kezében vannak azok a „pontok”, ahonnan a különböző történések látszanak.

Az *Ajánlott olvasmányokban* az olvasó a főhős Nyikolasz útját kíséri figyelemmel, és ritka, hogy más szereplő nézőpontja érvényesüljön – bár erre is akad példa: a regény elején a Különtudósító „szemén keresztül látunk”. Csakúgy, mint az *Observerben*, az ő gondolatai is ismertté válnak, részletek derülnek ki a múltjából. Összességében azonban az olvasó a nyomozóval együtt „halad”, annak ellenére, hogy esetenként a fokalizáció más szereplőkhöz társul.

4.1. Társadalomkritika

A hard-boiled krimik egyik fő jellemvonása, hogy bár fiktív világot mutatnak be, valós társadalmi problémákra hívják fel a figyelmet. Az egyik ilyen a már korábban is említett drogfogyasztás kérdése, de ide lehet sorolni a kirekesztést, a korrupciót vagy a prostitúciót is. Az *Ajánlott olvasmányokban* fényes nappal fegyvert fognak Nyikolaszra, és elrabolják, de amikor végeznek egy rendőrrel, akkor sem kerülnek elő a felelősök. A korrupció annyira behálózta a várost, hogy senki sincs biztonságban, a megfelelő kapcsolatokkal rendelkezők bárhol rátalálnak a célpontjukra. A történet másik szála, II. Katalin ideje is hasonló problémákat mutat be: a hatalomért az uralkodónó életére törnek, a vezetői pozíciókban lévők mocsos ügyleteket folytatnak.

Az *Observer* főként egy bérházban játszódik, ahol több mint 200 lakás van. Itt az emberek elnyomóként tekintenek a Chironra. Ebben a világban, aki teheti, bezárkózik a lakásába és holografikus műsorokat néz (ez az orwelli telekép megfelelője). A játék során gyakran monitorokon jelennek meg a figyelő szemek, amelyek arra utalnak, hogy a Chiron mindent lát, épp úgy, ahogyan a Nagy Testvér is szemmel tart mindenkit az 1984-ben: „ott volt Nagy Testvér arcképe. Még a pénzről is figyelnek ezek a szemek. [...] Mindig a figyelő szemek, s a hang,

peji, 2011, 129–147.

amely szinte beburkolja az embert.¹⁹ Amikor Lazarski annak az áldozatnak a fejében jár, aki a vállalatnál dolgozott, a játékos tanúja lesz annak, hogyan neveli át a Chiron a lakosságot.

Mind az *Ajánlott olvasmányok*, mind pedig az *Observer* olyan társadalmat mutat be, amelyben a kisember élete semmit sem számít a hatalmi játszmák kontextusában. A rendszer igyekszik a gondoskodó állam képét mutatni (ez Akunyin könyvében inkább a történelmi szálon érhető tetten), miközben erősen megszűrik, hogy kik részesülhetnek a jólétből. A hard-boiled krimik gyakori eleme ez, a rend már nem állítható helyre.²⁰

5. Videójáték a könyvben, könyv a videójátékban

Gyakori, hogy a videójátékokban olyan írásos elemek jelennek meg, amelyeket a játékos elolvashat (ez lehet újságcikk, e-mail stb.). Bár a játékos a legtöbb esetben figyelmen kívül hagyhatja ezeket, a történet világát építik tovább (például egy cikkből kiderül, hogy korábban mi történt a fiktív világban). A detektívtörténetekre építő videójátékokban kifejezetten fontos elolvasni őket, hiszen különböző nyomokat rejthetnek. Az *Observer* esetében az e-maileknek köszönhetően többet megtudhatunk az áldozatokról és a karakterekről: Adamról kiderül, hogy gyanús alakokkal levelezett, információt szerzünk a tetoválószalomban zajló káros műtétekről, és az is világossá válik, hogy egy N. H. monogrammal rendelkező lakót kell keresni. Mindegyik levél nyomként funkcionál, emellett a játék világát is tovább építi. Az írásos művek ugyanakkor máshogyan is megjelenhetnek. Adam lakásában van egy kezelőpanel, amelynek feloldásához négyjegyű kód szükséges. A fiú szekrényében kutatva a játékos megtalálja George Orwell *1984* című

¹⁹ George ORWELL, *1984*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László, Bp., Európa, 2011, 38–39.

²⁰ Ezt támasztja alá az *Ajánlott olvasmányok* lezárása is: Mira ugyanolyan ügyletekbe kezd, mint amilyeneket az „apja” üzött.

regényét. Ezeket a számokat kell megadni ahhoz, hogy Lazarski tovább nyomozhasson, a helyes kód beírása újabb és újabb nyomokat tár fel. Ugyanakkor a könyv jelenléte „intertextuális”²¹ elemmel is bír: amint azt a *Társadalomkritika* című fejezetben kiemeltem, Orwell műve bizonyos szempontból az *Observer*hez hasonló világot mutat be.

Az *Ajánlott olvasmányok*ban, ahogyan azt korábban megjegyeztem, Nyikolasz egy videójátékon dolgozik: II. Katalin cárnő idejét szeretné elektronikus, játékos formába ültetni. „Fura foglalatosság egy negyvenes családapának: számítógépes játékokat gyártani, ráadásul munkaidőben. Még hagyján, ha rendelésre csinálná, na de kizárólag saját passzióból!”²² Nyikolasz igyekszik kilépni a valóságból, és egy saját játékeret akar létrehozni. Az első pár oldalon ennek az alkotói folyamatnak lesz tanúja az olvasó. Az viszont kérdéses, hogy az elkövetkezendő fejezetekben valóban a videójáték történetét követjük-e, vagy Akunyin így nyitotta meg az utat egy, a múltban játszódó szál előtt. Erre nehéz választ adni, hiszen ritka, hogy videójátékok kapjanak helyet egy irodalmi mű hasábjain, így csak csekély mértékben lehet más írásokat alapul venni. Ellenpélda Kerber Balázs stratégiai videójátékokat bemutató *Conquest*²³ című kötete. A széttöredezett, mozaikos szöveg gyakran használ videójátékos kifejezéseket „+40 Tudomány, körönként 93 *Research*”,²⁴ és magát a játszást is tematizálja: „TURK kapitány nekiindul a vizeknek, Körönként négy kockát lép”.²⁵ A legtöbb részt csak az értheti meg, aki már játszott videójátékokkal, tagja ennek a szubkultúrának. Nyikolasz játékát illetően nem fordulnak elő efféle kifejezések, a játék típusáról és mechanikájáról annyit lehet sejteni,

²¹ Mivel az egyik egy írott mű, a másik pedig egy elektronikus játék, így az intertextualitás nem a legmegfelelőbb kifejezés. A helyes terminus megtalálása további kutatásokat igényel.

²² AKUNYIN, *i. m.*, 16.

²³ KERBER Balázs, *Conquest*, Bp., Jelenkor, 2019.

²⁴ *Uo.*, 25.

²⁵ *Uo.*, 20.

hogy vagy 2D-s *side-scroller*,²⁶ vagy szövegalapú (*text-based game*)²⁷ lehet. Erre enged következtetni az is, hogy nem áll megfelelő apparátus Nyikolasz rendelkezésére, ezáltal csak egyszerű mechanikával rendelkező játékot tud létrehozni: „így azonban kénytelen beérni olyasmivel, mint egy diafilm.”²⁸

Érdeemes még kiemelni, hogy Nyikolasz tanítványával, Mirával is készít egy videójátékot. „Miranda a hős detektív három kalandja közül választhatott (egyikről sem maradt fenn a legcsekélyebb hiteles információ sem, így a fantáziájukat semmi sem korlátozta): *Eraszt Petrovics a Hasfelmetsző Jack ellen*, *Eraszt Petrovics Japánban* és *Eraszt Petrovics a víz alatti városban*.”²⁹ Ez a képzeletbeli világ – amelynek szintén detektívtörténet az alapja – mindkettejük számára menekvés a valóságból. A későbbiek során azonban ez a játék sem fog hangsúlyos szerepet betölteni; a cselekmény szempontjából az alkotói folyamat a fontos, hiszen ez mélyíti el a két karakter kapcsolatát. Emellett Eraszt Petrovics említése intertextuálisan utal Akunyin korábbi műveire.

Az tehát, hogy a szerző ilyen módon mutat be egy másik, párhuzamos történetet, II. Katalin idejét, meglehetősen egyedi megoldás, ugyanakkor sajnálatos, hogy a modern technológia és a múlt összefonódása csak a könyv elején jelenik meg, később nem történik utalás a játékra mint a történet keretére – inkább úgy tűnik, hogy a szerző létrehozott még egy detektívtörténetet, amelyet valamilyen módon bele akart csempészni a mágiszter világába. Akunyin módszerével párhuzamba állítható az, ahogyan Orwell 1984-e megjelenik az *Observer*-ben. A játékos csak a könyv borítóját látja, nem tudja elolvasni a teljes kötetet. Vagyis jelen van a mű a játéktérben, és „intertextuális” utalásként is funkcionál, de inkább csak egy eszköz, amely a játékmenetet viszi előrébb, tehát a játékmenet dominál. Akunyinnál hasonló szerepet tölt

²⁶ A *side-scroller* játékok esetében a kamera oldalnézetből követi az eseményeket, mondhatni „együtt mozog” a képernyő az irányítható karakterrel, így nincs háromdimenziós hatásuk.

²⁷ Ezeknél a játékoknál a program által kínált szövegekre kell válaszolni, vagyis gépelni kell az előrehaladáshoz.

²⁸ AKUNYIN, *i. m.*, 17.

²⁹ *Uo.*, 448.

be a videójáték: csak említésszerűen bukkan fel, és értelmezhetjük úgy, hogy a későbbi fejezetekben a játék történetét követjük, ám ez inkább csak eszköz arra, hogy a másik történetszál is érvényre juthasson, vagyis itt a történet kerül középpontba.

6. Összegzés

A tanulmány elsősorban az *Observer* és az *Ajánlott olvasmányok* elemzésére fókuszált azzal a céllal, hogy rámutasson a hard-boiled irodalmi művek és videójátékok elbeszéléstechnikai hasonlóságaira. Érzékelhető, hogy az utóbbi több műfaji jellegzetességet is magába olvasztott az előbbiből: elég csak a nyomozó karakterére, az atmoszféra jellemzőire vagy a társadalmi közeg bemutatására gondolni. Ugyanakkor nem elhanyagolható, hogy az *Observer* merít az 1984-ből is: a cím és Lazarski egységének megnevezése a megfigyelésre utal, amely állandó elem Orwell könyvében, de megjelennek a társadalmi rendszer egyenlőtlenségei, valamint a hatalom mint agresszív elnyomó is. Az pedig, hogy az 1984 ténylegesen jelen van a játékban, egyfajta művek közötti „intertextuális” utalást is jelent.

A videójátékok egyedi jellemvonása, hogy interakción alapulnak, bár, ahogyan a bevezetőben is kiemelttem, az irodalmi művek befogadása sem passzív folyamat. A két médium között az egyik fő különbség az interaktivitás mértékében, illetve a vizuális és audióvisuális elemek használatában érhető tetten. Az *Observer*-ben a hangeffektek, a változó zene jelzi az ellenfél közeledtét, míg az *Ajánlott olvasmányok*-ban a szavak szintjén jutunk ezekhez az információkhoz. Ha az *Observer*-t az általam javasolt skálán szeretnénk elhelyezni (zéró narratíva – történetközpon-tú játékok), kijelenthető, hogy elsősorban történetközpon-tú, gameplay szempontjából viszont nagyobb mértékű játékos beavatkozást igényel, mint egy *walking simulator*.

Bár Akunyin felhasználja a videójátékokat, művében inkább eszközként kezeli őket. Az egyiknek köszönhetően újabb történetet tud elmesélni, míg a másik a karakterek kapcsolatépítését mutatja be. Hasonlóan ahhoz, ahogyan az *Observer* is eszközként emeli be Orwell művét. Termékeny problémafelvetés lehet tovább elemezni a videójátékok megközelítésmódját Akunyin és Kerber szövegeiben; azt, hogy melyik szerző miként ülteti át a modern technológiát az irodalomba.

ÖNÉLETRAJZISÁG ÉS EMLÉKEZET

Az (ön)életrajziság határai

A privát és a társadalmi életrajz kérdése
Hannah Arendt és Stefan Zweig írásaiban

1. Bevezetés

„Ez a könyv [...] nem Jacques Offenbach privát életrajza. Ez egy társadalmi életrajz”¹ – olvasható Siegfried Kracauer meghatározása *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit (Jacques Offenbach és korának Párizsa)* című, 1937-es monográfiájának előszavában. Kutatásomban ehhez a kijelentéshez kapcsolódva, a *privát és a társadalmi életrajz* közti határt vizsgálom meg olyan (ön)életrajzi írásokban, amelyekben a szerzői jelenlét és pozíció kérdése egyszerre hermeneutikai és műfajelméleti problémákat is felvet. A tanulmány első részében, igazodva az idézetben megfogalmazódó felvetéshez, az életrajzi szöveg privát vagy társadalmi szempontú megkülönböztetését Dilthey gondolkodásából kiindulva értelmezem mint a szellemtörténeti hagyomány lehetséges

¹ Siegfried KRACAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Baden-Baden, Suhrkamp, 1994, 9.

műfaji problémáját, az önéletírás irodalomtudományi diskurzusán belül pedig Lejeune elméletei felől közelítem meg. A dolgozat második részében két szöveget kerestül, Hannah Arendt *Rahel Varnhagen. Egy német zsidó nő élete a romantika korából* című biográfiája és Stefan Zweig *A tegnap világa. Egy európai emlékezései* című autobiográfiája segítségével mutatom be a vázolt oppozíció kérdését, rendkívül képlékeny határainak elmosódását és szétválasztásuknak esetleges lehetetlenségét.

2. A privát és a társadalmi életrajz kérdése az irodalom- és szellemtörténeti hagyományban

A következőkben az életrajz műfaji és hermeneutikai problémáinak elméleti keretét vizsgálom meg röviden, főként azokra az aspektusokra koncentrálva, amelyek a Kracauer-idézetben megjelölt privát és társadalmi megkülönböztetéssel összefügghetnek.²

A szellemtörténeti hagyományban az életrajz kitüntetett műfajként jelenik meg. Wilhelm Dilthey szerint a biográfia mint az egyedi pszichofizikai életegységet ábrázoló műfaj „tisztán, teljesen s valóságában ábrázolja az alapvető történelmi tényt.”³ A szellemtudományok szemléleti módja az élmény és „az élet objektivitásának különféle strukturális

² Jelen tanulmány terjedelmi korlátai nem teszik lehetővé további szellemtörténeti gondolkodók (pl. Georg Misch) munkásságára való kitekintést. A kortárs önéletírás-elméletek olyan meghatározó képviselőinek interpretációira sem térek ki ugyan ezen okból, mint pl. Jacques Derridának az embert „önéletrajzi lény”-ként elgondoló értelmezése, lásd Jacques DERRIDA, *L'animal autobiographique*, Paris, Galilée, 1999; vagy Paul de Mannak az önéletrajz önálló műfajiságának problémái és a *biográfiai illúzió* kapcsán tett megállapításai, lásd Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2–3, 93–107.

³ Wilhelm DILTHEY, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Bp., Gondolat, 2004 (Társadalomtudományi Könyvtár Új Folyam), 46.

összefüggésekben megnyilvánuló külsővé válásán”⁴ alapult, amelyben az életrajzírói eljárás formálja „elevenné és érthetővé az életegységet”⁵ Dilthey értelmezésében az önéletrajz tárgya „az ember mint minden történelem ősténye. Miközben az egyedit leírja, mégis a fejlődés általános törvénye tükröződik benne.”⁶ A privát és társadalmi felosztás ebben a pszichologizáló hermeneutikai felfogásban nem választható szét: mindkettő szükséges az élet mint egység ábrázolásához.

Philippe Lejeune *Az önéletírói paktum* című, 1971-es szövegében az önéletírás definícióját visszatekintő prózai elbeszélésként határozza meg, amelyet egy „valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi.”⁷ Ennek a történetnek a tárgya, Lejeune értelmezésében, a magánélet és a személyiség fejlődése, amelyben „krónika vagy társadalom- és politikatörténet is helyet kaphat.”⁸ Hogy ezek milyen mértékben fordulnak elő, az csupán arány és hierarchia kérdése, de előfordulhatnak átmenetek is.⁹ Lejeune önéletrajzi tipológiája nyomán egy életrajz esetében az a legszembetűnőbb, hogy elbeszélője és főszereplője nem azonosak egymással. Egy önéletrajz esetében e kettő azonosságát feltételezzük, míg egy társadalmi életrajznál ez a határ nem válna el egyértelműen: írója képezheti annak a társadalomnak a részét, amelyről ír, de ez nem szükségszerű. A társadalmi életrajz ugyanakkor tágabb kontextust ábrázol, azt a diszkurzív közeget és azokat a nyilvánosságához kapcsolódó, ott zajló eseményeket, amelyeket többnyire csak háttérként szokás használni egy privát életrajz vagy önéletrajz esetében. Ezt a logikát követve az utóbbi kettőben az individuum (főhős) magánélete játsza-na szerepet. A Kracauer-kötet el akarja határolni egymástól a privát és a társadalmi szempontot, nem pedig értékítéletet vagy fontossági

⁴ DILTHEY, *i. m.*, 295.

⁵ *Uo.*, 47.

⁶ *Uo.*, 242.

⁷ Philippe LEJEUNE, *Az önéletírói paktum* = P. L., *Önéletírás, élettörténet, napló: Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, Bp., L'Harmattan, 2003 (Szöveg és emlékezet, 3), 17–46, 18.

⁸ *Uo.*, 18.

⁹ *Uo.*, 18.

sorrendet akar felállítani. Ez a megközelítés egy olyan kontextusban nyer értelmet, ahol a biográfia az általános jelenkori problémák megragadásának kifejezésére szolgáló instrumentumnak tekinthető: a társadalmi életrajzban a főhős és társadalmi háttere egységet alkotnak,¹⁰ míg a privát életrajz esetében a főszereplő élesen elválik a háttérként funkcionáló társadalomtól. Ez leginkább annak függvénye, hogy milyen mértékben és arányokban használja a szerző a rendelkezésére álló elemeket.

3. Rahel Varnhagen privát (ön)életrajza

Hannah Arendt, a 20. század egyik legjelentősebb német-amerikai politikai gondolkodójának 1957-ben megjelent biográfiája, a *Rahel Varnhagen. Egy német zsidó nő élete a romantika korában* című,¹¹ eredetileg habilitációs írásának szánt műve egyben romantikakutatásainak és a zsidókérdéssel kapcsolatos tanulmányainak is fontos állomása volt. A kötet megszületésének és kiadásának története több évtizedet ölelt fel.¹² Arendt biográfiájának címszereplője, Rahel Varnhagen von Ense (lánykori nevén Levin, 1771–1833) neve a német romantika irodalom- és eszmetörténetében íróként vált ismertté, aki főként berlini szalonjáról volt ismert, amelyet 1790 és 1806 között működtetett. A szalon fontos találkozóhelyként szolgált a felvilágosult arisztokraták, középosztálybeli értelmiségiek, írók és művészek számára egyaránt. Rahel szalonjának különlegessége egyrészt a periférián szerveződés

¹⁰ WEISS János, *Száműzetés, emigráció, remigráció*, Múlt és Jövő, 2011/2, 18–35, 20.

¹¹ Az első kiadás *The Life of a Jewess* címmel jelent meg angolul, majd ezt követte a német kiadás 1958-ban, *Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik* címmel. 1974-ben a kötet javított változatának megjelentetésére is sor került *The Life of a Jewish Woman* címmel – Arendt közreműködésével és revíziójával.

¹² Arendt disszertációja megírása után, 1929-től kezdve végezte kutatásait, amelyek eredményeképpen a kézirat már 1938-ban elkészült, a kötet megjelentetésére azonban csak 1957-ben került sor.

volt, hiszen tagjai azok a zsidó és nem zsidó származású személyek voltak, akik „nem tartoztak a tisztes társaságba”;¹³ másrészt az a szokásoktól és előítéletektől mentes légkör, amely jellemezte az estélyeket. A szalon rendszeres látogatói közé tartoztak többek között a Schlegel és Humboldt fivérek, Heinrich Heine, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, sőt Jean Paul is.

Arendt életművében a Varnhagen-életrajz sajátos helyet foglal el, a recepcióban három módon is megjelenik: egyrészt klasszikus életrajzként, másrészt harmadik személyű önéletírásként, harmadrészt olyan szöveggént, amely mintegy közvetítőként, médiumként¹⁴ szolgált Arendt számára arra, hogy – Rahel életrajzának megírásával – saját német zsidó identitásának aspektusaira is reflektálhasson. A könyv vitathatóságát a szerző már az *Előszó*val megalapozza, ugyanis intenciója szerint a mű nem Rahel Varnhagen életrajzát hivatott ábrázolni, hanem önéletrajzának megírására vállalkozik: „Soha nem állt szándékomban könyvet írni Rahelről, a személyiségéről, [...] a romantikában elfoglalt helyéről és hatásáról [...] Csakis egyetlen dolog érdekelt: hogy úgy meséljem el Rahel élettörténetét, ahogyan azt ő maga elmesélhette volna.”¹⁵

Arendt célja a recepció újraírása volt, vagyis egy új, korrigált Rahel-kép bemutatása. Úgy vélte, erre azért van szükség, mert az irodalomtörténetben fennmaradt kép Karl August Varnhagen von Ense, Rahel férjének közvetítésével jött létre, aki a Rahel-összkiadás megjelentetése során azonban bizonyos levelezéseket és dokumentumokat kihagyott, nem tárt a nyilvánosság elé. Arendt szándéka ennek a töredékes ábrázolásnak a lehető legteljesebb kivitelezése, amelyet, bár az ő közvetítésével, maga Rahel épít fel saját reflexiói visszacsatolásai révén. Ehhez a munkához Arendt a biográfia műfaját találta a legmegfelelőbbnek: Rahel Levin privát (ön)életrajzát a romantika eszmetörténetének és filozófiatörténetének kontextusába ágyazva mutatja be, végigvezetve

¹³ Hannah ARENDT, *A totalitarizmus gyökerei*, Bp., Európa, 1992, 73.

¹⁴ Seyla BENHABIB, *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, New York, Rowman & Littlefield, 2003, 10.

¹⁵ Hannah ARENDT, *Rahel Varnhagen: Egy német zsidó nő élete a romantika korából*, Bp., Scolar, 2014, 11–12.

az olvasót azon a fejlődéstörténeten, amelyben a címszereplő gyökeretlen *slemil*ből, előbb emancipált *parvenü*, majd – Bernard Lazarre kifejezésével élve – *tudatos pária* lesz a német romantika időszakában. A „gyökerтелenség” állapotához – vagyis az eredet- és származástudat nélküliséghez – egy olyan társadalmi pozíció társul, amelynek köszönhetően gyakorlatilag semmihez és senkihez sem tud kötődni az individuum, hiszen nem ismeri a világban elfoglalt „helyét”, s így a neki rendelt sorsot sem: „cselekvésként számára az maradt, hogy a történetek »szócsöve« legyen, hogy a történeteket elbeszélésbe fordítsa át.”¹⁶ Ennek megfelelően Rahel cselekedetei levelezéseiben és naplórészleteiben maradtak fenn az utókor számára.

Az ábrázolás eszközeit és technikáit maga Arendt is felvázolja az *Előszó*ban,¹⁷ kiemelve azt a szigorúságot, amellyel Rahel napló- és levélrészleteit és az azokra adott reflexióit jeleníteni meg, így műve nemcsak egy egyszerű idézetgyűjteményként funkcionál. Kiemeli, hogy különös figyelmet fordított arra is, hogy olyan szerzőket és irodalmi alkotásokat használjon, amelyeket Rahel is ismert, hogy ezáltal is mind jobban érvényesüljön az ő szemszöve és nézőpontja a biográfia egészében. Sőt, amennyiben a szöveget mint egy Rahelre vonatkozó kritikát értelmezzük, még ez esetben is „[a] kritika megfelel a Rahel-féle önkritikának”¹⁸ – írja Arendt. Az *Előszó*ban vázolt koncepcióval szemben ugyanakkor a szöveg korpuszát tekintve gyakorlatilag egy olyan intertextuális halmazzal van dolgunk, amelyben folyamatosan keverednek Arendt saját filozófiai tézisei, kiemelései, Rahel napló- és levelezésrészletei, valamint a korszak gondolkodóitól származó jelölt vagy jelöletlen idézetek.

Elisabeth Young-Bruehl az életrajz történetvezetését egy bonyolult, gyakran homályos úthoz hasonlítja, amelyben az „idézetek erdejében csak néhány kronológiai vagy kontextuális utalás segíti az olvasót az eligazodásban.”¹⁹ Ezzel a szövegtechnikai megvalósítással párhuzamba

¹⁶ ARENDT, *Rahel Varnhagen...*, i. m., 12.

¹⁷ *Uo.*, 13.

¹⁸ *Uo.*, 13.

¹⁹ Elisabeth YOUNG-BRUEHL, *Hannah Arendt. For Love of the World*, New Haven, London, Yale University Press, 1982, 86.

állítható Arendt Walter Benjamin írásmódjáról szóló, egy későbbi tanulmányban található, leírása is: „A fő munka abban állt, hogy töredékeket szakított ki kontextusukból, és úgy rendezte őket újra, hogy azok egymást illusztrálva, mintegy szabadon lebegve bizonyítsák létjogosultságukat.”²⁰

A szövegtechnikai megoldások sajátossága és a szerzői intenció ellentmondásosságai alapot adnak arra, hogy megkérdőjelezhetővé váljon Arendt szerzői távolságtartása mind a témától, mind a főszereplőjétől. Young-Bruehl „rendkívül önéletrajzi életrajznak”²¹ tekinti a kötetet, ugyanis a biográfiát Arendt Martin Heideggerrel való kapcsolatának feldolgozásaként értelmezi, ezáltal az életrajzi adatok felől olvasva Arendt korai alkotói korszakát. Kiss Ernő Csongor tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy Arendt főszereplőjével „szembeni distanciáját valójában már akkor elveszíti, amikor az életrajz minden pontján Rahelnek nevezi őt.”²² Seyla Benhabib szerint ezt az interpretációs polémiát az okozza, hogy Rahel történetének elmesélésével Arendt egy olyan átalakulást jelenít meg, amelyen ő maga is átment. Benhabib szerint a narrációban így egyfajta tükörhatás jelenik meg, amely által az elbeszélés főszereplője egy olyan tükörré válik, amelyben a narrátor önmagát keresi, majd próbálja megérteni és interpretálni a látott képet. Ezek alapján pedig az „élettörténet újraelmesélése és rekonstruálása tisztán a médium szerepét tölti be Arendtnél, hogy reflektálhasson saját identitására mint német zsidó.”²³ Erre a reflektálásra példaként hozhatjuk fel azokat a részleteket a szövegből, amelyeknek forrása nem tisztázott, ugyanis mind Rahel, mind Arendt megnyilatkozásaként is értelmezhetők: pl. „a legkedvezőbb esetben is megmarad annak szüksége, hogy »magadat legitimálni kell!« Ezért is oly visszataszító, ha zsidó nő az ember.”²⁴ „Zsidó

²⁰ Hannah ARENDT, *Walter Benjamin: 1892–1940* = H. A., *Men in Dark Times*, San Diego, New York, London Harcourt, 1970, 153–206, 202.

²¹ YOUNG-BRUEHL, *i. m.*, 38.

²² KISS ERNŐ CSONGOR, *Zivatarban, esernyő nélkül: Rahel Varnhagen életrajzához*, Látó, 2016/17, 87–96, 89.

²³ BENHABIB, *i. m.*, 10.

²⁴ ARENDT, *Rahel Varnhagen...*, *i. m.*, 176.

nőnek lenni – ez most egy szituáció, rossz helyzet a világban, semmi egyéb.”²⁵

Arendt az említett hermeneutikai problémákra az 1964-es, Günter Gaus által készített interjúbán is reflektált: „Nem az én személyes zsidó problémám volt mindaz, amit ott kifejtettem. De a zsidósághoz való tartozásom most már a saját problémám lett, és ez politikai probléma volt. Tisztán politikai.”²⁶ Arendt ugyanis a kötetben kudarcként értelmezi Rahel egész életét, aki nincstelenségének megoldását az asszimilációban látta, majd élete végén mégis visszatért gyökereihez. „Egy végső soron sikeres és mégis visszavont asszimiláció története” – ahogyan Vajda Mihály fogalmaz.²⁷ Arendt értelmezése szerint a kudarc abban nyilvánult meg, ahogyan Rahel „orvosolni” próbálta zsidó mivoltának tényét. Az interjúból idézett részletben Arendt a „zsidókérdés megoldásának”²⁸ *személyes és politikai* módozatait különbözteti meg, amely kardinális különbség közte és Rahel között. Amíg Rahel individuális eszközökkel kereste a kiutat, addig Arendt a zsidókérdés politikai kérdésként való kezelése mellett foglalt állást. A 19. század emancipációs törekvéseinek egyéni útjai (pl. az identitás megváltoztatása) ugyanis sikertelennek bizonyultak: „a zsidó létezés politikai és történelmi adottságból individuális, vagyis privát problémává csak akkor válhatott, ha [...] valaki »egyidejűleg zsidó, de ugyanakkor a zsidóságot nem akarja«. Személyes problémaként a zsidókérdés megoldhatatlan volt.”²⁹

²⁵ Uo., 270.

²⁶ *Mi marad? Az anyanyelv: Günter Gaus beszélgetése Hannah Arendttel = Fogódzó nélkül: Hannah Arendt olvasókönyv*, szerk. BALOGH László Levente, BIRÓ-KASZÁS Éva, ford. BALOGH László Levente, Pozsony, Kalligram, 2008 (Memento Könyvek, 3), 11–42, 27.

²⁷ VAJDA Mihály, *Vagy pária, vagy parvenü*, Múlt és Jövő, 2001/1, 31–36, 31.

²⁸ A „zsidókérdés megoldása” kifejezéssel itt arra a tágabb történelmi kérdéskörre utalok, amelyet Heller Ágnes is vázol A „zsidókérdés” *megoldhatatlansága* című munkájában. Heller ebben az írásában a zsidókérdés zsidók általi „megoldási stratégiái” közé sorolja az asszimiláció, disszimiláció, izoláció, modernizáció és integráció útjait, sőt magát a cionista mozgalmat, valamint a holokausztot is, mint az eddigi legszélsőségebb stratégiát. HELLER Ágnes, *A „zsidókérdés” megoldhatatlansága, avagy: Mért születtem hébernek, mért nem inkább négernek?* Bp., Múlt és Jövő, 2013.

²⁹ ARENDT, *Rahel Varnhagen...*, i. m., 304.

Az Arendt által bemutatott Rahel-kép a zsidó hagyomány és identitás problémájának eklatáns példáját festi le a szövegben: Rahel nem a romantika fontos személyiségeként, hanem zsidó individuumpént áll előttünk. Példája mindazonáltal, Arendt értelmezése szerint, nem egyedülálló, hiszen karakterében olyan szerepek jelenítődnek meg, amelyek a 19. századi zsidó asszimiláció és disszimiláció törekvéseinek két végletes identitásmintái: a pária és parvenü. Ezzel a lépéssel ugyanakkor Arendt tágabb kontextusba helyezte elemzése tárgyát: egy korszak általános társadalmi jelenségére hívta fel a figyelmet. Ahogyan az *Előszó*ban is olvasható: „[Rahel] magatartása és lelki beállítottsága mértékadóvá lett a művelt német zsidóság egy része számára, és ezért bizonyos történelmi jelentőségre tett szert.”³⁰ Rahel karaktere egy korszak politikai, társadalmi, történelmi és kulturális erőit testesítette meg, a kor egyik nagy narratíváját,³¹ ezáltal portréja társadalmi életrajzként is értelmezhető.

4. Nemzedéki (auto)biográfia

Stefan Zweig osztrák író 1943-ban posztumusz megjelent *A tegnap világa. Egy európai visszaemlékezései (Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers)* című művében önéletrajzának megírására vállalkozott.³²

Az autobiográfia előszavában a szerző sok mentegetőzéssel és szabadkozással kísérve ismerteti ezt az intencióját, ugyanis, önbevallása szerint, sohasem szándékozott önéletrajzot írni. Mégis bizonyos események hatására késztetést érzett a megírására: „Sosem éreztem csábítást,

³⁰ Uo., 14.

³¹ BIRÓ-KASZÁS Éva, *Felelősség a világért: Hannah Arendt gondolkodói útja a totalitarizmus elméletének kidolgozásáig*, Debrecen, Vulgo, 2005 (Memento Könyvek, 2), 115.

³² Zweig a kéziratot az amerikai és a brazil emigrációban készítette, és 1941-ben fejezte be, kevéssel azelőtt, hogy öngyilkosságot követett el 1942 januárjában.

hogy az életem történetével traktáljak bárkit: korántsem tartottam oly fontosnak a személyemet. Sok mindennek kellett történnie, [...] hogy [...] könyvbe fogjak.”³³ Szerepét a könyvben egy médiumhoz hasonlítja, aki közvetítő szerepet játszik a történesek és az olvasók között: „úgy állok helyemen, mint egy fényképes előadás mutogatója: a kor vetíti a képeket, magam csak a szöveget szolgáltatom, és tulajdonképpen nem is az én sorsomat mondom el majd, hanem egy nemzedékét – egykori nemzedékünkét.”³⁴ A közvetített sors tehát nemcsak Zweig sajátja, hanem egy teljes nemzedéké, jobban mondva egy „egykori” nemzedéké, ami szintén a retrospektív szemléletet erősíti. A korszak, amelynek bemutatására vállalkozik, a viktoriánus kortól egészen a 20. század első feléig tartott. A cselekmény helyszínei pedig Európától kezdve Ázsián át, egészen Dél-Amerikáig megtalálhatóak. A szerző önmagát mint „osztrák, zsidó, író, humanista és pacifista”³⁵ mutatja be, aki mindig az események sűrűjében állt, emiatt úgy véli, hogy hű, őszinte és elfogulatlan leírását tudja adni a látottaknak és történeteknek. Az autobiográfia megírását kötelességként fogja fel, mert „e roppant átalakulásoknak mindenki tanúja volt, ha akarta, ha nem.”³⁶ Az írás körülményeit és a hozzáférhető eszközök korlátozott lehetőségeit is említi, a háború, az emigráció, könyveinek és leveleinek hiánya mind nehezítő körülmények, amelyeknek teljes tudatában van: „Múltamból tehát egyebem sincs, csak amit a koponyámban hordok. E pillanatban minden más elérhetetlen vagy elveszett.”³⁷

Az önéletrajzban egy nosztalgikus, a korabeli állapotokat meg­szépítő képet közvetít a letűnt Monarchiáról, egy alternatív múltat, amelyben több értelmező is a száműzetés és az ebből eredő identitásvesztés következményét látja. Ez a múlt azért konstruálódott meg, hogy a jelent és a benne élő egyén személyes krízisét „legyőzhetővé” vagy legalábbis elviselhetővé tegye.³⁸ Ennek következtében maradtak

³³ Stefan ZWEIG, *A tegnap világa: Egy európai visszaemlékezései*, Bp., Európa, 1981, 7.

³⁴ *Uo.*, 7.

³⁵ *Uo.*, 7.

³⁶ *Uo.*, 10.

³⁷ *Uo.*, 11.

³⁸ RITZ Szilvia, *Lehet-e a jelenért múltat konstruálni? Stefan Zweig önéletrajza* = Tü-

ki bizonyos események, szociális és társadalmi problémák a kötetből, vagy redukálódott a szövegben az antiszemitizmus veszélye. A meg-
szépített múltra mint tudatos cselekvésre voltaképpen maga Zweig is
utal az *Előszóban*: „amit életéből az ember elfelejt, [...] ösztönünkél
fogva eleve arra ítéltetett már, hogy feledésbe merüljön. Csak amit én
magam megőrzésre érdemesnek tartok, annak van joga mások számá-
ra is fennmaradni.”³⁹

Ezeket a tapasztalatokat és élményeket illeti szigorú kritikával
Arendt 1943-as tanulmányában, a *Jews of Yesterday in The World of
Yesterday*ben, amelynek első címváltozatában (*Portrait of a Period*),
egy korszak portréjaként jelöli meg Zweig művét. Ebben az írásában
Arendt mind Zweig személyiségét, mind a világ felé tanúsított hozzá-
állását elmarasztalja: „Mielőtt Stefan Zweig életét vette volna, a való-
di kétségbeesés hidegségéből fakadó százalmas pontossággal rögzít-
tette, amit a világ [...] tett vele. A Zweig által ábrázolt világ nem volt
másabb, mint a tegnapi világa; de természetesen a könyv szerzője nem
élt abban a világban, csak annak peremén.”⁴⁰ A kritikus hozzáállást
főként Zweig politikamentes nézőpontja váltotta ki, amellyel Arendt
képtelen volt azonosulni: Zweig reakcióiban nem politikai meggyő-
ződést látott tükröződni, hanem a „társadalmi megaláztatás iránti túl-
érzékenység diktálta” viselkedést.⁴¹ Ennek az attitűdnek az a legmeg-
határozóbb pillanata, Arendt interpretációja szerint, amikor a *híres
Stefan Zweigből* egyszerű *zsidó Zweig* lesz, akit már csak bűnözőként
emlegetnek. A megaláztatásra egy idejétmúlt viselkedés fenntartásával
reagál, azzal a viktoriánus kor szülte „méltóságteljes visszafogottsággal”,
amelyet a társadalom sokáig az „igazi *bildung* kritériumának tekintett”,
amely azonban a harmincas évekre már – bár ezt Zweig nem észlelte –

kör által: Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből, szerk. CZEGLÉDY Anita,
SEPSI Enikő, SZUMMER Csaba, Bp., KRE, L'Harmattan, 2016, (Károli Könyvek), 86–92,
86.

³⁹ ZWEIG, *i. m.*, 11–12.

⁴⁰ Hannah ARENDT, Stefan Zweig: *Jews in The World of Yesterday* = H. A., *The Jewish
Writings*, szerk. Jerome KOHN, Ron H. FELDMAN, New York, Schocken Books, 2007,
317–328, 319. (Saját fordítás, Cs. A. M.)

⁴¹ *Uo.*, 318.

„egyszerű gyávasággal” ért fel.⁴² Arendt itt azokra a szövegrészekre utal, amelyekben Zweig arról ír, hogy a gyűlölet helyett bosszúsággal viseltetett a náciok iránt, a harc helyett a hallgatást választotta, vagy például pozitívként értékeli könyveinek nem azonnali, hanem „csak” fokozatos betiltását.⁴³

Heller Ágnes tanulmányában ezt a negatív Zweig-képet igyekszik revidálni és finomítani, kevésbe kritikusan, inkább megértéssel fordul az író irányába. Kiemeli, hogy Zweig világlátása és viselkedése egyrészt természetéből, másrészt szocializációjából fakadt, karakterében a „naivitás és szerénység” találkozott össze. A családi háttéréből adódóan – gazdag zsidó polgári családban született Bécsben – gyakorlatilag minden lehetőség előtte állt: „a világgal sem problémája, sem konfliktusa nem volt.”⁴⁴ Erre maga Zweig is reflektál a szövegben, hogy magyarázatot adjon, miért állt értetlenül azok előtt az események előtt, amelyekre az 1930-as, ’40-es években sor került: „Ha valaki [...] harminc-negyven éven át hisz valami módon a világban, nehéz egy-két hét alatt hitehagyottá válnia. [...] 1933-ban és 1934-ben Németországban és Ausztriában soha egy század-, soha egy ezredrészét nem hitük el annak, ami egy pár hét múlva mindannyiszor bekövetkezett.”⁴⁵ Tanácstalanság és értetlenség uralkodik el, ha az irracionálisnak tűnő történések mögött nem lelhető fel a kauzalitás; ezt Zweig kérdések sorozatos ismétlésével érzékelteti: „csak nézték egymást égő szemmel a menekülők, és némán kérdezték: »én miért? Te miért? Miért így együtt, te meg én holott én a nyelvedet sem értem [...] Akkor miért? Miért így mindannyian?»”⁴⁶ Zweig a későbbiekben arról ír, hogy a modern zsidóság legnagyobb tragédiája abban rejlik, hogy nem értik, miért üldözik őket. Párhuzamként a középkori zsidóság helyzetét említi, de rámutat egy fontos különbségre: míg ők tudatában voltak, hogy mindez a hitük és törvényeik miatt történik, addig a modern korban ez

⁴² Uo., 318–319.

⁴³ Uo., 318.

⁴⁴ HELLER Ágnes, *Stefan Zweig második élete*, Múlt és Jövő, 2002/1, 64–77, 66.

⁴⁵ ZWEIG, *i. m.*, 330.

⁴⁶ Uo., 386.

már nincs így.⁴⁷ Zweig számára az összetartozás érzésének felismerése volt a legmegdöbbentőbb tapasztalat az átélt események közben, azokkal lett közös a sorsa, akikről korábban elképzelni se tudta volna. Heller találóan fogalmazza meg ezt a tapasztalatot: „Ahogy a »mi«-ből »ők« lesz, úgy lesz az »ők«-ből »mi«.”⁴⁸ A modern kor zsidóságára már nem volt jellemző, hogy közösséget alkossanak: „inkább voltak már franciák, németek, angolok, mint zsidók. Csak most, hogy összeterték, s mint az utca szemetjét együvé söpörték őket, csak most kényszerítették rá a zsidókra évszázadok óta megint valami sorsközösséget.”⁴⁹

Zweig művével nem saját élettörténetét akarta középpontba állítani, hanem korának nemzedékéét. Ebben az értelemben autobiográfiája gyakorlatilag korrajzzá és kultúrtörténeti dokumentummá is válhat, és éppen emiatt lehetséges, hogy magánéletének számos eseménye kimarad a szövegből; például annak ellenére, hogy hosszasan ír a viktoriánus családról és a kor szexuális szokásairól, saját családjáról vagy szexuális életéről, tapasztalatairól hallgat, még a két házasságát sem említi meg. Zweig megközelítése így egy személyes, privát életrajz helyett egy társadalmi életrajz felé való elmozdulásra adhat lehetőséget. Ábrázolása annyiban mégis töredékes és egyben szubjektív, amennyiben mindvégig az ő nézőpontja marad uralkodó, hiszen az ábrázolt világ és társadalom Zweig individuális élettapasztalatán keresztül válik hozzáférhetővé az olvasó számára, még ha intenciója szerint alakja csak akkor jelenik meg, ha élményei „hozzásegítenek egy korszak, egy réteg, egy város, egy világ megértéséhez.”⁵⁰

⁴⁷ Uo., 384.

⁴⁸ HELLER, *Stefan Zweig...*, i. m., 68.

⁴⁹ ZWEIG, i. m., 385.

⁵⁰ HELLER, *Stefan Zweig...*, i. m., 65.

5. Összegzés

Tanulmányomban a *privát* és a *társadalmi* életrajz kérdésének néhány aspektusát vizsgáltam meg a szellemtörténeti hagyományban és a lejeune-i önéletírás-koncepció vonatkozásában, majd két életrajzi példán keresztül mutattam be a vázolt oppozíció problémáját. Arendt biográfiájában azt követtem nyomon, ahogyan egy privátnak szánt életrajzból társadalmi életrajz lesz, ahogyan főhősének példája egy korszak megtestesítőjeként funkcionál. Zweig autobiográfiája pedig azt illusztrálja, hogy mennyire töredékes lehet egy másfél évszázadot felölelő, a viktoriánus kortól egészen a 20. század első feléig tartó korszak portréjának vállalkozása, amennyiben egyetlen szemszögből és egyfajta nosztalgikus érzés megörökítése céljából készül. A két szövegben a *privát* és *társadalmi* aspektus (egyébként is képlékeny) határainak kijelölése szinte lehetetlen. A két életrajz, bár eltérő intencióval készült, mégis azonos tengelyen helyezkedik el; egy olyan síkon, ahol a biográfia egy korszak általános problémáinak kifejezésére szolgáló eszközként jelenik meg.

Az átmenet folyamatában

Az emlékezés szerepének értelmezése Olga Tokarczuk
Nappali ház, éjjeli ház című regényében

1. Bevezetés

Az emlékezetre való összpontosítás segít feltárni a múlt narratíváit, megmutatni, hogy miként konstruálódik az identitás a nyelv és a diskurzus által, miközben ezek a konstrukciók egy nagyobb csoporttudatot is kialakítanak. Ugyan az emlékek feltárásában a valóság reprezentációja mutatkozik meg, de minden történet elmeséléséhez szükségünk van a felidézettek szelekciójára. Az átmenet politikájának (rendszer-változás) diskurzusában központi kérdéskört foglal el az emlékezés és a szelekció szerepének értelmezése, tehát az, hogy ezek milyen funkciót töltenek be az egyes politikai korszakok megítélésében, illetve, hogy az emlékezés aktusa és az emlékezetpolitika hogyan kerül ábrázolásra az irodalmi művekben. A heterogén emlékek ugyanúgy tartozhatnak az egyénhez, ahogy a társadalomhoz is. Egyes emlékek kapcsolatba léphetnek egymással, míg mások nem kapcsolódnak, disszonánsak.

Van, hogy az egyéni emlékezet ellentmondásos a kollektív emlékezettel szemben, és máshogy emlékezik olyan dolgokra, amelyeket a hivatalos narratíva elhallgatásra és feledésre ítél.¹ A fel nem dolgozott múlt traumái veszélyesek lehetnek, és a feldolgozás, a megemlékezés szükséges a továbblépéshez, azaz az átmenet szerves részét képezi. Például a közép-kelet-európai térségben a rendszerváltozás során, nemcsak a szovjet múlttal kellett szembenézni, hanem a II. világháború rémtetteivel is, amelyeket azonban a korábbi államszocialista rendszer tabunak minősített. A változás eléréséhez Közép-Európában interakcióba kellett lépnetni az egyéni, a társadalmi és a politikai emlékezés narratíváit.

2. Az emlékezés földrajzi keretei, a múlthoz fűződő viszony dimenziói

Jan Assmann nyomán megállapítható, hogy az identitás kérdése egyben az emlékezés (múlthoz való viszony) kérdése is. Assmann szerint a múltat az emlékezés rekonstruálja, s a múlt azáltal őrződik meg, hogy az ember viszonyba lép vele. A közös tudás, a szabályok és az értékek, illetve a közösen megélt múlt emlékei képesek a különálló egyéneket egy közösséggé összekapcsolni. Az emlékezőképesség az egyén készsége, de az emlékezés kultúrája már társadalmi kötelezettség is, és az elfelejtést igyekszik megelőzni.² Jan Assmann a kollektív emlékezés meghatározásakor kiemeli, hogy a csoport, éppúgy, ahogy az egyén is, a múltat az önkép építőköveként használja fel.³

¹ Aleida ASSMANN, Linda SHORTT, *Memory and Political Change. Introduction = Memory and Political Change*, ed. Aleida ASSMANN, Linda SHORTT, London, Palgrave Macmillan, 2012, 1–14, 5.

² Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet. Írás emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004. 18.

³ J. ASSMANN, *i. m.*, 36.

Susanne Buckley-Zistel gondolatmenetével még érzékletesebben ki lehet fejteni Assmann elméletét, ugyanis Buckley-Zistel szerint a múlt sokféleképpen elbeszélhető, ezért elmondható, hogy a narratívák performatív funkcióval rendelkeznek, identitásokat hoznak létre. Ez az alkotóerő főleg a kollektív identitás létrehozásánál jelentős, mivel a közös módon értelmezett múlt csoportkohéziót hoz létre.⁴ Jan Assmann pedig rávilágított arra, hogy a közösség képes formálni az egyén emlékezetét is, például úgy is, hogy befolyásolja a felejtést. Az ember arra emlékszik, amit a kommunikációban is meg tud osztani, vagyis amit elhelyezhet a kollektív emlékezet rendszerében is. Ha általános tiltás vagy hallgatás övezi az adott eseményről való megnyilatkozás bármilyen formáját, akkor az emlékezés is sérül.⁵ Jan Assmann nyomán az emlékezet külső dimenziójának négy alterületét különböztethetjük meg: a mimetikus emlékezetet,⁶ a földrajzi terület és a tárgyak emlékezetét, a kommunikatív emlékezetet,⁷ illetve a kulturális emlékezetet.⁸ Jelen elemzés szempontjából a helyek és a tárgyak által őrzött emlékezetet ismertetése célszerű.

A tárgyak egy képét tükrözik vissza az ember személyiségének, identitásának, valamint emlékeztetik önmagára és a múltjára is. De idesorolható a város vagy a táj is, amelyek élő organizmusként

⁴ Susanne BUCKLEY-ZISTEL, *Between Pragmatism, Coercion and Fear: Chosen Amnesia after Rwandan Genocide = Memory and Political Change*, ed. Aleida ASSMANN, Linda SHORTT, London, Palgrave Macmillan, 2012, 72–88, 74.

⁵ J. ASSMANN, *i. m.*, 86.

⁶ A mimetikus emlékezet a cselekvésre vonatkozik, mivel cselekedni utánzás által tanulunk meg, de a cselekvés maga teljesen sosem szabályozható.

⁷ A kommunikatív emlékezet a beszéd és a kommunikáció szerepeit, hatásait elemzi. A kommunikatív emlékezet történetileg meghatározott, mivel történetileg keletkezik és enyészik el, az új nemzedékek új kommunikatív emlékezettel rendelkeznek. Az emlékezési tér nagyjából negyven év, ezt követően az emlékek rögzítése és tovább adása is nehézkesebbé válik.

⁸ A tárgyak, a tájak különböző szimbolikus, metaforikus jelentéssel bírhatnak, amelyet a kulturális emlékezet tovább hagyományoz. A kulturális emlékezet szimbolikus megjelenítésének három funkcionális tere van: a gazdaság, a politikai hatalom és az identitásbiztosító mítoszok.

funkcionálhatnak az egyén számára.⁹ Az emlékezés jelként használ, szemiotizál tereket, helyeket, és ezeket térbeli metaforaként használja fel.¹⁰ Az emlékezet topográfiai szöveteit, amelyek helyszínei az emlékezésnek, illetve alkotóelemei a kulturális identitásnak is, mnemotopozoknak nevezzük. A csoport és a tér szimbolikus egységet is alkot, amely akkor sem szűnik meg, ha a csoport elszakad a területtől.¹¹ A városi és a földrajzi terek politikai, kulturális és szociális reflexiók, így a városkép vagy a tájkép minden esetben a történelem lenyomata is. A ház térbeli megjelenése a társadalmi válság és történelmi korszak kivetülése is. Azaz a városnak külön szótára és nyelve van, amit az épületek, a terek tükröznek.¹² Ahogy arra Katarzyna Szalewska lengyel filológus professzor is rávilágít, a város terei megpróbálnak kifejezési formákat találni az el nem mondott traumák bemutatására, ezáltal egy település emberi testként is értelmezhető.¹³

Kiegészítésképpen hozzátenném, hogy így a korporeális narratológia által bevezetett és használt szempontok mentén is interpretálható a város: számtalanszor megsérült már a történelmi események következtében, és a felszínén látható jelek különböző szimbolikus jelentésekkel bírnak. A hátrahagyott nyomok által (roskadozó házak, üres utcák) a nemzet és benne az egyén is megtapasztalja a pusztulást, illetve újra átéli az objektum által felidézett emlékeket.

A jelen dolgozatban elemzett szövegben, Olga Tokarczuk *Nappali ház, éjjeli ház* című regényében Nowa Ruda korábban németek lakta, üres házai felszíni, nyílt sebként tátonganak, emlékeztetve a német kisebbség múltjára, kulturális örökségére (pl. építészeti szokásaikra, munkamoráljukra). A németek helyére beköltöző lengyelek képtelenek voltak megművelni a földeket, a környezet enyészetnek indult. A házak és a bennük talált tárgyak, a németek nyomai egy letűnt világot idéznek meg, és folyamatosan emlékeztetnek a betelepülők idegen

⁹ J. ASSMANN, *i. m.*, 20.

¹⁰ FARAGÓ Kornélia, *Idők, terek, intenzitások*, Újvidék, Forum, 2016, 76.

¹¹ J. ASSMANN, *i. m.*, 40.

¹² Katarzyna SZALEWSKA, *The experience of Urbanity in Contemporary Polish Literature*, Forum for World Literature Studies, 2014/3, 392–408, 393.

¹³ Uo., 396.

voltára, a megszakadt kulturális folytonosságra. A betelepítettek olyan lengyelek,¹⁴ akik a háború után elhagyták a Keleti Végeket (a szovjetek által elfoglalt fehér orosz és litván területeket), majd elfoglalták a nyugati lengyel részeket, s beköltöztek a németek otthonaiba, akiket pedig deportáltak Lengyelországból a német területekre.¹⁵ Az épületek hozzáférést nyújtanak az elrejtett traumákhoz, sérülésekhez, és beszélni kezdenek az irodalmi reprezentációban megjelenő emlékek által.

Faragó Kornélia elmélete is alátámasztja annak lehetőségét, hogy párhuzamot vonjunk a korporeális narratológiával. Faragó kifejti, hogy a szereplői testértelmezések is ki vannak téve a térgondolkodások modifikációs ritmusának. A korporeális (testileg valóságos) reflexió nem kerülheti meg a test tériességi tényezőit, a test térszerkezeti interpretációját. A tér annak a közege, amiben a test testként realizálódik. A kulturális közeg pedig kiemelten fontos a tér testi feltételezettségének értelmezésében.¹⁶ Ezt az elméletet alátámasztja, hogy az író, Tokarczuk szerint is az emberek úgy vannak felépítve belülről, mint a házak: a szobák, a pitvarok a test egyes kamráinak, járatainak feleltethetők meg. Továbbá a házak berendezései tükrözik az emberek személyiségét, s ha belépünk egy házba, az olyan, mintha a másik testébe és gondolataiba lépni be. Például Marta háza is olyan, mint az idős parókakészítő asszony: nem tartalmazza a jövő lehetőségét, és a múltat tárgyakká változtatja. Csak egy pillanat van benne, a „most”, a végeérhetetlen és minden irányba elnyúló jelen.

¹⁴ A visszatelepített lengyeleket a németek otthonaiban helyezték el, Tokarczuk regényében ilyen betelepülő a Bobol család is. A számukra kijelölt kunyhót azonban nem hagyták el korábbi lakói, két német nő. A két család megpróbált harmóniában egymás mellett élni, a lengyel parasztok azonban a település egyik útkereszteződésénél kitétek egy feliratot: „Isten lengyelei”, ezzel jelezve, hogy a németek nem kívánatos személyek. Végül deportálták a két német nőt is, távozásuk előtt azonban egyikük megátkozta Bobolt.

¹⁵ Philip MARSDEN, *Poles apart. House of Day, House of Night*, The Guardian, 2002. okt. 20, hozzáférés: 2021.01.12, <https://www.theguardian.com/books/2002/oct/20/fiction.features2>.

¹⁶ FARAGÓ, *i. m.*, 240.

Ahogy a regényben is láttuk, a táj vagy település főszereplővé is válhat, sokoldalú, élő, vibráló organizmussá. A regényben megjelenő mágikus realista ábrázolás és elbeszélésmód legfőbb meghatározója a határátlépés, az állandó dinamikus mozgás. A kronotoposz jelentése: térbe sűrített idő. A mágikus tér megbonthatatlan egységet alkot, amely a reális időből is kiemelkedik, miközben az egyidejűség, az időbe sűrítettség úgy alakul ki, hogy az idősíkok, az emlékezés, a felidézés és a mesélés szálai keverednek, egymásba csúsznak. Papp azt a következtetést vonja le, hogy a mágikus tapasztalat és a kronotopikus vonások összefüggnek, egymásra rétegződnek a nézőpontok, az idősíkok, a történetek és a motívumok, és ez kevertséghez, hibriditáshoz vezet.¹⁷ Nowa Ruda és Pietno is ilyen kronotopikus térségek: mágikus helyekként¹⁸ képviselik a közösséget, ezáltal áttelekesített, megszemélyesített organizmussá válnak, és mint mágikus terek metaforikusan túlterhelődnek, azaz többszörös jelentésréteggel bírnak. Ebben az esetben a mágikus mivolt különböző korok, közösségek, egyének és történelmi, kulturális hagyományok kódjainak, valamint jelentéshorizontjainak a képviselője.¹⁹

A mágikus realizmus a határvidék bemutatásában a legerőteljesebb, ezért játszódik Tokarczuk regénye is a cseh határ közelében. A határterület a legfőbb kifejezője a perifériális, a történelmi, a kulturális, illetve a nyelvi köztes állapot tapasztalatának, valamint reprezentálója az ezzel való szembesülésnek. Pietno térsége mint a világ perifériája jelenik meg, amelyet ha egyszer is meglátogatunk, örökre rejtélyes és misztikus tehetetlenséget bocsát ránk. A mágikus realizmus határsértései a regényben álmok, látomások, visszatérő képi motívumok (pl. gomba) és a legendák által is bekövetkeznek.

¹⁷ PAPP, *i. m.*, 283.

¹⁸ Mágikus tér lehet maga a szöveg is például levél formájában, vagy lehet egy fénykép, egy festmény, amelyet az elbeszélő szöveggé, történetté formál.

¹⁹ PAPP, *i. m.*, 271.

3. Átmenetiség és határátlépések

Tokarczuk regénye már a címében is hordozza a szöveg világára jellemző kettősséget, az ébrenlét és az álom, a nappal és az éjszaka, a jelen és a múlt közötti megfoghatatlan, átmeneti állapotok hangulatát. Ez a kettősség szimbolizálja a világ kétarcúságát is. A „nappali ház” földrajzilag behatárolható, a realitás világa. A ház az az épület, ahol az emberek mindennapi élete zajlik, és a környékével együtt a hazát jelenti. Ezzel szemben az „éjjeli ház” nem rendelkezik konkrét címmel, az álmok, a megfoghatatlanság világa. A kettő dualizmusa és szimultán létezése meghatározza a realitásunkat. A nappali és az esti házban egyaránt élünk, nappal emlékszünk az éjszakai álmokra, amelyek hídként funkcionálva összekötik a két világot.

Ahogy a cím is előrevetíti, a szövegben ház központi motívum, amely egyrészt konkrét helyszínt jelöl, hiszen a narrátor és partnere egy sziléziai kisvárosba, a cseh-lengyel határnál található Nowa Rudába költözik, hogy ott töltsék a márciustól novemberig tartó időszakot. A szövegben azonban a valós környezet csak azért létezik, hogy alapot biztosítson a misztikumnak és az álmok világának. Erre utal a címben szereplő „éjjeli ház” kifejezés is.

Másrésről a ház az egész régió múltját és jelenét magába sűrítő, szimbolikus kép is. Voltaképpen a képzeletbeli alsó-sziléziai helység, Pietno és környéke válik a történet főhősévé. 1945 után a falu a festői Kłodzko-völgy mélyén szinte teljesen elnéptelenedett. Különleges elhelyezkedése miatt októbertől márciusig nem látni a napot, mivel keletről és délről a Száraz-hegyek veszik körül, míg nyugatról a Włodzica-hátság. A téli időszak szürkesége, fénynélkülisége misztikus légkört kölcsönöz a településnek. A kicsi, világtól elszigetelt falu története mágikus realista, valamint naturalista elbeszélésmóddal kerül bemutatásra, és ez a kettős ábrázolás teszi lehetővé a problémák feltárását is: megmutatkozik a Lengyel Népköztársaság szürke valósága, és feltörnek a tudatalatti emberi félelmek, vágyak.

A regényben lehetetlen önként kitörni Nowa Ruda térségéből: minden próbálkozás eredménye csalódás, kudarc (ahogy például Krysia

szerelemkeresésében is láthatjuk). A térség megtartja áldozatait, nem engedi el őket: Marek Marek nem tudja elhagyni a borzalmakkal teli házat, és Ergo Sum is visszatér a háború viszontagságai után, az egykor kitelepített német lakosság pedig, immár idősödő turistaként tér vissza ide, és ők is csak üres telkeket találnak, és kapnak lencsevégre.

A behatároltság része a hatalom kontrolljának, és a határokon való átkelés még halottként sem lehetséges, az egyén még ekkor is a határok között ragad, ahogyan ezt Peter Dieter, a visszatérő német turista története is példázza. Peter Dieter története azt is megmutatja, hogy az elválasztott terek hátárának átlépése önelvesztést von maga után, az Én szétszórja önmagát a határ két oldalán, itt is és ott is van; a tapasztalatok feldarabolódnak. Amikor az Én szembeül kiszolgáltatottságával, és el kell szakadnia múltjától, valamint szülőföldjétől (tehát az identitásának egy fontos részétől), akkor kezdődik el az önelvesztés folyamata.²⁰ Az identitás magját képezi a múlt tereihez való kötődés, azaz a korábbi terek emlékezete. A múlt tereiben az Én a saját különbözőségét ragadja meg, annak a képét, ami alapvetően már nem része az önazonosságának. Peter, miután visszatér szülőföldjére, összeroskad az erdőben, és úgy érzi, mintha mindent csak álmodott volna, mint ha végigaludta volna az életét. Ennek a felismerésnek a következtében omlik össze benne minden, majd alszik el örökre. A rendszerváltozást követő globalizáció a határtalanságot ígérte, de az emlékek és a múlt feldolgozására az emberek még felkészületlenek voltak.

4. Kollektív és egyéni emlékezés

Jan Assmann Maurice Halbwachs francia szociológus nyomán vizsgálta a kollektív és az egyéni emlékezés közötti különbségeket. Korábban már kifejtésre került, hogy az emlékezet társadalmi meghatározottságú, és az emlékezés képessége tulajdonképpen kollektív cselekvés. Az

²⁰ VÖ. FARAGÓ, *i. m.*, 126.

emlékek társadalmi csoportok között megvalósuló kommunikációs és interakciós helyzetek által keletkeznek.²¹ Aleida Assmann ezt azzal egészíti ki, hogy az emlékezés interakcióban áll a felejtéssel, ezért nincs végleges befejezés, mindig újramondható, újramondható és újra felépíthető az emlékezés során felbukkanó újabb részletek által. Sosem a múlt határozza meg azonban a jelen társadalmát, hanem a múlt eseményeinek – bizonyos kulturális és politikai keretek között létrejövő, a köztudatban keringő – reprezentációi azok, amelyek megalkotottságuk révén befolyásolják a jelent.²² A kollektív emlékek tehát a szelekcióval, a múlt befolyásolt reprezentációi révén alakulnak ki, de eközben átrendeződnek, és az információk újragondolt formában jelennek meg.

Az emlékezést és a felejtést nem lehet teljesen el- vagy leválasztani egymásról, fontos elemzési szempont azonban, hogy ki határozza meg a felejtést? Véletlenszerű, az idő múlása miatt következik be? Vagy trauma okozza? Vagy az aktuális politikai vezetés jelöl ki egy hivatalos narratívát? Vagy a társadalom dönti el, hogy mely problémákról, eseményekről nem lehet beszélni, illetve emlékezni, megemlékezni? Ez az összetett kérdés vezet el minket ahhoz a tézishoz, hogy az emlékezés rendelkezik egy inherens hajtóerővel is. Az emlékezés és a felejtés mechanizmusai emberi, kulturális, politikai, intézményi és szociális keretekhez kötődnek.

Az európai országok a II. világháborút követően is a felejtést alkalmazták eszközként a múlt lezárásához, ez azonban együtt járt az emlékezés, az eseményekről való nyílt kommunikáció tilalmával. A felejtés gyógyító terápiaként hatott Európa számára, ez által teremthettek meg egy új Európa alapjai. Úgy vélték, hogy a múltban bekövetkezett erőszak feltárása, diskurzusba helyezése csak negatív öröksége lenne az államnak és a társadalomnak, amelyek feszültségeket gerjeszthetnek, ezért olyan potenciális veszélyforrások, amelyeket hatástalanítani kell.²³ Az 1960-as évek fordulópontnak tekinthető az emlékezetpolitikában, mert a hallgatást és a felejtést a morális távolságtartás váltotta

²¹ J. ASSMANN, *i. m.*, 138.

²² A. ASSMANN, SHORTT, *i. m.*, 4.

²³ A. ASSMANN, *i. m.*, 57.

fel. A hallgatás kultúrája védelmező zónaként, gubóként funkcionált, amelyben a társadalom transzformációja elkezdődhetett a politikai *status quo* fenntartása érdekében.²⁴

Az ilyen típusú felejtést – Susanne Buckley-Zistel fogalmával – választott vagy szelektív amnéziának nevezhetjük. A választott amnézia – véleményem szerint – jobban utal a fentebb ismertetett mechanizmus leírására, mivel ez a típusú felejtés kizár a diszkurzív térből bizonyos problematikus, traumatikus momentumokat, ezzel gátolva a lezárást, akadályozva a közösség múltjának megértését és a közösség identitásának sokoldalú megalapozását.²⁵ A választott amnézia fogalom használatának megalapozott voltát Churchill 1946-as zürichi beszéde is alátámaszthatja: a brit miniszterelnök szerint az újonnan létrejövő Európa érdeke a háború emlékeinek elfelejtését, azaz a választott amnéziát diktálja. Churchill tehát az elszámoltatás végét követeli azért, hogy a németeknek és a tengelyhatalmakkal kollaborálóknak ne kelljen tovább szembesülniük múltjukkal, tetteik súlyával; érvelése szerint hátat kell fordítani a múlt borzalmainak, hogy a jövő felé lehessen tekinteni, nem engedhető meg a múlt sérelmeiből táplálkozó harag, gyűlölet és bosszúvágy. Ennek értelmében a felejtés a modernizáció alapjává, a megújulás elengedhetetlen eszközévé vált.

A felejtés politikája ellen lépett fel a fentebb említett Theodor W. Adorno, aki, a Frankfurter Iskola közreműködésével, egy új típusú diszkurzust elindítására törekedett. Adorno kultúrpolitikai tematikájú kutatásaiban, előadásáiban a múlttól való beszédet, múlt feldolgozását tűzte ki célul. Úgy vélte, az eltárgyasítás csak elfojtáshoz vezet, így a feldolgozás egyik legfontosabb alapja az érzelmi alapú, egyéni szembenézés.²⁶ Adorno, Walter Benjamin és Max Horkheimer tevékenysége

²⁴ A szövetségesek például meghagyták a korábbi náci elit nagy részét annak érdekében, hogy minél gyorsabb lehessen a társadalmi-politikai helyreállításának folyamata, mivel a kezdődő hidegháborús helyzetben szükségük volt a nyugat-német gazdaság gyors megerősödésére.

²⁵ BUCKLEY-ZISTEL, *i. m.*, 76.

²⁶ Gudrum BROCKHAUS, *The Emotional Legacy of the National Socialist Past in Post-War Germany = Memory and Political Change*, ed. Aleida ASSMANN, Linda SHORTT, London, Palgrave Macmillan, 2012, 34–49, 37.

és recepciója következtében Nyugaton és a német diskurzusban paradigmaváltás következett be, és ez kihatott a közép-kelet-európai térségre is. Az 1980-as évektől pedig a felejtés politikáját már széles körben váltotta fel az emlékezés politikája. A 1989-es rendszerváltozásokban az emlékezés – átalakító és integratív erejének köszönhetően – kulcsfontosságú szerepet töltött be. A múlttal való megbékélés első lépése az áldozatok elismerése és hanghoz juttatása volt, olyan platformokat kellett biztosítani a számukra, ahol megoszthatták a sérelmeiket és szenvedéseiket.²⁷ A múlthoz való viszony új magatartásformái a megbékélés és az integráció lettek.

5. Az emlékezést szolgáló történetek felszínre törése

A Tokarczuk regényében megjelenő Nowa Rudának és térségének háború előtti német múltja a rendszerváltozásig tabunak számított, és ez máig kihat a helyi lakosság identitására. Tokarczuk finoman, egy-egy találó vonással, képpel érzékelteti a cselekmény háttéréhez a történelmi kort. A kisváros német lakosságának megítélése az emlékezetpolitika fokozatos változását reprezentálja. Német turisták érkeznek a településre, akikről kiderül, hogy gyermekként még a városban éltek, de a II. világháborút követő német kitelepítések és lakosságcsere-egyezmények²⁸ következtében el kellett hagyniuk otthonukat.

²⁷ A. ASSMANN, *i. m.*, 61.

²⁸ Lásd ZIELBAUER György, *A legújabb kori népvándorlás Magyarországon (1940–1950)*, Szombathely, Savaria University Press, 1994, 17. 1944–45-ben, a jaltai konferencián született egyezmény értelmében mondták ki a németiség kollektív bűnösségét. A büntetést aszerint rótták ki, hogy ki volt német származású, ki rendelkezett német családnévvel, és ehhez 1941-es népszámlálási adatokat (anyanyelvi és nemzetiségi bevallást) vettek alapul. 1944. december 22-én adták ki a szovjetek a 0060. számú katonai parancsot a közmunkák megszervezésére és elvégzésére, amelynek következtében az összes német származású munkaképes személyt mozgósították, a Szovjetunióba szállították; és ez a polgári lakosságot is érintette. A német „verschleppung” (elhurcolás) kifejezést alkalmazzuk ezeknek a történelmi eseményeknek a leírására.

Kiderül az is, hogy a németek sietve temették el az ingóságait az erdőben és a mezőkön. A lengyel lakosság körében pedig fent is maradt egy mítosz, miszerint a németek itt ásták el arányaikat, kincseiket, és ezeket kiásva ők könnyen meggazdagodhatnak, elvégre az egykori lakosok már úgysem fognak visszatérni. A parasztok azonban csak fegyvereket, porcelánkészleteket és érméket találtak, nyoma sem volt a „kincseknek”. A történetek által feltárul a német lakosság erőszakos kitelepítésének²⁹ és a keleti határvidéken élő lengyel lakosság áttelepítésének elfojtott tragédiája. A turisták felbukkanása kezdetben ellenszenvet és értetlenséget vált ki a helyi lengyel lakosságban, de az érzelmek folyamatosan a megismerés és megértés vágyába csapnak át. Ezzel párhuzamosan fény derül a helység múltjára, a háború utáni határváltozások következményeire is. Mindez azonban csak szimbolikus szinten jelenik meg, a mítoszokból olvasható ki.³⁰

Ilyen német turisták Peter Dieter és felesége, Erika is, akik azért térnek vissza, hogy újból felfedezzék gyerekkoruk világát. Hiába látogatják meg Wrocław, Szklarska Poreba és Pietno településeket, Peter nem ismer rá a szülővárosára. Míg Peter Pietno felfedezésére indul, Erika elhatározza, hogy pihen, nem megy tovább. Peter Pietno környékén barangol, de az erdőben elveszti az eszméletét, és meghal. Bolyongása közben nem veszi észre, hogy elérte a turisták számára kijelölt ösvényt, tehát a cseh-lengyel határhoz került. Peter holttestét mozzgatják ide-oda a határok között a határőrök.

²⁹ Lásd Mathias BEER, *A németek elüldözése Magyarországról és beilleszkedésük a megosztott Németországba*, Régió, 2003/1, 73–97, 77. A potsdami konferencia (1945. július–augusztus) XIII. cikkelye szerint: „A három kormány [az USA, Nagy-Britannia és a Szovjetunió kormánya] [...] elismeri, hogy a Lengyelországban, Csehszlovákiában és Magyarországon maradt német kisebbséget vagy annak részeit vissza kell telepíteni Németországba. Megegyeznek, hogy minden áttelepítésnek, amelyik majdan megtörténik, rendben és humánus módon kell lezajlania.” Itt is megfigyelhető az az elv, miszerint az új európai rendet az etnikailag tiszta nemzetállamok biztosíthatják. A Szövetségi Ellenőrző Bizottság hatásköre volt a kitelepítettek létszámának ellenőrzése.

³⁰ VAs Viktória, *A hontalanság tájai*, Élet és Irodalom, 2015/40, hozzáférés: 2021.09.02, <https://www.es.hu/cikk/2015-10-02/vas-viktoria/a-hontalansag-tajai.html>.

A háború hatásait érzékelteti Taki-a-Taki története is. Taki-a-Taki egy idős ember, aki gyakran felkeresi házában az elbeszélőt, és egyszer elmeséli neki Marek Marek öngyilkosságának a történetét. Marek Marek Taki-a-Taki szomszédja volt, amikor azonban egyszer Taki-a-Taki át akart menni hozzá, észrevette, hogy Marek Marek ajtaja zárva van. Kíváncsiságból bepillantott a házba az ablakon keresztül, és egy lógó testet látott. Taki-a-Taki nem csinált semmit, este azonban egy szellem látogatta meg, Marek Marek kísértete. Marek Marek gyönyörű és kedves kisfiú volt, de az édesapja bántalmazta a családot, és ha a fiú nagyon félt egy újabb testi fenyegetéstől, a sötét pincében bújt el. Amikor Marek Marek felnőtt, és a legtöbb testvére már elhagyta az atyai házat, felfedezte az alkohol „gyógyító” és kábító erejét, és egy nap Marek Marek egy szokásnak induló vita alkalmával megölte az apját. Marek Marek hiába vett részt rehabilitáción, ez sem tudott rajta segíteni, több alkalommal is megpróbált öngyilkosságot elkövetni. Olyan volt számára a fájdalom, mint egy nagy fekete madár. Végül kirabolt egy alkoholt árusító kisboltot, majd ugyanezen a napon felakasztotta magát. A szövegben Marek Marek szimbolizálja az állatok és az emberek, illetve az élet és a halál közötti határvonal átléphetőségét, a folytonos változást. Taki-a-Taki nem azért nem segített a szomszédjának, mert közömbös volt iránta, hanem mert tudta jól, hogy Marek Marek már régóta nem élt igazán, csak vegetált: a halál jelentette számára a kiutat, a lezárást, a fekete madártól való megszabadulást.

Amikor az elbeszélő először találkozik Taki-a-Takival, Taki-a-Taki inni kér a tőle, és ekkor veszi észre Taki-a-Taki a ház falán a kékszemű védősárkány rajzát, amelynek nyomán kibontakozik a szörny története. Korábban, a II. világháborút követő időkben, miután a németeket deportálták, egy szörny járta a környéket: csirkéket, kacsákat és libákat vadászott le. A lakosok elhatározták, hogy megölik, de próbálkozásaik mit sem értek. A hatóság az új rendszer kiépítésével, a földosztással és a szövetkezetek alapításával volt elfoglalva. Amikor azonban a szörny egy nőt is magával ragadott a tó aljára már a hatóság sem nézhette tétlenül az eseményeket: felrobbantották az egész tavat, és így a szörny meghalt. Ez a szörny a lengyel lakosság – a holokausztban és a németek

deportálásban játszott szerepe miatt érzett – büntudatát testesíti meg; ez a szörny az emlékek fel-feltörő szörnye, aki büntetésként rettegésben tartja a lakosságot, és megölése is szimbolikus, hiszen kiirtása által a lakosság a múlttól akar megszabadulni, a felejtés, vagy a szelektív emlékezés stratégiáját kívánja követni.

A háború borzalmait örökíti meg Ergo Sum ('tehát vagyok') története is, aki 1943-ban, a háború alatt emberi hús evésére kényszerült. Ergo Sum és négy társa a hó miatt teljesen el volt zárva a külvilágtól, és az ellátmányt szállító vonat sem érkezett meg az állomásukra, így napokig éheztek. Amikor egy megfagyott férfi testére bukkantak, úgy döntöttek, megeszik, hogy elkerüljék az éhhalált. A háború után Ergo Sum történelem- és latintanár lett, egy napon azonban, Platón sorait olvasva – miszerint aki egyszer is megkóstolta az emberhúst szükségszerűen farkassá változik –, teljesen összeroppant. A következő telihold idején Ergo Sum vérfarkassá is változott, és megharapott egy tehenet. Amikor felébredt, elhatározta, hogy kompenzálja a tettét, és jelentkezik a tulajdonosnál, így lett Bobol paraszt jobbkeze.

Ergo Sum átváltozása is a büntudat miatt következett be: nem tudta feldolgozni a múltat, inkább évekig mélyen eltemette magában – a felejtés politikáját alkalmazta a feldolgozás helyett. Bobol parasztnál sorsa ténylegesen csak a létezésre irányult, kiveszett életéből mindenféle magasztos gondolat és műveltség, vegetáló élőlényvé vált.

Maga az elbeszélő is érintett a település német múltjában, mivel a ház, amelyben laknak egykor Franz Frosthöz és a családjához tartozott, a házat Frost építette. Marta gúnyosan meg is jegyzi, hogy az elbeszélőnek nem kell tartania a német turistáktól, mert Frosték már soha nem térnek vissza.

6. Konklúzió

A kutatás arra igyekezett rávilágítani, hogy a kelet-közép-európai múltról és történelemről szóló társadalmi diskurzusban fontos szerepe van a feltárásnak, a kimondásnak. Az irodalmi reprezentáció egyúttal a megosztott reflexív emlékfoszlányok hordozója is, emiatt képes hatást gyakorolni az egyéni emlékezetre, értékrendszerre és magatartásra, valamint erőteljes hatással van a társadalmi normákra is. Tokarczuk regénye jól példázza, hogy az irodalmi művek által narratív módon újraképződhetnek a korábban tabusított események, amelyek ezáltal nemcsak bemutatásra kerülnek, és reflexió tárgyává válnak, hanem az irodalmi művel aktív részét képezhetik a feldolgozás folyamatának. Tokarczuk regényében hangsúlyos, hogy az emlékezés földrajzilag meghatározott, fontos szerep jut a tájnak, a településnek: a tér mindig beleilleszkedik a múlt eseményeiről való emlékezésbe, illetve az identitás is szorosan kapcsolódik a földrajzi terekhez. Bár a múlt eseményei nem változtathatóak meg, az események, a történetek elbeszélés módja, a percepció befolyásolható. Ha ez bekövetkezik, akkor a kollektív identitás is átalakul, formálódik a társadalom és az egyén önmagáról kialakított képe is.

VESZPRÉMI SZILVESZTER

Önéletírás a válságból

Az elsőgenerációs értelmiségivé válás és az otthon kulturális távolsága Ocean Vuong *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* című regényében

„De Anya, ez az egész egy katyvalék – nem én találom ki. Én csak leírom.”¹

1. Bevezetés

A népszerű, huszonnyolc éves amerikai-vietnámi származású queer szerző önéletírása, Ocean Vuong *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* című regénye egy vallomásokkal teli levél, melyet az alkotó az édesanyjának írt angol nyelven. A szülő azonban azt nem tudja elolvasni – viszont, ha nem volna analfabéta, akkor sem érthetné meg mindazt, amit a fia el kíván mondani. Miközben 2022-re az elsőgenerációs értelmiségi (vagy Milbacher Róbert szemléletes fogalmát követve: kulturális

¹ Ocean VUONG, *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk*, ford. Varga Zsuzsanna, Bp., Európa, 2020, 266.

migráns)² státusz körül egyre jelentősebb nemzetközi és hazai szépirodalmi alkotások, akár direkt önéletírások születnek,³ ezen határátlépés reprezentációjáról kevés, akár szűken irodalmi, akár tágabb értelemben vett kulturális antropológiai vizsgálat zajlik.

Jelen dolgozat kísérlet, amely a társadalmak kulturális emlékezetének modelljét az egyénileg bejárható elsőgenerációs értelmiségi életút leírására alkalmazza. A Claude Lévi-Strauss által megalkotott,⁴ Jan Assmann által pontosított fogalmak⁵ szerint a hideg kulturális mikrotársadalomból a forró kulturális közegbe kerülő főhős kód- és rítusváltásait és az arról való tudósításképtelenségének okait kívánom rögzíteni. Ily módon egyrészt beszélnem kell arról az önéletírási gyakorlatról, amely kényszeríti az alkotókat, hogy megosszák a tapasztalataikat. Másrészt megvizsgálom, hogy a regény hőse milyen helyzeteket rögzít a családi múltból és a gyerekkorából, illetve, hogy milyen nézőpontból beszéli el az életét. A dolgozat elszakad a regény körül kialakult, de stagnáló kritikai diskurzustól, mely azt vizsgálja, hogy önéletírás-e a regény, melynek bizonyos elemei fikciós elemek: hiszen a *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk*, akár – ha elfogadjuk, a fikció segítségével – egy kulturális problémakör kérdéseit is prezentálhatja.

A *hideg és forró emlékezet* fogalmakat Jan Assmann egyiptológus, ókortudató tisztázza, és teszi pozitív, nem egymás hiányából következő értékekké. Assmann a hideg és a forró emlékezetet a következők szerint határozza meg: a forró kultúrát a hétköznapi értelemben vett, forrásokon alapuló, saját lejegyzett történelemmel rendelkező csoportok emlékezetkulturájaként mutatja be; míg a hideg emlékezet

² MILBACHER Róbert, *A kulturális migránsokról*, Élet és Irodalom, 2020/21, hozzáférés: 2022.06.04, <https://www.es.hu/cikk/2020-05-22/milbacher-robot/a-kulturalis-migransokrol.html>.

³ Néhány magyar nyelven is olvasható példa fikciós alkotásokra: Pajtim STATOVCI, *Macskám, Jugoszlávia*, Bp., Magvető, 2017; Sally ROONEY, *Baráti beszélgetések*, Bp., XXI. Század, 2020; Tatiana ȚIBULEAC, *Üveggert*, Bp., Metropolis Media, 2021. Illetve néhány példa önéletírásokra: Jeanette WINTERSON, *Miért lennél boldog, ha lehetsz normális?*, Bp., Park, 2013; Édouard LOUIS, *Leszámolás Eddyvel*, Bp., Ab Ovo, 2015.

⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Párizs, Plon, 1962, 309.

⁵ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004.

a generációkról generációkra, nagyrészt a szájhagyomány és a rítusok eszközeivel átadott intézményszerű, mitizált bölcsességek összességének tekinthető, vagyis az emlékezetben őrzött múlt által szervezett társadalmi működésnek.⁶ A hideg emlékezetű társadalmak számára a tudomány, a történelemelbeszélés, a művészet, az erkölcs, a szokás, egymásba olvadó, egymást kiegészítő összességként létezik egy, a hétköznapi élet rendjét is meghatározó világmagyarázatban.⁷ E tudások és a velük járó szerepek majd csupán a társadalmi integráció előrehaladtával differenciálódnak.⁸ Ocean Vuong *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* című regényében a családi otthon és az egyetemi, valamint irodalmi közeg pontosan láttatja mindkét emlékezetkulturájú mikrotársadalom működését.

2. Az önéletírás mint feladat

A 20. század második felének polgárjogi és feminista mozgalmi az önéletírásban erős identitáspolitikai eszközt láttak, amely alkalmasnak bizonyult arra, hogy a marginalizált csoportok tagjainak, valamint a többségi társadalomnak egyaránt üzeneteket továbbítson. A műfaj – jellegéből adódóan – fel tudja mutatni a láthatatlan, a társadalom peremére szorult, megbélyegzett csoportok közös tapasztalatait egyetlen életút leírásával, és azzal a történettel, hogy egy egyén képes volt meghaladni a közösség előtt álló akadályokat, példaképeket is tud állítani. Az önéletírás ebben a gyakorlatban képesnek bizonyult arra, hogy pontosan meghatározza egy közösség tagjainak identitásjegyeit,

⁶ ASSMANN, *i. m.*, 68.

⁷ NAGY Olga, *Táltos és Pegasus*, Bp., Holnap, 1993, 24.

⁸ Paul BOHANNAN, Mark GLAZER, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, ford. ÁDÁM Péter, BERÉNYI Gábor, BODROGI Tibor, BORSOS Balázs, FABRÍCIUS Ferenc, HUNYADI Orsolya, KOVÁCS Nóra, KRISTÓF Ildikó, LÉDERER Pál, NOÉ Csilla, SÁLY Noémi, SZÁNTÓ Diana, VARGYAR Gábor, VARGYAS Zoltán, VIDÁCS Beáta, Bp., Panem, 2006, 55.

és rögzítse a közösség kollektív tapasztalatát, valamint teremtsen egy demokratikus, (szinte) bárki számára hozzáférhető, és alternatív nyilvánosságot, amely szembesítheti a befogadót a mainstream normákkal, tabukkal és társadalmi igazságtalanságokkal.⁹

Philippe Lejeune preskriptív definíciója szerint az önéletírás egyfajta paktum az alkotó és az olvasó között, melyben az alkotó vállalja, hogy szövege „[v]isszatekintő prózai elbeszélés, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi”.¹⁰ A fogalom Lejeune értelmezésében tehát rögzíti a szerző, az elbeszélő és a főszereplő egységét és névességét,¹¹ valamint rögzít egy retrospektív nézőpontot. A visszatekintő elbeszélés végpontjában az olvasó osztozik az önéletíróval, noha még nem tudja pontosan, hogy ki is az alkotó, és hogy vált azzá, aki megszólal. Gács Anna ezen kérdésekhez az aktivista önéletírások kapcsán egy harmadik kérdést is megválaszolandónak tart, az olvasó számára ki kell derülnön, hogy „[h]ogy lehet x-ként élni”.¹² Gács képlete azért is fontos és szemléletes, mert láthatóvá teszi az ismeretlen *x*, a behelyettesíthető közösségnév helyét. Az önéletírás elbeszélései ily módon kijelölnek egy emlékezőközösséget a szöveg köre – *x közösséget* –, amelynek emlékezeti kötelezettsége van. A hideg emlékezetű társadalmak működési rendje szerint az elbeszélte történetek az élet szervezésének a szabálykorpuszát is jelentik: azt a tudást rögzítik, amelyekre a közösség tagjainak emlékezniük kell, pontosabban, amelyeket nem szabad elfelejteniük.¹³ A *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* elbeszélője komplex kisebbségi helyzetből szólal meg amerikai-vietnámi, mélyszegény származásával, homoszexualitásával, elsőgenerációs értelmiségi státuszával – a kötet nyelvről való reflexióiban ezek a jegyek egyszerre,

⁹ GÁCS Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk: Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról*, Bp., Magvető, 2020, 23–80.

¹⁰ Philippe LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló*, ford. BÁRDOS Zsuzsanna, GÁBOR LÍVIA, HÁZAS Nikolett, TOÓKOS Péter, VARGA Róbert, Z. VARGA Zoltán, Bp., L’Harmattan, 2003, 18.

¹¹ *Uo.*, 18.

¹² GÁCS, *i. m.*, 63.

¹³ ASSMANN, *i. m.*, 30.

egymást felerősítve kapnak hangot. Az anya írástudatlansága egyaránt következik a vietnámi származásából, a háborús tapasztalataiból és a mélyszegénységéből, az el nem mondhatóságot pedig a mélyszegénység és a kulturális elit valóságainak távolsága teszi abszolúttá.

Jelen dolgozat egy elkezdett kutatásnak az első eredményeit tartalmazza, melynek hipotézise, hogy az emlékezetkultúra assmanni modellje alkalmas keret ahhoz, hogy rajta keresztül a mai kisebbségi, elsőgenerációs értelmiségi szereplők, elbeszélők történeteit vizsgáljuk. Éppen azért tartom érdemesnek Ocean Vuong regényének az ilyen olvasását, mert az angol és a vietnámi nyelv keveredése, illetve az angol nyelv társadalmi tagolódása mind metanyelvi és metanarratív helyzeteket teremt, és ezen helyzetek nem csupán erősítik a kötet fő állításait, hanem valójában újrat teremtik azokat: általuk láthatóvá válik, hogy az elbeszélés nyelvének működése befogadhatatlanná teszi ezt az édesanyának szánt levelet.

A regény nem pusztán emlékek leirata, hanem tényleges, elemző bemutatása mindannak, ami az író családjának a működését és a saját távolságtartását meghatározza. Lejeune a *személyiség történetének*¹⁴ fogalmát használja erre az elbeszélésmódra, és ezt az önéletírás központi problémájának tekinti. Nádas Péter Károlyi Csabának adott interjújában hasonló fogalmaz meg könyve, a *Világlo részletek* kapcsán: „Nem az emlékeimet írom, hanem a tudatom történetét, hogy az hogyan alakult ki.”¹⁵

3. A hideg emlékezetű mikrotársadalom és a társadalom fűtőrendszerei

A *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* elzárt mikroközössége egy család tagjaiból áll, szűken csupán az elbeszélőből, az édesanyából és

¹⁴ LEJEUNE, *i. m.*, 251.

¹⁵ GÁCS, *i. m.*, 133.

Lan nagyiból. A család nem képes beilleszkedni az amerikai társadalomba, ha a két közösség érintkezését látjuk, például amikor a szupermarketben ökörfarkat szeretnének vásárolni, ám nem képesek arra, hogy ezt kommunikálják,¹⁶ vagy amikor a munkahelyén egy gazdag hölgy a lovát kislányaként gyászolja¹⁷ – egyértelműen kiütököznek a számukra áthidalhatatlan nyelvi és kulturális távolságok.

A marginalizált család leírására alkalmasak a hideg emlékezetű társadalmak fogalmai. Közös eredetmítoszon osztoznak, melyek újratermelik a transzgenerációs traumákon alapuló csoportműködést: a család rendelkezik egy közös tudattal, a kötet elbeszélését pedig mitikus metanarratívák kísérik, melyek ebből a közös tudatból merítenek: ilyen például a királylepkék későőszi vándorlása vagy a menekülés közben szakadékokba rohanó bölénycsordák képe.

A közös eredetmítoszt Lan nagy története jelenti, aki megszökött az iszlám hagyomány szerint elrendezett, bántalmazó házasságából, és egy katonai bázison dolgozott prostituáltként, mert ott tudta biztonságban felnevelni a gyermekét: „Azt tettem, amit minden anya tett volna, megtaláltam a módját, hogy legyen mit ennünk. Ki ítélkezhet felettem ezért? Ki?”,¹⁸ mely történet újra és újraismétlései emlékeztetnek a család fő értékeire, a túlélés és a biztonság szükségességére.

Az elbeszélőt sújtó transzgenerációs traumák tehát a vietnámi háború idejéből kisértenek. Rögtön a harmadik oldalon egy ártatlan gyermeki csínytet látunk, egy gyermek az anyjára ugrik, hogy megijessze őt, az anyában azonban működésbe lépnek a háborús reflexek. A főszereplő így tanulta meg, „hogyan volt egy háború, és ha az egyszer beköltözik az emberbe, sohasem hagyja el”,¹⁹ és a háborús tapasztalatok velük élő emléke nem is válik elfeledhetővé.

Valóban a háborús narratívák szervezik a család életét, és ez leglátványosabban az erőszakhoz való viszonyban és a közösség fontosságának hangsúlyozásában jelenik meg: „Aki kezét emeli a gyermekére, talán

¹⁶ VUONG, *i. m.*, 51–53.

¹⁷ *Uo.*, 22–23.

¹⁸ VUONG, *i. m.*, 75.

¹⁹ *Uo.*, 13.

azért teszi, hogy felkészítse a háborúra.”;²⁰ „Csak mi ketten vagyunk egymásnak, Kiskutya. Nincsen senki másom.”²¹ A csoporttudat és a csoport korlátainak rögzítése a közösség legfontosabb feladata ebben a regényben; éppen a közösség biztonságának megteremtése érdekében. A csoport tagjai számára ebben a működésben a legfontosabb szabály – szintén a háborús traumák mentén – a láthatatlanságuknak a megőrzése és a konfrontáció elkerülése, amely legtöbbször a bocsánatkérésen keresztül tud realizálódni: „mivel a fiad vagyok, a bocsánatkérés a lényem kiterjesztésévé vált”.²²

A hideg emlékezetű társadalom működésének ábrázolása az önéletrírói paktum szerző-narrátor-főszereplő névgyiségének tételét is felülírja. A szerző mindvégig a *Kiskutya* névvel beszél magáról, amely az ő családi neve, és amely a babonás hagyomány szerinti névadást idézi meg, amelyben, ha a háznál gyermek születik, az álnevet kap, hogy a démonok, ártó szellemek ne hallják meg, amikor róla beszélnek.

Ehhez a családi viszonyrendszerhez képest egészen más az a pozíció, amelyben a regényírás kezdetekor huszonnyolc éves elbeszélőt találjuk, és amelynek perspektívájából ez a visszatekintés történik. A regény elbeszélője tanult és olvasott, kiismeri magát irodalmi, filozófiai, pszichológiai témákban: például visszatérően Barthes édesanyjáról való gondolatait idézi meg, de azt a forró társadalom teljes felhalmozott tudásának kontextusából beszéli el. Ugyanebből a perspektívából értelmezi az elbeszélő az életét, a mintáit és a működéseit. Az oktatási rendszerbe való belépés pillanatától hatással volt rá az angol nyelv és az irodalom mint kitörési lehetőség, mely (noha erről cinikusan nyilatkozik, vö. „én voltam az első a családban, aki egyetemre ment, és hogy fecsérlem el ezt a lehetőséget egy diplomára angol irodalomból”)²³ számára mégis mobilitást és egzisztenciát jelentett.

A leglátványosabb kilépést a család által meghatározott működésből a szerelem és a homoszexualitás megélése hozza el, amelyben felbomlik

²⁰ *Uo.*, 26.

²¹ *Uo.*, 197.

²² *Uo.*, 143.

²³ *Uo.*, 29.

a család első szabályához való hűsége: láthatóvá válik egy másik fiú számára, és Kiskutya maga is látszódni akar. „Ne feledd. Éppen elég már neked, hogy vietnámi vagy”²⁴ – szól az anya intelme, amikor a fia a homoszexualitásáról beszél neki; a regény fő kérdése (mind a szövegben, mind egyáltalán a regény létezésében) pedig éppen ennek a láthatatlanság felülmúlása. Ocean Vuong a regény születésekor már ismert szerző, aki az első verseskötetével hatalmas eredményeket ért el a halmozott kisebbségi lét nézőpontjainak poetizálásával – családja az ilyen témájú önéletírást azonban (a háborús tudati beállítódás mentén, illetve a homoszexuálisok elleni gyűlöletbűncselekményekről való ismereteik miatt) szinte öngyilkossággként kategorizálja.

Ez az ellentét azonban nem oldható fel: a háborús körülmények miatt tanulatlanul maradt anya számára nincsenek sem szavak, sem gondolati struktúrák arra, hogy az egyetem vagy az irodalom helyzeit megbeszéljék – ahogy tabunak számít a kokain maga, és a drogtúladagolásban meghalt barátok gyászolása, vagy éppen a szexualitás is. Kiskutya Trevorral való kapcsolatában megismeri a szexualitással járó fájdalmat, amely azonban az eddig ismert fájdalomtapasztalatokhoz képest egészen mást jelent, hiszen ez vágyható fájdalom, ami felett az ember maga rendelkezik, és amelyet ő maga képes uralni.

Miközben ezek a tapasztalatok alapjaiban határozzák meg az elbeszélő valóságát, azok közlése egy levélben eredendően sikertelenségre van ítélve: míg Kiskutya számára a szociális és oktatási rendszer megnyitotta a lehetőségeket az értelmiségi státusz felé, addig az anya számára a forró társadalom intézményrendszerei nem láthatóak és nem is képzelhetők el.

²⁴ Uo., 337.

4. „[A]ngol nélkül nem lehet »fehérnek lenni« Amerikában.”²⁵

A levélírás apropója, hogy az elbeszélő szembenézzon a traumáival magaskulturális termékek, irodalmi, filozófiai helyek mentén, az anya azonban nem ismeri, nem ismerheti ezeknek a keretét, nem válaszolhatja meg a felmerült pszichológiai kérdéseket, nem helyeselhet következtetésekre, hiszen nem érti őket.

Nem pusztán az angol nyelvi kompetenciája hiányzik az anyának, hanem az anyanyelvi is: ötévesen egy kukoricamezőn nézte végig, ahogy az iskolája széthullik egy bombázás után, a háború miatt pedig nem vett részt további oktatásban, ily módon az anyanyelve felett sem rendelkezik egészében, az is egy „romlott nyelv”. A háború nyelvét beszéli csupán, angolul egyáltalán nem tanult sem írni, sem olvasni, és beszélni sem igazán tud: „Kevesebb szó van a birtokodban, mint amennyi fémpénzt a borraalókból összegyűjtöttél a mosogató alatti tejesflaskában”,²⁶ és ez az anyai feladatainak ellátásaiban is akadályozza, csupán biztatni tudja a gyermekét, hogy használja a tanult nyelvét, és védje meg magát, mert ő nem képes rá: „én nem tudok angolul, hogy segítsék neked”.²⁷

Ezzel együtt is, az angol nyelv alkalmasnak bizonyul arra is, hogy a már saját útját járó fiú megvédje az anyját a saját traumáitól. Amikor a családi ház ajtajára piros festékekkel felfújták a *BUZIKÖCSÖG* feliratot, hazugságra adott módot a nyelv nem értése: „Ez mit jelent? – kérdezted. Nem volt rajtad kabát, vacogtál. – Azt, hogy »Boldog karácsonyt!«, anya – mondtam, és a betűkre mutattam. – Látod? Ezért piros. Szerencsét hoz.”²⁸

A nyelvváltás ábrázolása – ahogy erre már a bevezetőben utaltam – metaforája tud lenni mindannak, ami a regényben történik. A szociális határ, amelynek átlépését vizsgálja az elbeszélő, kultúraváltást is jelent,

²⁵ *Uo.*, 83.

²⁶ *Uo.*, 50.

²⁷ *Uo.*, 46.

²⁸ *Uo.*, 254.

az elbeszélhetőség és az érthetőség csupán a többségi, globális társadalom fűtőrendszerei²⁹ mentén érvényesek. Ezen közlésnek az írás a médiuma, az angol nyelv a csatornája, a történet elbeszélhetőségét pedig az író magas iskolázottsági foka teszi lehetővé. Ezen képességeinek megszerzése során azonban kívül kerül a család mikroközösségén, új nyelvi és kulturális ingerek érik, értelmiségi helyzetéből, kisebbségi pozíciójából, szexuális orientációjából adódóan olyan traumákat szerzett, amelyet már csak azon a nyelven képes elmondani, amelyet teljes hagyományában és komplexitásában birtokol, de amely leválasztja őt a családjáról.

Végsősoron a kötet fő tapasztalata az idegenség, amely a regény lezáró, harmadik egységében kulminál, ahol rövid, gyakran bekezdésszerűként váltakozó visszaemlékezés-töredékeket látunk. Ezek a töredékek valamiféle intuitív módon kívánnak koherenciát teremteni a családban élő *Kiskutya* és az elbeszélő személye között. Ha *Kiskutya* hazalátogat, már nem képes arra, hogy beszéljen: „ilyenkor irigylem a szavakat, mert azt tehetik, amit mi sohasem – mindent képesek elmondani magukról, csak azzal, hogy léteznek”,³⁰ a főhős az otthoni tevékenységeihez, családi eseményekhez is – akaratlanul, mást nem ismerve – a nem otthon tanult minták szerint nyúl. Gyászfolyamatot prezentál a szöveg, idősíkokban és terekben ugrál, kényszeresen, idegesen vezeti magát a durva szókimondásokat igénylő helyzetekbe, míg más bekezdésekben rezignáltan veszi tudomásul a megértés lehetetlenségét.

A hideg emlékezetkultúrájú otthon és a forró emlékezetkultúrájú többségi társadalom közötti kulturális tapasztalatok nem képesek elmesélhető történetekké válni. A levél, amelyet folyamatosan ír, és amely írásával kapcsolatban folyamatosan reflektál a narráció, csupán könyvtárgyként jut el a címzettjéhez, egy nem értett kultúra termékeként, egy nem értett nyelven keresztül, egy, a befogadás elől elzárt médiumon, amely csupán így teszi lehetővé a vallomást és a szembenézést.

²⁹ ASSMANN, *i. m.*, 70.

³⁰ VUONG, *i. m.*, 282.

5. Összegzés

Jelen dolgozat legnagyobb eredményének azt gondolom, hogy sikerült Jan Assmann hideg- és forró emlékezetkultúra modelljét egyetlen az elsőgenerációs értelmiségi narratívával dolgozó regényre, Ocean Vuong *Röpke pillanat csak földi ragyogásunk* című regényére alkalmazni. Ily módon ez az elmélet alkalmasnak mondható már egy-egy regény esetében is a kortárs mikroközösségek, kisebbségi közösségek irodalmi reprezentációjának vizsgálatára. Ezzel együtt is, ennek a módszerét szükséges további, elsőgenerációs értelmiségi léttel és más kisebbségi léttel foglalkozó szövegeken tesztelni és pontosítani.

Izgalmas tanulsága a szöveg vizsgálatának, hogy Lejeune önéletrajzi-paktum elméletének későbbi finomítása, pontosítása – miszerint az pusztán egy ajánlat, felkínált olvasati lehetőség –³¹ valóban pontosabban fedi le az önéletírás műfaját, hiszen például a szerző-elbeszélő-főhős névegyisége ebben a regényben sem valósul meg.

További érdekes kutatási lehetőség – amelyet Gács Anna Tracey Emin *Top Spot* című filmje kapcsán már felvet, és amely ebben a regényben is vizsgálható³² – hogy miért nem szervezhető, konstruálható egyetlen történetté az elsőgenerációs értelmiségi önéletírás, és hogy ez a kisebbségi léttel foglalkozó elbeszélések mekkora részére igaz, illetve milyen eszközkészlete van ennek az osztott narrációnak.

Ezen kutatások mentén ma is beláthatatlan méretű korpuszok készíthetőek mind az önéletírások, mind a kisebbségi reprezentációk mentén elinduló szövegek kapcsán. És miközben napjainkra az identitás önmagában is divatszóvá vált, az önéletírásoknak mint a nem a többségi társadalom hangján és nem az irodalmi hagyományok szerint megszólaló szövegeknek a vizsgálata egyre fontosabbá válik. Ezek a szövegek képesek vallani arról, hogy hogyan látják a centrumon túli olvasók a kultúrát, vagy hogy milyen nehézségekkel küzd egy szerző vagy akár befogadó, ha jól kódolható-dekódolható elbeszélés-módokat keres. Míg a feminista és polgárjogi mozgalmak a kultúra

³¹ LEJEUNE, *i. m.*, 245–259.

³² GÁCS, *i. m.*, 162–164.

demokratizálódásának lehetőségét látták ebben a műfajban, a kutatásoknak egy-egy regényírónál rendszerszerűbb választ kell adniuk ötven év után arra, hogy ez mennyire volt sikeres, és mik voltak ennek az ötven évnek a tanulságai.

EGRI PETRA

Egy színpadra állított autobio-hetero-tanato-grafikus elbeszélés

Marina Abramović élete és halála Robert Wilson rendezésében¹

„Ahhoz, hogy performansz-művész légy, gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis: egy fekete dobozban ülsz, fizetsz a jegyedért, a sötétben ülsz és azt figyeled, ahogy valaki eljátssza valaki másnak az életét. A kés nem valódi, a vér nem valódi és az érzelmek sem valódiak...”²

¹ Jelen kutatás a Watermill Centerben (New York, USA, 2021. augusztus–szeptember) zajlott Robert Wilson archívumában. Az archívumi dolgozóknak (különös tekintettel Allen Cliffordnak) ezúton szeretnék köszönetet mondani, hogy hozzáférést biztosítottak az előadás teljes dokumentációjához. A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-1088 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² Jászay Tamás kiemelése Marina Abramovićtól az amszterdami előadás (Holland Festival) utáni közönségtalálkozóról. JÁSZAY Tamás, *Játék életre halálra*, Revizor, 2012. július 5., hozzáférés: 2022.04.17, <https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012>.

1. Bevezetés

Robert Wilson amerikai avantgárd rendező produkcióit elsősorban a hagyományos színházi keretek áthágása³ jellemzi. A kísérleti színházcsináló a látványon keresztüli illúzióteremtésről, az időtartam-alapú darabjairól és a befogadói tekintet elbizonytalanításáról vált ismertté. Marina Abramović színre vitt élete és halála⁴ a wilsoni életműben is sajátos helyet foglal el, nemcsak azért, mert az, akiről az életrajzi (vagy inkább, ahogy arra később majd dolgozatomban kitérek, „halálrajzi”) történet szól, még él, hanem azért is, mert az előadásban „színészként”, testi valójában maga is jelen van a színpadon. Az előadás további paradoxona az, hogy folyamatosan szembeállítja, aktiválja a performansz és a színházi előadás műfaji dichotómiáját, így az valahol ezek bizonytalan határán konstituálódik.

Ahogy Jorn Weisbrodt Montauk az első előadás⁵ backstage-fotóiból összeállított kiadvány előszavában fogalmaz:

„Nem tudom, hogy a darab feloldja-e a performanszművészet és a színház közötti dichotómiát. A valódi vér a művérel szemben. De megmutatja, hogy a különbségek és a definíciók egyáltalán nem számítanak, amikor az ember a fájdalom és a pusztaság szépség jelenlétében van. Azt a közös alapot azonban lebontja, amelyből kiindulva ezeket a definíciókat felállítottuk.”⁶

Az előadásban e két autonóm művészeti ágon túl azonban egy harmadik műnem, a zene (és benne költészet) is dekonstruktív helyet kap: Antony Hegarty közreműködésének, zenei rendezésének

³ Katherine ARENS, *Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?*, Theatre Journal, 1991/43, 14–40, 20.

⁴ Robert WILSON, rend., *Life & Death of Marina Abramović*, Manchester, 2011. július 6.

⁵ Jorn WEISBRODT, „Preface” = Tim HAILAND, *One day in the Life of Robert Wilson's: The Life and Death of Marina Abramović*, Hailand Books, 2011, 3.

⁶ Uo., 3.

köszönhetően az operának nevezett forma⁷ és tradicionális szerb dalelemek (Svetlana Spajíc hangján megszólaltatva) is beépülnek. Kiindulásom szerint az előadás a műfaji és diszkurzív heterogenitás és hibriditás (az életrajz, a színházi előadás és a performanszművészet, valamint az opera és a népdal határátlépések) megnyilvánulása. Az ilyen formai különbözőség mélyén ott van az előadás témájának heterogenitása is: egy személyről (Marina Abramovićról) és az ő élettörténetéről van szó, és e téma a szubjektív és az objektív, az átélt és megtörtént, az élményi és valós feloldhatatlan ellentmondásaiban artikulálódik. A Wilson-mű poétikai stratégiája egyfajta posztmodern szürrealizmus mentén működik. A belső élmények és érzetek vizuális, tárgyi projekciót kapnak, kivetítődnek. Egy olyan szürrealista képteremtésben születnek, amelyet Salvador Dalí korábban paranoia-kritikai módszernek nevezett. A Dalí által felfedezett paranoiás aktivitás is szimulakrumokat használ (akárcsak Wilson) és „a jelentés helyett a jelentésformálás háttér folyamatait teszi érzékelhetővé”.⁸ A korábban „képszínháznak”

⁷ Az „opera” megnevezés az előadás kapcsán kérdéses. Anthony Hegarty, a dalszövegek szerzője egy interjúban jelzi, hogy: „Kényszerítettem őket, hogy vegyék ki az opera szót a műsor reklámjából, mert alapvetően kis népdalokat írok, nem operákat. Ettől függetlenül azt hiszem, hogy ezt a szót használják Bob munkájára.” Linda YABLONSKY, *Interview with Antony Hegarty: „I think the art world is where I belong”*, The Art Newspaper, 2011. jún. 25., hozzáférés: 2022.04.17, <https://www.theartnewspaper.com/2011/06/01/interview-with-antony-hegarty-i-think-the-art-world-is-where-i-belong>. Az előadás 2011-es manchesteri bemutatójának prospektusában a leírásban a következő szerepel: „[...] az *Abramović élete és halála* eredeti és tradicionális dalokból áll, amelyeket a páratlan Anthony Hegarty írt és ad elő a színpadon.” *Manchester International Festival: Eighteen extraordinary days*, 2011, 6. A 2013-as New York-i Park Avenue-i előadás honlapján már némiképpen pontosítva úgy szerepel, mint „a színház, az opera és a képzőművészet metszéspontja, melyben Anthony Hegarty olyan eredeti zenét és dalokat ad elő, amelyeket ehhez a »kvázi operához« készített.” *Malkin Lecture Series*, hozzáférés: 2022.04.26, https://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/LaDoMA. Kékesi-Kun Árpád könyvének Wilson színházáról szóló fejezete pedig így magyarázza az „opera” szót: „Wilson maga is operának nevezte rendezéseit a latin szó értelmében, amely annyit tesz: <művek>, kiemelve, hogy egyformán igénybe veszik a látást és a hallást, és az építészet, a festészet, a szobrászat stb. összetevőivel élnek.” KÉKESI-KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 383.

⁸ Erről bővebben lásd: BÓKAY Antal, *Hisztéria-kritika és paranoia-kritika – a szür-*

nevezett Wilson-előadások is ilyesmi mechanizmuson alapszanak. A befogadó asszociációin keresztül telítődnek irracionális szabad asszociációkkal, paranoid összefüggésekkel.⁹



Wilson szürrealista képteremtése, színpadkép.

Az először 2011-ben, Manchesterben színre vitt előadás¹⁰ nagyban támaszkodik Abramovič *Walk through walls: A memoir* (2017) című önéletrajzi könyvének első kéziratára, Abramovič jegyzeteire, amelyet Wilson megkapott. A színre vitt történet részben rokonságot mutat az 1989-es, Charles Atlas által rendezett *Biography*val (a kezdő kép a kutyákkal és a „viszlát-jelenet” szövege is megegyezik) és a Michael Laub, belga rendező által jegyzett 1997-es *The Biography Remix*szel is. Marina Abramovič mindkettőben szerepelt. Rosner Krisztina jelzi, hogy „Wilson megközelítése két nagyon lényeges vonatkozásban

realizmus kalandjai a pszichoanalízissel és a lélek titkaival, Imágó Budapest, 2020/3, 33–65.

⁹ A paranoia-kritikáról bővebben lásd: EGRI Petra, *Tárgy, tekintet és paranoia-kritika*, Imágó Budapest, 2020/3, 99–108.

¹⁰ Az előadást később játszották a madridi Teatro Realban, az antwerpeni Single Theatre-ben, a Holland Festivalon és a torontói Luminato Festivalon, valamint a New York-i Park Avenue Armoryn is.

tér el az életrajz-sorozat korábbi elemeitől: Míg Atlas és Laub elsősorban Abramović alkotói tevékenységére koncentrál, addig Wilson főleg Marina gyermekkori emlékeire,¹¹ vagyis Wilson a professzionális performer története helyett határozottan szubjektív, személyes (azaz önéletrajzibb) történeteket mozgósít. A másik, igazán radikális újítás már a produkció címében is szerepel, ez „Marina halálának tematizálása, a saját halálának, és a saját halála felől szemlélt élet eseményeinek színrevitele”.¹² De rendhagyónak mondható az a gesztus is, ahogyan a produkció létrejött: a színre vihető biográfia ötletével nem a rendező kereste fel a performanszművészt, hanem fordítva: Abramović találta meg önmaga bemutatásának ötletével Robert Wilson.

„Minden alkalommal, amikor életrajzot készítek, ugyanazzal az alapelvvel kezdek a munkához: teljesen feladom a kontrollt. Amikor az anyagot átnyújtom egy rendezőnek, lehetőséget kap, hogy bizonyos értelemben remixet készítsen az életemből. Ez követhet kronologikus rendet vagy sem. Nem számít. Én anyag vagyok, semmi több. Az életem így minden alkalommal újdonságként hat számomra.”¹³

A végleges szöveggönyv az Abramović által átadott életrajzi könyv tervezetének kézírataiból, naplókából és magánlevelezésekből állt össze; Wilson szinte tudatosan került olyan közismert és populáris referenciákat, amelyeket a nagyközönség már eleve Abramoviéhoz kapcsolt. Wilson színházi előadása a performansz-művésznő „mindennapi életének megpróbáltatásait, kétségeit, bizonytalanságait, családi küzdelmeit, fiatalkori lázadásait, a fáradhatatlan önkeresés különböző fázisait”¹⁴ állítja színpadra. Nem részletezi Abramović teljes életútját, s ahogyan az várható volt, az időrendiséget sem követi problémátlanul.

¹¹ ROSNER Krisztina, *A színészi jelenlét és a csend dramatikuss-teátrális játéka*, Bp., L'Harmattan, 2012, 33.

¹² *Uo.*, 33.

¹³ Jászay Tamás kiemelése Marina Abramovićtól, JÁSZAY, *i. m.*

¹⁴ LUI, *Being There: LaDoMA*, blog, 2014. jan. 18, hozzáférés: 2022.04.26, <http://allegriconfuoco.blogspot.com/2014/01/being-there.html>.

Az Ulayjal (Uwe Laysiepen) közös performanszművész-évek esetében is óriási kihagyásokat tesz, elmosza a határt a közös munkák és az önálló életmű között. Ahogy azt Jászay Tamás kritikája is jelzi, Wilson ezen előadása tudatosan megy szembe a logocentrikussággal.¹⁵ Jól jelzi ezt az igen fontos átszerkesztést (megrajzolást, átrajzolást) a szövegek könyv struktúrája, amely összesen négy nagy részre bontja a tervezett előadást, a bemutatandó életet is négy nagyobb egységre bontja (gyermekkor, serdülőkor, felnőttkor és halál). A négyesen belül viszont mindig egy hármast képez az életszakaszból:

- I. A Halál (0 perc)
 B Gyermekkor (8 perc)
 C Felnőttkor (9 perc)

- II. B Gyermekkor (6 perc)
 C Felnőttkor (8 perc)
 D Serdülőkor (9 perc)

- III. C Felnőttkor (6 perc)
 D Serdülőkor (8 perc)
 A Halál (4 perc)

- IV. D Serdülőkor (7 perc)
 A Halál (3'2 perc)
 B Gyermekkor (8 perc)¹⁶

Wilson a matematikai permutáció szabályai szerint rendezi az előadást szinte véletlenszerű hármast időegységbe. Jelen tanulmány így a dekonstrukció elméleti kerete felől arra fókuszál, hogyan bomlik meg a logocentrikus jelentésintenció, a referencialitás, s miként konstruálódik meg

¹⁵ JÁSZAY, *i. m.*

¹⁶ Az előadás 2008-as szövegek könyve, Robert Wilson archívum, Watermill Center, New York, USA.

az önéletrajzi „színházi performanszban”¹⁷ a halálrajz, vagyis egy derri-dai terminussal élve *autobio-hetero-tanato-grafikus* elbeszélés¹⁸ a *The Life and Death of Marina Abramović* című előadásban.

2. Az önéletrajzi réteg performativitása: arcadás és arctalanítás

Wilson rendezése Abramović többszörös jelenléte miatt egyik meghatározó rétegében önéletrajzi. Ám ahogyan azt Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmánya is megjegyzi, „az önéletrajz elméletét visszatérő kérdések és megközelítések sora kínozza [...] ezek lépten nyomon a saját gyakorlatukban rejlő problémakörökön feneklenek meg.”¹⁹ Nagyon úgy tűnik azonban, hogy a Wilson-előadásban mégis „a performatív alapanyagként értelmezett (ön)életrajz válik jelentőssé,²⁰ és a kétségtelen ellentmondások lesznek a produkció legmélyebb, legsűrűbb üzenetei. Lényeges viszont, hogy az önéletrajz nem egy ártatlan, leíró diszkurzus, hanem a látszólagos referencialitás, objektivitás mögött destruktív-dekonstruktív szubjektív átrendeződések rejlenek.

„Az önéletrajz [...] az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik. Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum [vagyis az önéletrajz

¹⁷ A kifejezést a Marina Abramovićról megjelent önéletrajzi könyv magyar fordítása használja. Marina ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, ford. NAGY Ágnes, Bp., Athenaeum, 2021, 217.

¹⁸ Jacques DERRIDA, *Life Death*, ed. Pascale-Anne BRAULT, Peggy KAMUF, trans. Pascale-Anne BRAULT, Michael NAAS, Chicago, London, Chicago University Press, 2020, 241–282.

¹⁹ Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji, 1997/2–3, 93–107, 95.

²⁰ ROSNER, *A színészi jelenlét... i. m.*, 33.

írója és a személy, akiről az önéletrajz szól] kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le. A struktúra éppúgy rejt különbségtevést, mint hasonlóságot.”²¹

– és nagyon hasonlót jegyez meg Jacques Derrida is a *Life Death* szemináriumán 1976-ban²².

Derrida és de Man szerint is minden önéletrajzban – itt is – Abramović voltaképpen sikertelen kísérletében (mert, mint jelzem, az önéletrajz érvényes diszkurzusként végül felszámolódik a Wilson-produkcióban) – egy tükrös struktúra működik. Ebben a struktúrában egy derridai értelemben vett *différance* munkál, melyben a szerző önmagát avatja a megértés tárgyává, s az életet olvasó és az életrajzot szerző (mely egy és ugyanaz a személy kell, hogy legyen!) között egy állandó mozgás, valamiféle konstruktív-destruktív igazodás és *elkülönböződés* játszódik le. A *Marina Abramović élete és halála* című előadásban ennek a normál önéletrajzban is aktív folyamatnak a megkettőződése történik meg: legalább két, egymás melletti, tükrös struktúra is mozgásban van. Abramović megírta és átadta saját önéletrajzát, elkerülhetetlenül szembesítenie kell élete szubjektív értelmét annak referenciális tényeivel (tudjuk, hogy levelezést és más referenciális dokumentumokat is összegyűjtött, átadott). A produkció egy következő dekonstruktív tükrőhelyezete pedig abból származik, hogy az *Abramović élete és halála* mégsem az ő munkája. Itt nem szerzője saját önéletrajzának, nem ő a produkció rendezője, dramaturgja, hanem valaki más, Robert Wilson szerkeszt össze Abramović élettörténetének fragmentumaiból egy élet-elbeszélést, olyat persze, mely Abramović „nyelvén” (is) szól a nézőkhöz. Az *önéletrajz*, bár titokban ott marad a mélyben, igazából felszámolja magát és *életrajzzá* válik. Az esszenciális és igazából elérhetetlen, megfogalmazhatatlan bensőség, a saját élet tiszta lényege többszörös dekonstruktív tükrőjátékban szürrealista-paranoid, színpadi-vizuális, tárgyi-képi realizálást kap.

²¹ Paul DE MAN, *i. m.*, 95–96.

²² DERRIDA, *Life Death*, *i. m.*, 267.



Williem Dafoe mint narrátor.

Az előadás egyik narrátora a színész Willem Dafoe,²³ aki Abramovič történetének mesélő személyében lép fel meglehetősen cinikusan, circuszi maszkkal és hanghordozással, katonai ruhában (ezzel allegorikusan megidézi az apa pozícióját). A tükrös struktúra dekonstruálódik: nem metaforikus, vagyis prosopopeiaszerű tükröződés történik, hanem valaki más beszél, metonimikus lesz az önéletrajzi diszkurzus, benne a referencia, a tények tárgyi sorozata jelenik meg. Az előadás első jelenetében (ahogy az utána következők többségében is) Dafoe az abramoviči életrajz első húsz évének narrátoraként (igazából egyszerre Wilson és Abramovič pótlékaként) lép színre. 1946-tól, vagyis Abramovič belgrádi születésének évszámától először kronologikusan – ironikus Abramovič-féle szláv-angol akcentussal – címszavakban sorolni kezd olyan életeseményeket (s vele együtt dátumokat),

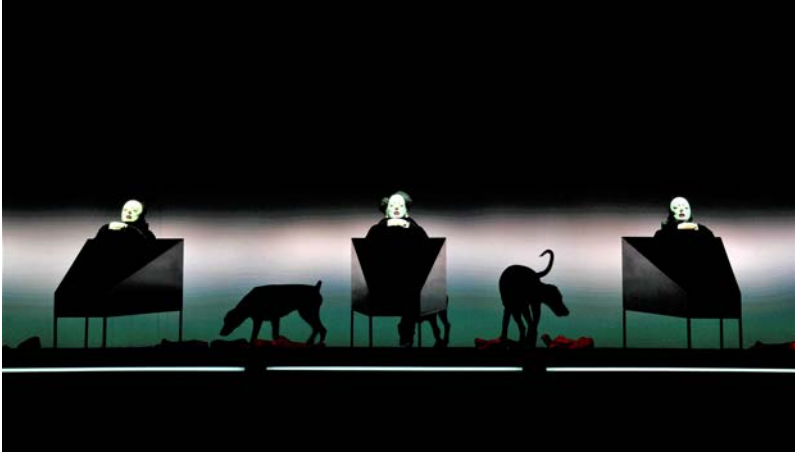
²³ William Dafoe összesen hat különböző szerepet játszik a színpadon: a történet narrátorát, Abramovičot, Abramovič apját, öccsét, egy emlékeztét veszített tábornokot, illetve Ulayt.

mint: *a testvér megszületése* (1952), *első testvérféltékenységi roham* (1953), *a szülők elválása* (1959), *első kiállítás* (1961). Majd egyre szürreálisabb élettörténetek és kommentárok keverednek egymással: „1948: *a járás visszautasítása*”, „1951: *apa fegyverrel az ágyban alszik*”, „1957: *azt álmodja, hogy ki akar ugrani az ablakon*”, „1965: *játék a késekkel*.” A személytelen, birtokos szerkezetet mellőző felsorolás (ez hozza be a paranoid tárgyiasságot), a szinte értelmetlenül egymás mellé pakolt szavakat minden alkalommal egy allegorikus súlyú fegyverlövés (a szövegekönv szerint „égzengés”)²⁴ szakítja félbe. Ez már utal az apa jelenlétére, a valószínűleg háborús neurózissal küzdő apára, aki, mint halljuk a bemutatásban, „pisztollyal a párnája alatt aludt.”

Különösen érdekes és ellentmondásos az az önéletírási technika, hogy Abramović a saját halálát is belefoglalja életébe. Elképzeli, eltervezi saját temetését, amit a Wilson-produkció viszont már belefoglal a műbe, eljátssza Abramović halott voltát. Ebben persze maga Abramović is részt vesz (ő és két másik színésznő halotti maszkban fekszik a koporsóban). A „három Marina” ötlete Abramović elképzelése saját temetéséről, amelyet Wilson a kezdő színpadképben hasznosít. A színpadon három koporsót látunk, amelyek közül az egyikben valóban Abramović fekszik, a másik kettőben pedig egy-egy az ő arcára maszkírozott „Marinát” játszó színész. A koporsók körül, vérvörösre világított műanyag csontok között dobermann kutya lézengenek, majd az előadás megkezdésekor eltűnnek a színpadról. A wilsoni színpadkép és utalás a „három Marina” ötleten alapszik, amely szerint Marina Abramović saját temetését három külön városban, és három külön koporsóval képzelel el. Az egyik testet tartalmazó koporsó Amszterdamban, a másik kettő pedig Belgrádban és New Yorkban lenne végső nyugalomra helyezve. Ezek a helyszínek életének és művészi tevékenységének kiemelt terepei. Ötlete szerint a három koporsó közül csak egy fogja a „valódi” testet tartalmazni, ám senki sem tudhatja majd meg, hogy melyikben rejlik a „valódi” holttest.²⁵

²⁴ Az előadás 2011-es szövegekönve, Robert Wilson archívum, Watermill Center, New York, USA, 2011. július 16, 3–4.

²⁵ „Azt mondtam az ügyvédnek, hogy három sírban akarok nyugodni, még hozzá



A három Marina a koporsóban.

Wilson ehhez az életrajzi (vagy inkább halálrajzi) jelenethez maga is három különféle megvalósítási lehetőséget, három külön verziót jelez az előadás szöveggönyvének 2008-as terveiben.²⁶ Az első változat szerint három temetés zajlik egyszerre a színpadon, három-három kupacnyi éppen megegyező mennyiségű (férfi és nő) gyászolóval a koporsók körül, akik könnyeznek. Mindhárom „színpadi tér” más színű (fehér, fekete, szürke), a színpad egyetlen zaja az emberek zokogása. Wilson második terve szerint a színpadon nyitott koporsók merednek a közönség felé, a színészek halotti maszkot viselnek és mindenki feketét. A gyászoló tömeg csakis nőkből áll, akik sírnak és a hajukat tépik. Wilson harmadik nyitóképterve három zárt koporsóból áll, a színpadon annyi emberrel, amennyi csak elfér rajta, mind színes ünnepi öltözetben, mindannyian beszélgetnek és röhögcsélnek. Mindenhol

azon a három helyen, ahol a leghosszabb ideig éltem: Belgrádban, Amszterdamban és New Yorkban. A testem valójában csak az egyikben lesz, de azt senki sem fogja tudni, melyikben.” ABRAMOVIĆ, *i. m.*, 267.

²⁶ Az előadás 2008-as szöveggönyve, Robert Wilson archívum, Watermill Center, New York, USA, 2008, 5–6.

ételek és italok veszik őket körül, Goran Bregovic zenekara játszik. A gyors és dinamikus zenére minden ember hisztérikus táncot jár, majd a koporsók hirtelen kinyílnak, és Marinát (akinek teste körül egy élő kígyó tekereg) vállára emeli a tömeg, majd ezzel egyidejűleg megszólal Frank Sinatra *My Way* című száma. Végül 2011-ben, az első előadás alkalmával a három verzió közül Wilson egyik tervet sem használja. Az első színpadképen három fekete koporsóban fekvő halotti maszkot viselő „Abramović”-ot látunk és a megvilágított vörös csontok között portyázó kutyákat.

Wilson ezzel a koporsós nyitójelenettel az önéletrajzot sírfelirattá, sírverssé transzformálja. A sírfelirat egy halott ember megszemélyesítése, szubjektív lényegének inskripciója a sírkő tárgyias felületén. A sírfelirat nem foglal magába referenciákat, dekonstruktív eseményeket, csak a szubjektív lényegre utal. A kezdő színpadi jelenet pontosan ilyen sírfeliratként működik, csak nem szöveggel, hanem képpel teszi ezt. Az önéletrajzban mindig és zavaróan jelen van a valóságos ember, a sírfelirat esetében viszont sose gondolunk a valóságos szétporladt testre, hanem inkább egy eszményre, egy többé-kevésbé absztrakt szelfre. A sírfelirat, a sírvers, vagy Abramović ilyen gesztusai a Wilson-műben prosopopeiát teremtenek. A prosopoeia „prosopon poien, maszkot vagy arcot adni”,²⁷ és ténylegesen ilyen megmutatott maszkokkal (és háromszoros koporsóval) kezdődik maga az előadás, amelynek az egyik pontján Abramović éppen ezt a maszkot veti majd le arcáról.

A performanszművész nő életének színrevitele így tehát egy Paul de Man-i értelemben vett destruált, dekonstruált prosopopeia, *arcadás* (facement) és egyben *arctalanítás* (de-facement) is egyszerre. Abramović kísérlete arra, hogy az életútja egy wilsoni „nyelven” legyen elbeszélve, egy olyan de Man-féle prosopopeiát, áttűnést implikál, melyben hol az életrajz referenciális jellege, hol meg szubjektív relevanciája válik kérdésessé.

²⁷ DE MAN, *i. m.*, 101.

3. Határátlépés és az önéletrajz életrajz általi dekonstrukciója

Az abramoviçi önreflexió tehát folyamatosan kérdőre vonódik Wilson rendezésében, aki a performanszművészno életét és halálát a saját elképzelései szerint viszi színre. Ekkor a bemutatott már nem „önélet-rajz” (auto-bio-gráfia), hanem „életrajz” (bio-gráfia).²⁸ Ez a váltás azonban egy kitartó küzdelem és folyamatos megkérdőjeleződés mentén történik. Nem véletlen, hogy Wilson és Abramoviç viszonya nagyon hasonlít a pszichoanalitikus terápiára: Wilson az analitikus, Abramoviç az analizált. Köztük erős érzelmi kapcsolat, intenzív kooperáció és konfliktusos belkapcsolat (azaz áttétel) működik. A szövegkönyv megalkotásakor Abramoviç és Wilson többször össze is csap egymással. Abramoviç egyenesen azt írja egy visszaemlékezésében: „Bobbal a munka rémálom volt, de nagyon fontos élmény is.”²⁹ Wilson terápiás gondolkodásának ebben a darabban is kiemelt jelentősége van: így Abramoviç a színpadon, nem is saját, hanem anyja szerepét játssza. Végiggondolja, újraéli saját anyjához és apjához való viszonyát. Ez a „kínzó és megtisztító aktus egyértelműen a színház mint terápia megvalósítása.”³⁰

A Wilson-mű azonban felszámolja azt a művészi kifejezésmódot, a performanszt, amely Abramoviç eredeti saját önteremtési,³¹ megmutatási módja volt. Ugyanakkor a határ is lebomlik performanszművészet és színházi előadás között, vagy még pontosabban: a performansz

²⁸ Az életrajz és önéletrajz egy dekonstrukciós perspektíva felől nézve mindig a subjektivitás befejezhetetlen keresése, Derridánál és Paul de Mannál egyaránt. Ennek összefoglalóját lásd: BÓKAY Antal, *Önéletrajz és szelf- fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán = Írott és olvasott identitás*, szerk. MEKIS János, Z. VARGA Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2008, 25–32.

²⁹ ABRAMOVIÇ, *i. m.*, 326.

³⁰ ROSNER Krisztina, *Marina Marina Marina*, Színház, 2012/4, hozzáférés: 2022.04.18, <http://szinhaz.net/2012/04/01/rosner-krisztina-marina-marina-marina>.

³¹ Erről bővebben lásd: EGRI Petra, *A (perver)formativitás kínzó vágya: Marina Abramoviç, A művész jelen van performanszának dekonstruktív poétikája*, Filológiai Közlemény, 2021/2, 162–174.

színházzá lesz. Abramović színre vitt élete és halála tehát egy olyan Wilson általi *autobio-hetero-tanato-grafikus* elbeszélés,³² mely lényegében egyszerre tárja fel és leplezi el magát az Abramović-i életutat, s fosztja meg a nézőt attól, hogy a színházi előadást a performanszművészet oppozíciójaként értelmezze. Jó példa erre az előadás nyitó jelenetének tervével kapcsolatos izgalmas vita Wilson és Abramović között. Abramović, performanszművész-hozzáállással megjegyzi, hogy „természetesen én igazi, nyers húst szerettem volna, mint a Balkan Baroque-ban, a Velencei Biennálén, Bob gyomra azonban nem vette be az ötletet: »Nem, nem, nem. Műanyag hús! És vörös fénnel fogom megvilágítani, így még jobban vonzza a tekintetet.«³³ Abramović több interjúban is kitértően magyarázta, hogy a performansz nem színház, a performanszban a kés igazi, a vér, az izzadság, a könny minden valódi, primer testi produktum. Az általa akart nyers hús a színpadon performansz lett volna, a műanyag belülről megvilágított csont már nem dologi, hanem képies. Nincs szaga, nincs testi, abjekt realitása.³⁴ Kétségtelen, hogy a performansz, Abramović performanszai erre a testi primér realitásra utalnak vissza, arra az imaginárius-reális, primér nárcisztikus vágy-teremtésre, ami legkorábbi én-teremtődési folyamatainkat alakítja. Wilson már képet, képzetet ad, a szimbolikusba emeli a testit. A produkcióban azonban nincs ilyen kizárólagos szimbolikus reakció, hanem performanszművészet és a színházi előadás elbizonytalanodó határain mozgunk. Derrida előbb már idézett kifejezésével *autobio-hetero-tanato-grafikus* elbeszélést teremt, amelyben az előadásba épített (s a mimézist nélkülöző) performanszok referencialitása (a *Balkan Baroque*, a *Relation in Space*, a *Three*, a *Great Wall Walk*, az *Artist is Present*, a *Balkan Epic Erotic*, a *House with the Ocean View*, az *Entering the Other Side*), illetve a wilsoni narrátorok

³² DERRIDA, *Life Death*, i. m., 241–282.

³³ ABRAMOVIĆ, i. m., 325.

³⁴ Az abjekt kifejezést Julia Kristeva pszichoanalitikus használja. Az abjekt radikálisan kizárt a szimbolikusból, amely arra tart, ahol a jelentés, értelem összeomlik. A tárgykapcsolat előtti negatív tárgy, a test undort hozó elválasztódása a másik testtől és egyben a primér nárcizmus előfeltétele. Az abjektéről bővebben lásd: Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. Kiss Ágnes, Café Babel, 20(1997), 167–190.

(Williem Dafoe és Anthony Hegarty) által kiemelt és elbeszélt abramovići „életrajzban” is dekonstruktív performativitás működik.



Marina Abramović és a gyermekkort idéző baba-Marina a kórházi ágyban.

3. Élet-grafikusság és halál-grafikusság

Derrida jelzi, hogy „az élet/halál diszkurzus” – ami a Wilson-darab igazi mélyének a titka is egyben – „kiemelt teret kell elfoglaljon a *logos* és *gramme*, *analógia* és *program* és a *program* különféle értelmei és a *reprodukció* között. Mivel az élet a határvonalon van, a logikait és grafikait összekötő jellemzőnek működni kell a *biológiai* és *biográfiai*, a *tanatologiai* és a *tanatográfiai* között.”³⁵ A Wilson-műben az Abramović életét és halálát összekötő, felvető diszkurzus tekintetében a párok között nem világos ellentét van, hanem sokkal inkább valamiféle dinamikus átfordulás, fordítás, „ez a határ – dünamisznak mondanám az erő miatt, a virtuális és potenciális mobilitás miatt – nem aktív és nem passzív, sem belső, sem külső”.³⁶ Derrida szerint egy láthatatlan vonal húzódik a művek belső tartalma és a megnevezhető szerző élete között. Nem beszélhetünk egyszerű ellentétpárokról. „Az élet mint *bio-lógia* és *bio-gráfia* nem egyszerűen oppozíciója a halálnak, mint *tanato-gráfia*-nak és *tanato-logikának*.”³⁷ Ami megakadályozza ennek a direkt oppozíciónak a létrejöttét, az éppen a tárgyá válás és annak lehetetlensége. Az életrajz mindig egyben halálrajz is. Talán ezen derridai gondolat és a performanszművészet tárgyá válásának problematikussága felől érthető meg Wilson rendezése is, amelyben Abramović mint performanszművész színésszé válik (eljátssza saját anyját, de önmagát is), másrészt a korábbi performanszai utalásszerűen beépülnek az előadásba. Nem utolsó sorban pedig a művésznő „*jelen van*” saját halála színrevitelén, a *tanatografikus* „eseményen”, amely az életrajzba íródik.

Derrida önéletrajz elemzése Nietzsche *Ecce homo* c. könyvének interpretációja.³⁸ Derrida alapvető tézise, és ez Abramović kapcsán is érvényes, hogy az önéletrajz mindig egy név, egy aláírás tárgyiasságának függvénye, az élet és halál abszolút közelségében megformálódó

³⁵ Jacques DERRIDA, *The Ear of the Other – Otobiography, Transference, Translation*, trans. Peggy KAMUF, Lincoln, University of Nebraska Press, 1985, 4.

³⁶ *Uo.*, 5.

³⁷ DERRIDA, *Life Death*, i. m., 27.

³⁸ *Uo.*, 27.

primer identitás felé nyitott. Ebben a primer identításban, regresszióban az anya és apa sajátos szelf-konstitutív szerepe működik. Nietzsche azt írja, hogy ő maga az apa és anya tükrözéseként, tekintetének nyomaként létezik. Az apa akkor, amikor az önéletrajzi *Ecce homot* írja, már rég halott, az anya él, sőt majd túl is fogja élni a fiát. Benne e két tekintet nyomán összegződik nevében, aláírásában, ittlétében a halottrajzi és az életrajzi. Abramović ön-konstrukciója meglepően hasonló. Erről szól Anthony Hegarty főcímdala, a *Your story, my way*:

„Elmesélek neked egy történetet az én férfiszememen át,
a te történetedet, az én módomon, a te fekete-kék történetedet
a szemem fehérjén keresztül. A magányom, a fájdalom / Elmondom
neked a történetet férfiszememen keresztül, az ivásom, a kiválóságom,
a sírom borzalmát / Elmondom neked a történetet, vágd bele a szemembe,
zúzd bele a szemem fehérjébe / Sírni fogok, használom a szemünket,
sírnunk fogunk a szemedben keresztül...”³⁹

Hegarty különös monológja rávetül Abramović életére, életének írására. A férfi szem, a szem fehérje (ami éppen nem lát, csak valami tükör) a szelfet dekonstruktívan kiképző tekintet visszaverődése. A tekintet azonban anamorfikus: sír, belevág, rombol és épít, testet alakít, könyveket hoz létre. Hegarty dalában ugyanakkor egy dekonstruktív referencialitás működik, amely a történetmondás nézőpontját is elbizonytalanítja. Úgy mesél el egy történetet a saját nézőpontja felől, hogy egyben nem a saját, hanem a „te”, vagyis az egyes szám második személy történetét meséli (*your story*), a saját maga, vagyis a másik módján egyesszám első személyben (*in my way*), s ezzel belehelyezkedik a narrátori pozícióba. Ez a szem, amin keresztül az élettörténet megelevenedik, ugyanakkor egy férfi szem, amin keresztül éppen egy nő történetét látjuk. Már az előadás legelején a néző ebbe az öndekonstruktív, már-már anamorfikus tekintetpozícióba helyeződik. Lacan jelzi, hogy „olyan lények vagyunk, akikre ránéznek a világ spektákulumában,

³⁹ Saját fordítás, E. P.

ami tudattá tesz minket, az ugyanúgy megalapít minket, mint ez a *spectaculum mundival* történik.⁴⁰ A tekintet paradox, azaz anamorfikus természetű, mert „sohasem arról a helyről jön a tekinteted rám, ahol látlak téged”, és „ami tekintetet kapok, az sohasem az, amit nézni szeretnék.”⁴¹ A szubjektum önéletírása mindig egy, lényege szerint paranoid, a tárgyi világból rávetődő tekintet nyomán szerveződik, a „láthatóban minden csapda”⁴² és „viszonyunk a dolgokhoz, ha ez a látvány útján alakzatokban megjelenítve történik, mindig elcsúszik, színről színre átalakul, és mindig valamilyen mértékben el is tűnik.”⁴³ Wilson színpadi vizualitás-gyakorlata egészében ezt az anamorfikus tekintetet mozgósítja. Szintén a női-férfi perspektíva válik kétségessé Hegarty *Cut the World* című dalában: „Túl régóta vetem alá magam, női elrendelés / Mindig fékeztem vágyadat, hogy bánts / De mikor jön el az én időm, hogy megvágjam a világot?”⁴⁴ Hegarty összesen tizenkét dalt⁴⁵ készít el az előadáshoz. Mindegyik Marinával való személyes és meglehetősen friss baráti kapcsolatából és tapasztalatából táplálkozik. A barátság még 2010-ben alakult ki, a *The Artist is Present* alkalmával Hegarty is szembe ült Abramoviéccsal, majd Londonban egy étteremben találkoztak, és beszélgetni kezdtek. Erről a 2010-es találkozásról árulkodik az előadás legelső szövegekönyvterve is 2008-ból, amelyben dalbetétek még egyáltalán nincsenek jelölve Wilson tervei szerint.⁴⁶ Hegarty az első daltervek hanganyagát 2011. május 11-én juttatja el Wilsonnak. Ő az életrajz második narrátora. A megírt dalok mindig olyan bensőségtartalmat közvetítenek, amelyek egy Marinával való

⁴⁰ Jacques LACAN, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan SHERIDAN, ed. Jacques-Alain MILLER, London, W. W. Norton, 1977 (The Seminar of J. Lacan, 11), 75.

⁴¹ *Uo.*, 103.

⁴² *Uo.*, 93.

⁴³ *Uo.*, 73.

⁴⁴ ABRAMOVIĆ, *i. m.*, 326.

⁴⁵ Ezek a következők: *Marina, Cut the world, Saint Ascend, Empathy, Snake Piece, Salt in my Wounds, Volcano of snow, Why do you cat Yourself?, The white of eyes, Floods my body, You will show me that you love me, Elements of Suffering, There is no piece.*

⁴⁶ Az előadás 2008-as szövegekönyve, Robert Wilson archívum, Watermill Center, New York, USA, 2008.

azonosulásból fakadnak. Míg Dafoe mint narrátor általában egy távolságtartóbb pozícióból „szól” a közönséghez. A „távolságtartó” narrátori szerep csak az előadás egyik utolsó jelenetében oldódik fel, amikor Dafoe pozíciót vált Hegartyval, és szinte a helyébe lépve elénekli a *Why must you cut yourself* című dalt.

„Bob Wilsonnak teljesen igaza volt, hogy a tragédiámat vígopera formájában mutassuk be: csakis ő találhatott rá arra a megoldásra, ami úgy mutatja be nagyon sajátos életutamat, hogy a néző szemében az mégis egyetemessé válik⁴⁷ – állapítja meg Marina Abramović. Az előadás rendezésének struktúrája felől válik világossá az a de Man által is feltett kérdés: „tényleg olyan biztosak vagyunk abban, hogy az önéletrajz ugyanúgy kötődik valamiféle referenciához, ahogy egy fénykép kötődik a témájához, vagy egy (realista) kép a modelljéhez?”⁴⁸ Lehet-e a *Marina Abramović élete és halála* című előadás így az 1946-ban született (máig élő!) performanszművész „életrajza”, ha a színésznő maga is jelen van a színpadon, s élettörténetének fragmentumai egy posztmodern-ironikus montázsdarabkáiból állnak össze egy derridai értelemben vett *halálgrafikus életrajzi* elbeszéléssé?

„Ha elvállalom ezt a munkát, nem a művészeted fog érdekelni. Egyedül az életeddel akarok foglalkozni”⁴⁹ – jelenti ki Bob Wilson 2008-ban. A kérdést Derrida is felteszi 1976-ban a *Life Death* szemináriumának egyik előadásán Freud *Életösztönök és halálösztönök* című művének „önéletrajziséga” kapcsán, Freud híres *fort/da* elemzésén keresztül. Elvალasztható-e Freud gyásza és gyász munkája Sophie elvesztése után a híres *Életösztönök és halálösztönök* megírásától? Elvალík-e a megírt mű a szerzőjétől? S tud-e Wilson nem beszélni Abramović művészetéről, amikor létrehozta ezt a halál-grafikus előadást, és tényleg *jelen van-e* a performanszművész Abramović, amikor színészként szerepet játszik?

⁴⁷ ABRAMOVIĆ, *i. m.*, 328.

⁴⁸ DE MAN, *i. m.*, 94.

⁴⁹ ABRAMOVIĆ, *i. m.*, 325.

TÉR- ÉS IDENTITÁSKONSTRUKCIÓK

Beszélni arról, amiről nem lehet

A kora 20. századi homoszexualitás megközelítései E. M. Forster *Maurice* és Evelyn Waugh *Utolsó látogatás* című regényében

1. Bevezetés

A homoszexualitás témaköre hosszú évszázadokon át nem volt különösebb tudományos érdeklődés tárgya Nagy-Britanniában. A kérdés csak a 19. század folyamán került a figyelem középpontjába, és ekkor sem pozitív értelemben. Amit eddig általános tartózkodás és érdektelenség övezett, azt most kutatni és szabályozni kezdték; ezzel párhuzamosan pedig egy olyan jogrendszer jött létre, mely szigorúan büntetett minden olyan szexuális irányultsággal rendelkezőt, aki eltért a társadalmi normától (azaz a heteroszexuálistól).

Nem csak a homoszexuális gyakorlatra sújtott le azonban a törvény. A szigorú szabályozások a cenzúrában is megnyilvánultak: a 20. század közepéig minden olyan irodalmi alkotást, mely a homoszexualitás témájával foglalkozott, csak jelentősen korlátozott példányszámban lehetett terjeszteni. Ennek tükrében érdemes és érdekes lehet

megvizsgálni, hogy miként viszonyultak a korabeli szépírók ezekhez a szigorú törvényekhez, illetve, hogy mennyiben és milyen módon befolyásolja az azonos neműek közötti kapcsolatok ábrázolását az a tény, hogy az adott mű végül publikálásra került-e vagy sem.

Jelen tanulmány két regényt hasonlít össze ezen szempontok mentén: E. M. Forster *Maurice* (1913–1914/1971) című művét, melyet csak írója halála után, 1971-ben adtak ki, és Evelyn Waugh *Utolsó látogatás* (*Brideshead Revisited*, 1945) című szövegét. Forster *Maurice* című regénye egyfajta Bildungsromanként értelmezhető, melynek középpontjában a címszereplő Maurice Hall áll. A műben Maurice jellemfejlődését követhetjük nyomon iskolás éveitől egészen fiatal felnőtt koráig. Bár Maurice minden tekintetben megfelel az átlagos korabeli angol férfiideálnak, egy tulajdonsága elkülöníti őt társaitól: a szexuális irányultsága. A regény tehát Maurice szellemi fejlődése mellett az identitáskeresésre, illetve önmagunk elfogadására fókuszál egy olyan társadalomban, amely elutasít minden, az általa normálisnak vélttől eltérő viselkedésformát. A mű folyamán Maurice két férfival ápol hosszabb ideig tartó romantikus kapcsolatot: Clive Durhammel, egy arisztokrata család fiával, akivel cambridge-i tanulmányai alatt ismerkedik meg, és Alec Scudderrel, Clive vadőrével, aki mellett Maurice végül megtalálja a boldogságot.

Evelyn Waugh *Utolsó látogatása* a főszereplő, Charles Ryder regényes memoárja. Charles életét egyetemista korától egészen a II. világháborúban teljesített katonai szolgálatáig követhetjük nyomon. Oxfordi egyetemi évei alatt megismerkedik Sebastian Flyte-tal, egy különc, katolikus arisztokrata fiúval, akivel szoros (és homoszexuális viszonyként is értelmezhető) barátságot köt. Rajta keresztül ismeri meg Sebastian nem kevésbé lenyűgöző családját, melynek tagjai közül kiemelkedik legidősebb húga, Julia, akivel a regény utolsó harmadában Charles gyorsan véget érő viszonyt kezd. Charles végül a Flyte-család hatására áttér a katolikus hitre, és őket immár maga mögött hagyva új életet kezd, melynek egyik állomása a regény jelenül szolgáló II. világháborús katonai szolgálat.

Tanulmányomban azt a kérdést vizsgálom, hogy a két szerző miképp dolgozta fel a homoszexualitás témakörét, illetve milyen szerkesztési

módokat alkalmaztak a regények megírásakor, annak viszonylatában, hogy publikálták-e a szöveget vagy sem. Az elemzésen belül kiemelt szerepet kap a szexuális aktusnak a vizsgálata, ugyanis ezen keresztül világlanak ki leginkább a két mű között fellelhető eltérések.

2. A kiváltó okok

A textuális elemzés előtt érdemes megvizsgálni azt a jogi környezetet, melynek szabályaihoz Forsternek és Waughnak alkalmazkodnia kellett az írás és a publikálás során; ugyanis ezek a normák jelentősen befolyásolták azt, ahogyan a két író megjeleníti a homoszexualitás témáját a szövegekben, illetve ezáltal azt is, hogy az adott regény mikor és hogyan került kiadásra.

A 20. század eleji Anglia jogrendszere egyáltalán nem kedvezett az általa „obszcénnek” minősített tartalmak kiadásának. A korabeli cenzúra szerint minden olyan irodalmi alkotás – legyen az tudományos vagy szépirodalmi – obszcénnek minősült, amely potenciálisan „korrumpálhatja azokat, kiknek elméje nyitott az erkölcstelen behatásokra, illetve képesek is lehetnek arra, hogy elolvassák azt”.¹ Az ilyen művek kiadóit komoly pénzbírság sújtotta, az írásokat pedig vagy azonnal betiltották, vagy pedig jelentősen korlátozták a megjelentethető példányszámot.² További problémát jelentett, hogy a korabeli törvények nem határozták meg pontosan az „obszcén” szó jelentését. Bár a fent említett „erkölcstelen behatásokra” nyitott elmék alatt leginkább a nőket, gyermekeket és alacsonyabb sorból származókat értették, ennek alapján mégsem határozható meg pontosan, hogy mi minősül számukra megrontónak. Figyelembe véve azonban azt, hogy a

¹ Rachel POTTER, *Obscene Modernism: Literary Censorship and Experiment, 1900–1940*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 17.

² Peter D. McDONALD, *Old Phrases and Great Obscenities: The Strange Afterlife of Two Victorian Anxieties*, *Journal of Victorian Culture*, 2008/2, 294–302, 298.

viktoriánus kor derekától minden bizonyíthatóan „szodomita” (azaz homoszexuális) férfi börtönbüntetésben részesülhetett,³ és az azonos neműek romantikus és/vagy szexuális kapcsolatát ábrázoló alkotások jogi értelemben mindenképpen ebbe a kategóriába voltak sorolhatók. Tovább súlyosbította a helyzetet, hogy a törvény teljes mértékben figyelmen kívül hagyta az írói szándékot,⁴ ami ahhoz vezetett, hogy a cenzúra áldozatai lettek a homoszexualitás pszichés és orvosi okait kutató tanulmányok is. Így nem meglepő, hogy azoknak a szépíróknak, akik írásaikban homoszexuális (vagy akként értelmezhető) kapcsolatokat ábrázoltak, fokozott óvatossággal kellett megközelíteniük ezt a témakört, főleg, ha széles körben ismertté akarták tenni az általuk írt művet. Ennek fényében érdemes tehát egy pillantást vetni Forster és Waugh személyes hátterére és írói szándékaira is, ami által a szerzők szerkesztésbeli különbségei is érthetőbbé válhatnak.

3. Forster és Waugh írói szándéka

A két író közül a felszínen E. M. Forster (1879–1970) indítékai érthetőek meg könnyebben. A regény 1913 és 1914 között íródott, ám csak a szerző halála után egy évvel, 1971-ben került kiadásra. A kései megjelenést az magyarázza, hogy Forster a művet elkészülte után csak néhány bizalmas barátjával osztotta meg, nem kívánta nyilvánosan forgalomba hozni, ennek kézenfekvő magyarázata a regény nyíltsága. Forster ugyanis a *Maurice* lapjain nemcsak sejteti, hogy főszereplőjének homoszexuális hajlamai vannak – a mű központi témája a homoszexualitás felfedezése, elfogadása és az ezzel való együttélés egy olyan társadalomban, amely kíméletlenül kiveti magából a „normálistól” eltérő embereket. Mindemellett a szerző a történet során szisztematikusan megkérdőjelezi és lebontja azokat a sztereotípiákat, melyek

³ Matthew David COOK, *The Inverted City: London and the Constitution of Homosexuality: 1885–1914*, London, University of London, 2000, 91.

⁴ POTTER, *i. m.*, 17.

a saját nemükhöz vonzódó férfiakat övezik; végig amellet érvel, hogy a homoszexuális férfiak semmiben sem különböznek heteroszexuális társaiktól, a nemi identitásukat leszámítva. Főhőse, Maurice Hall így intellektusában, érdeklődési körében, viselkedésében és megjelenésében szinte megtestesíti a 20. század eleji jómódú, középosztálybeli fiatal angol férfi archetípusát; egyedül a szexualitása különíti el őt a társadalom többi tagjától. Forster valószínűleg tudatában volt annak, hogy egy ilyen téma nyílt kezelése önmagában ellehetetleníti azt, hogy a regénye a nagyközönség számára könnyen elérhető legyen, talán ezért sem szerette volna kiadni. Emellett azonban volt két másik oka is, mely a publikáció ellen szólt.

Az első ok szorosan kapcsolódik a fentebb tárgyalthoz. Forsternek ugyanis nem csak az volt fontos, hogy a korabeli homoszexuálisok nehézségeit hitelesen jelenítse meg. Ahogy a regény *Zárójegyzetében* ő maga írja: „A boldogság a kulcsa az egésznek, mellesleg váratlan következménnyel járt: megnehezítette a könyv publikálását.”⁵ A regény „boldog végkifejlete” egyértelműen azt sugallja, hogy a normától eltérő embereknek is lehet esélye egy boldog, kiegyensúlyozott párkapcsolatra. Ez jogi szempontból mindenképpen obszcénnak és megrontónak minősítette volna a művet, mely így hamar a cenzúra áldozatává vált volna. Ezen kívül azonban egy másik, banálisabb oka is van annak, hogy Forster nem szánta publikálásra a *Maurice*-t: ez a saját nemi identitásához, illetve társadalmi szerepvállalásához köthető.

A *Maurice* megírásának idején Forster már Anglia-szerte elismert írónak számított; az áttörő sikert 1906-ban megjelent *Szellem a házban* (*Howards End*) című regénye hozta meg számára. Így még érthetőbbé válik tehát, hogy egy olyan alkotás publikálása, mint a *Maurice*, tágabb értelemben is kihatott volna írójára, sőt, akár még a személyes szabadsága is veszélybe kerülhetett volna, Forster ugyanis maga is homoszexuális volt. Bár ez ma már köztudott, akkoriban az olvasóinak többsége nem volt tisztában ezzel.⁶ Döntéséhez továbbá családi

⁵ Edward Morgan FORSTER, *Maurice*, ford. LÁZÁR Júlia, Bp., Európa, 272.

⁶ David LEAVITT, *Introduction* = Edward Morgan FORSTER, *Maurice*, London, Penguin, 2005, xi–xxxvi, xiii.

háttere is hozzájárult: akárcsak a *Maurice* címszereplője, ő maga is tehető középosztálybeli családból származott, innen pedig David Leavitt szerint „magával hozta a konvencionálisra való hajlamot”.⁷ Ennek következtében, bár kritikusan szemlélt rengeteg fontos társadalmi problémát, mindig passzív maradt, aktívan sosem tett semmit ezeknek a megoldása ellen.⁸ Ez a passzivitás a *Maurice* sorsára is rányomta a bélyegét: bár a regény témáját tekintve társadalmi szempontból kiemelten fontos szerepet kaphatott volna a heteroszexuálistól eltérő nemi identitású személyek elfogadásáért folytatott harcban, Forster félelmei miatt a publikáció nem valósulhatott meg. Ezekkel a félelmekkel azonban mintha a szerző maga is tisztában lett volna; a regény „Jegyzetek a három férfiről” címre keresztelt utószavában ugyanis kijelenti, hogy „Maurice-ban olyasvalakit próbáltam megformálni, aki mindenben eltér tőlem, vagy attól, akinek magamat hiszem.”⁹ Az író és főhőse közötti ellentét ugyanis nemcsak a Forster által felsorolt megjelenés- és általános személyiségbeli tulajdonságokra igaz, hanem a szexuális identitáshoz való viszonyukban is megnyilvánul. Maurice ugyanis fel meri vállalni magát és a homoszexualitásról alkotott véleményét a korabeli negatív társadalmi és jogi megítélés ellenére is, mely alkotójáról nem mondható el.

Ez az óvatosság azonban járt egy előnnyel is, mely Waugh esetében éppen a kiadás miatt nem valósulhatott meg: Forster úgy és olyan nyíltan kezelhette a homoszexualitás témáját, ahogyan csak akarta. Semmi sem szabott neki gátat az ábrázolásban, és ez az írói szabadság tükröződik a férfis szereplői közötti szexuális kapcsolatok ábrázolásában is.

Amikor Evelyn Waugh először kezdett bele „egyfajta modern Árkádia”¹⁰ megalkotásába, Forsterhez hasonlóan még leginkább saját örömére tette ezt. Ennek oka a regény önéletrajziségében keresendő – a mű helyszíneinek, szereplőinek és történéseinek többségét Waugh

⁷ Uo., xii–xiii.

⁸ Uo., xiii.

⁹ FORSTER, *i. m.*, 272.

¹⁰ Paula BYRNE, *Mad World: Evelyn Waugh and the Secrets of Brideshead*, New York, HarperCollins, 2012, 285.

a saját vagy barátai életéről mintázta. Lassan világossá vált számára az is, hogy a regény – ahogy ő maga nyilatkozott róla – a valaha volt legjobb írása, a „magnum opus”-a lesz.¹¹ Nem meglepő tehát, hogy főművét minél szélesebb körben ismertté szeretne volna tenni, aminek meg is lett az eredménye: az *Utolsó látogatás* mind Nagy-Britanniában, mind az USA-ban átütő siker lett.¹²

Mivel Waugh számára szinte a kezdetektől fogva fontos volt, hogy regénye minél szélesebb körben ismertté váljon, a történetben szereplő homoszexuális szereplők és kapcsolatok megalkotásánál és kialakításánál fokozott óvatossággal kellett eljárnia, a cenzúra miatt nem közelíthette meg olyan nyíltan a témát, ahogy azt Forster tette a *Maurice*-ban. Ennek eredményeképp a két férfi főszereplő, Charles Ryder és Sebastian Flyte kapcsolata évtizedeken át megosztotta a kritikusokat. Bár viszonyuk természete csak az 1990-es években keltette fel a kutatók érdeklődését,¹³ az elkövetkezendő évtizedben heves viták alakultak ki a két fiú kapcsolatának milyenségével kapcsolatban. Waugh a regényben egyetlen egyszer határozza meg konkrétan Charles és Sebastian kapcsolatát, ekkor a „romantic friendship”¹⁴ jelzővel illeti, mely megint csak az óvatosságát bizonyítja. A *romantic friendship* (‘regényes férfibarátság’),¹⁵ amely eredetileg a 19. századi, 20. század eleji szeparált oktatási intézmények diákjai közötti kapcsolatokra volt használatos, rendkívül tág fogalom: a közeli, szexualitástól mentes barátságtól a maradéktalanul megélt homoszexuális kapcsolatig bármit magában foglalhatott. Ráadásul, még ha a kapcsolat rendelkezett is erotikus vonásokkal, résztvevői akkor sem biztos, hogy homoszexuálisként hivatkoztak magukra, ami tovább nehezíti a fogalom értelmezését.¹⁶ Ugyanakkor a „romantic friendship” épp emiatt tökéletes

¹¹ BYRNE, *i. m.*, 299.

¹² *Uo.*, 338.

¹³ Martin B. LOCKERD, *Arcadias, Wild(e) Conversions, and Queer Celibacies in Brideshead Revisited*, *Modern Fiction Studies*, 2018/2, 239–263, 241.

¹⁴ Evelyn WAUGH, *Brideshead Revisited*, London, Penguin, 2011, 128.

¹⁵ Evelyn WAUGH, *Utolsó látogatás*, ford. OTTLIK Géza, Bp., Magvető, 1973, 135–136.

¹⁶ Tison PUGH, *Romantic Friendship, Homosexuality, and Evelyn Waugh's Brideshead Revisited*, *English Language Notes*, 2001/4, 64–72, 65.

címke Charles és Sebastian viszonyának meghatározására. Bár magában foglalja a homoszexualitás lehetőségét, ezt mégis egy, a cenzúra számára is elfogadható módon teszi, nem veszélyeztetve ezzel a publikációt. Ez az óvatos, gondos szerkesztés jellemzi a regény egészét, ami természetesen a szexuális aktusok leírásában is megnyilvánul.

4. Homoszexualitás – nyelvezet és technika

Szövegszerkesztés és nyelvezet terén Forster és Waugh írásai számos hasonlóságot mutatnak. Ennek legfőbb oka, hogy mindkettőjük műveinek fontos ismertetőjegye a társadalomkritikus ábrázolásmód és az ironia gyakori használata. A felszíni egyezések ellenére stílusuk azonban lényegesen különbözik is egymástól. A textuális eltérések akkor a legfeltűnőbbek, amikor a két szerző olyan érzékeny témákat érint műveiben, mint például a homoszexualitás, így ezek demonstrálására a legjobb módszer az azonos nemű szereplők közötti szexuális aktus(ok) vizsgálata.

A *Maurice* sok más korabeli irodalmi alkotástól eltérően merész nyíltsággal tárgyalja a férfi főszereplők szexuális életét. Amikor Alec Scudder a főhőssel, Maurice Hall-lal tölti az éjszakát Clive Durham házában, bár az aktus maga a 37. és a 38. fejezet között helyezkedik el, az ellipszis ellenére semmi kétség sincs afelől, hogy mi történik köztük az éjszaka folyamán. A 37. fejezet ugyanis azzal végződik, hogy Alec „megérinti” Maurice-t, a 38. fejezet elején pedig bár „egymástól tisztos távolban feküdtek, mintha a közelség nyugtalanítaná őket, de reggelre kelvén elmozdultak, míg végül egymás karjaiban ébredtek fel”.¹⁷ Ez utóbbi idézett passzus azért is kulcsfontosságú, mert tulajdonképpen akár ebben a félmondatban összefoglalható a két férfi kapcsolatának alakulása. Bár a társadalmi státuszukból fakadó különbségek és az ennek ellenére kialakuló homoszexuális vonzalom eleinte nyugtalanítja őket,

¹⁷ FORSTER, *i. m.*, 207, 212.

főleg Maurice-t, végül mégis egymásra találnek. Ezt megerősítheti az eredeti angol szöveg, ahol nem csak hogy egymás karjaiban, hanem „mélyen” („deep”) egymás karjaiban ébred a két férfi.¹⁸ Ezáltal ugyanis egy, a pusztá fizikai vágyon túlmutató kapcsolat lehetősége vetődik fel Maurice és Alec között, melynek azonban továbbra is szerves része a testi kontaktus, hiszen az ölelésben a testi kapcsolat kölcsönös mélyebb érzelmeken alapuló intimitással párosul, ezáltal lehetővé téve a két férfi kapcsolatának mélyülését is, mely az elkövetkezendő fejezetekben meg is történik.

Forster többi regényével ellentétben a *Maurice* lapjain nyíltan tárgyalja a testi vágy témáját is. Más főhőseitől és főhősnőitől eltérően a narrátor nyíltan beszél Maurice szexuális vágyairól és fantáziáiról, amire bizonyíték az alábbi passzus, ahol a főszereplő egy családi barát fiát, Dickie Barryt meztelenül alva találja egy napfényes reggelen.

„A fiú, aki előző este valami táncmulatságon vett részt, még aludt. Combja elővillant a takaró alól. Szégyentelenül *ölelkezett* a nappal, *áthatolt* rajta a fény. Ajkai szétnyíltak, bearan-yozta őket a nap, a haja mint megszámlálhatatlanul sok apró fénykoszorú, a teste a legfinomabb borostyán. Mindenki gyönyörűnek látta volna. Maurice számára pedig, aki két úton is közelíthetett felé, a *vágyak vágya* volt.”¹⁹

A fentebb idézett részlet a regény legszenvedélyesebb jelenete függetlenül attól, hogy Maurice és Dickie között ténylegesen semmilyen szexuális kapcsolat nem létesül. Maurice fantáziájában azonban Dickie és a nap viszonya egészen lenyűgöző módon jelenik meg: az alvó, meztelen fiú „ölelkezik” a nappal, testén „áthatol” a felkelő nap fénye, ezáltal azt a hatást keltve, mintha Dickie éppen egy másik férfival szeretkezne.²⁰ Ugyanakkor a főhős képzelete által a fiú mégis egyfajta földöntúli,

¹⁸ FORSTER, *i. m.*, 174.

¹⁹ FORSTER, *i. m.*, 157. (Kiemelések tőlem, K. D. M.)

²⁰ Az angol kifejezésekben („embraced”, „penetrated”) legalább ennyire félreérthetetlen a szexuális felhang.

már-már természetfeletti lényé lényegül át a meleg, csillogó színeknek köszönhetően, melyekkel teste ábrázolásra kerül. Fontos azonban, hogy bármennyire is lírikus a bekezdés középső része, az utolsó két szó nem hagy kétséget afelől, hogy az alvó Dickie elsősorban fizikai érdeklődést vált ki Maurice-ból. A fiú a „vagyak vágya”;²¹ abban, ahogy a főhős látja, semmi spirituális nincs, Dickie anyagi külseje ellenére. Fontos továbbá megjegyezni, hogy bár a regény cselekményét mindentudó, E/3. személyű narrátor beszéli el, a fent idézett passzusban egyértelmű, hogy a fiú egy férfi pillantásának tárgya, ami megerősíti azt a tudatot, hogy a fokalizált Maurice képzeletében két férfi létesít egymással szexuális kapcsolatot. Súlyosbítja a helyzetet, hogy Dickie tűnik az aktusban a passzív félnek; ő az, akit ölelnek, ő az, akibe behatolnak, ő az, aki felé Maurice „két úton is közelíthetett” volna, ezáltal még jobban hangsúlyozva a homoszexuális intimitást.

A fentebb idézett két szövegrészlet tehát kiadás szempontjából komoly problémát jelent; miattuk valószínűleg obszcénné nyilvánították volna a regényt, ezáltal megakadályozva annak terjesztését. Nem meglepő tehát, hogy Forster végül lemondott a publikációról.

A *Maurice*-szal szemben az *Utolsó látogatásban* két férfi között tulajdonképpen semmilyen szexuális aktus nem kerül leírásra, ez pedig tovább nehezíti a Charles és Sebastian közötti kapcsolat természetének pontos meghatározását. Az egyetlen olyan szövegrészt, melyben utalás történik fizikai intimitásra kettejük között, és melyet a legtöbbször idéznek kutatók, mikor a két fiú közötti homoszexuális kapcsolat megléte mellett érvelnek, ott található, meg, mikor, még a kapcsolatuk kezdetén, Charles egy idilli nyarat tölt el Sebastiannál.

„Most pedig ez a nyári félév Sebastiannal mintha rövid bepillantást engedett volna nekem olyasmibe, amit soha sem ismertem: a boldog gyerekkorba; s noha játékszereink selyemingek, erős italok és szivarok voltak, és *csintalan-ságaink a súlyos bűnök sorában vezető helyen álltak*, mégis

²¹ Az angol kifejezés – „the World’s desire” – még inkább kiemeli a tárgyias, világiás vonást.

a gyerekszobák friss levegőjét éreztem magam körül, az üde, ártatlan öröm büntelenségét.”²²

Az általam dőlt betűvel kiemelt részt a kritikusok gyakran értelmezik a két fiú között fennálló szexuális kapcsolat bizonyítékeként, és való igaz, hogy Sebastian és Charles által elkövetett „súlyos bűnök” nem igazán jelenthetnek mást. És mégis, ami igazán különlegessé teszi a fenti bekezdést, az a szöveg elrendezése. Érdemes ugyanis megfigyelni, hogy a sor, amely a bekezdés lényegi mondanivalóját (tehát a két fiú „csintalanságainak” mértékét) tartalmazza, a passzus közepén helyezkedik el. Az ezt körülvevő szövegrészek értelme azonban teljesen eltérő: bűnök helyett gyermeki üdeségről, ártatlan örömről van szó bennük – mintha Waugh célzottan el akarta volna rejtteni a passzus lényegét az olvasók elől. Hiszen így a hangsúly nem azon van, hogy Charles és Sebastian viszonyának valószínűleg szexuális aspektusa is van, hanem helyette inkább Charles egyfajta második gyermekkorára fókuszál, melyet Sebastiannal él meg. A nyomaték nem a „súlyos bűnökön” van, hanem az „ártatlan öröm büntelenségén”, ami a bekezdés záró kifejezése. A két fiú bűnei olyan szavak közé ékelődnek, melyeknek nyilvánvalóan pozitív értelme van: ilyen az „öröm”, az „ártatlanság” és a „boldog”, ami még inkább megerősíti azt a feltételezést, hogy Waugh el akarta vonni a figyelmet arról a szövegrészről, amely kérdéseket vethet fel Charles és Sebastian viszonyának természetével kapcsolatban.

A technika, melyet Waugh ebben a passzusban alkalmaz, hasonló ahhoz, melyet Forster használ a Dickie-epizódban, a két szerző szándéka azonban teljesen különböző. Míg utóbbi célja az, hogy romantizálja a homoszexuális férfiak által érzett testi vágyat, ezzel igazolva annak szükségességét egy azonos neműek közötti kapcsolatban, addig az előbbinél ez a stratégia a mondanivaló elrejtésével párosítva egy, a cenzúra elkerülésére irányuló szerkesztési mód része lehet. Ennek megfelelően Charles és Sebastian kapcsolatának minden aspektusát különös gondossággal kellett, hogy megalkossa annak érdekében, hogy a cenzúra ne találhasson kivétlnivalót az általa közltekben.

²² WAUGH, *i. m.*, 66. (Kiemelések tőlem, K. D. M.)

5. Heteroszexualitás: nyelvezet és szerkesztés

Végezetül, mivel mind a két műben szerepet kap a heteroszexuális szerelem és intimitás, érdemes ezeket a kapcsolatokat is megvizsgálni annak érdekében, hogy egy még teljesebb képet kaphassunk a homoszexualitás regénybéli szerepéről, illetve kiadáshoz való viszonyáról.

A *Maurice*, ahogy az már korábban említésre került, nyíltan tárgyalja a férfiak közötti érzelmi és szexuális kapcsolatok széles skáláját. Az ellenkező nemű szereplők párkapcsolatainak ábrázolása azonban nem ilyen sokrétű. A regény folyamán mindössze egy ilyen kerül részletesebb ábrázolásra, ez pedig a főhős első szerelmének, Clive Durhamnek és párjának, Anne Woodsnak a házassága. Bár kettejük kapcsolata első pillantásra mentesnek tűnik mindenfajta fizikai érintkezéstől, van egy szövegrész a regényben, mely házasesetük szexuális aspektusával foglalkozik.

„Gondos nevelése közben senkinek eszébe se jutott, hogy fölvilágosítsa a szexről. Clive a lehető legtapintatosabban viselkedett, mégis szörnyen megijesztette, majd azzal az érzéssel távozott, hogy Anne gyűlöli őt. De Anne nem gyűlölte. Örült neki a következő éjszakákon. De soha nem beszéltek erről. Olyan világban egyesültek, melynek semmi köze nem lehetett a nappal valóságához, és ez a titokzatosság életük egyéb részeire is kiterjedt. Sok más dolog akadt, amit nem volt szabad említeni. Olyan életműködésekről, mint szaporodás, emésztés, nem vettek tudomást.”²³

Forster szövegszerkesztési technikája ebben a szövegrészben hasonló, mint amit Waugh Charles és Sebastian kapcsolatának leírásakor alkalmaz: Charles és Sebastian „súlyos bűneihez” hasonlóan az a tény is egy futó megjegyzés csupán, hogy Clive és Anne Durham szexuálisan aktív. Waugh-val ellentétben Forsternél ez a technika nem a szöveg lényegi mondanivalójáról hivatott elvonni a figyelmet, épp ellenkezőleg, inkább ráirányítja arra. A fenti bekezdésben ugyanis a szerző

²³ FORSTER, *i. m.*, 175–176.

rávilágít a posztviktoriánus és -edwardiánus emberi kapcsolatok egyik legnagyobb gyengéjére, ez pedig a szexuális felvilágosítás teljes hiánya. Anne Durham semmit nem tud arról, hogy hogyan zajlik le egy szexuális aktus férfi és nő között, ennek következményeképpen pedig, bár a továbbiakban is ágyába fogadja a férjét, kérdéses, hogy valóban örömteli esemény-e számára a házastársával folytatott intim kapcsolat. Ennek a kétségnek a megerősítésére szolgál egy, a magyar fordításból hiányzó szövegrészlet, mely szerint: „He never saw her naked, nor she him” („Clive nem látta még a feleségét meztelenül, sem Anne őt”).²⁴ Ez a szövegrész ugyanis az arisztokrácia szűklátókörűségére is felhívja a figyelmet: nemcsak az oktatás hiányzik a korabeli angol társadalomból, hanem a hajlandóság is, hogy ezeket a témákat és kérdéseket nyíltan megvitassák egymás közt, ennek a képmutatásnak a következménye pedig egy olyan örömtelen, felszínes kapcsolat, amilyen Clive és a felesége között áll fenn.

Érdemes továbbá megjegyezni, hogy a fentebb idézett szövegrész stílusa mennyire eltér a korábban tárgyalt, férfiak nemi életével foglalkozó bekezdésektől. Mind a Dickie-epizód, mind pedig Maurice és Alec együtt töltött első éjszakája tele van szenvedéllyel és érzelmmel, ez pedig részben annak köszönhető, hogy mind Maurice, mind pedig Alec nemcsak vágyik az intimitásra, hanem képes is beszélni róla, és tanulni a másiktól annak érdekében, hogy ne traumatikus, hanem örömteli élmény legyen számukra a szexuális aktus. Ez pedig Forster értelmezésében fontos eleme az egészséges, minden szempontból jól működő kapcsolatnak.

Bár a férfiak közötti testi vágy és intimitás csak közvetetten része az *Utolsó látogatás*nak, ez nem azt jelenti, hogy a szexualitás teljesen hiányzik a regényből. A történet főszereplő-narrátora, Charles Ryder ugyanis két nővel is viszonyt folytat a mű során, az egyiket Sebastian idősebbik húgával, Juliával, a másikat pedig a feleségével, Celiával. Ezek közül a kapcsolatok közül a Juliával folytatottnak olyannyira szerves része a szexualitás, hogy első együttlétüket Charles egy visszaemlékezés során fel is idézi.

²⁴ FORSTER, *i. m.*, 144.

„Now on the rough water, there was a formality to be observed, no more. It was as though a deed of conveyance of her narrow loins had been drawn and sealed. I was making my first entry as the freeholder of a property I would enjoy and develop at leisure.”²⁵

Ha Charles a fenti passzust megelőzően nem tárgyalta volna Julia iránt érzett érzelmeit, az olvasók számára valószínűleg nem lenne teljesen egyértelmű, hogy a fent idézett szexuális aktus két olyan személy között zajlik le, akik őszintén vonzódnak egymáshoz. Waugh ugyanis csupa olyan kifejezést választott Charles és Julia első együtt töltött éjszakájának leírására, melyek felfokozott érzelmi állapot helyett leginkább egy üzleti tranzakcióhoz teszik hasonlatossá kettejük kapcsolatát. Ami azonban különösen érdekessé teszi a fenti szövegrészt, az az, hogy Waugh nem is próbálja eltitkolni a passzus materialista jellegét. Ennek egyik oka természetesen az, hogy a Sebastiannal folytatott tünékeny gyermeki idillből kilépve a Juliával folytatott kapcsolat már sokkal érettebb. Ez azonban nem magyarázza meg azt, hogy Charles (és vele együtt Waugh) miért tárgyiasítja Juliát; ahogy az a bekezdés utolsó mondatában olvasható, „tulajdonként” („property”) tekint rá, „melyet kénye-kedve szerint élvez ki és kap meg” („would enjoy and develop at leisure”). Ez a zárómondat nemcsak hogy kétségbe vonja Charles Julia iránt táplált érzelmeit, hanem hangsúlyozza az ezt megelőző, Sebastiannal folytatott viszony őszinteségét és tisztaságát is.

Valószínűleg a szerző maga is megérezte a fent idézett szövegrész durvaságát, ugyanis a regény második kiadásában, mely először 1960-ban jelent meg, e helyett már egy másik, érzelmileg telítettebb jelent meg,²⁶

²⁵ WAUGH, *i. m.*, 334. Ottlik Géza a fordításhoz az átdolgozott, 1960-ban megjelent kiadást vette alapul, az övéen kívül pedig más magyar fordítása nem létezik a regénynek. Ennek következtében az eredeti, 1945-ös szövegrészletet eredeti nyelven illesztetem be a tanulmányba.

²⁶ Rodney DELASANTA, Mario L. D'AVANZO, *Truth and Beauty in „Brideshead Revisited”*, *Modern Fiction Studies*, 1965/2, 140–152, 142.

melyben Charles egy ősi rituáléhoz igyekszik hasonlítani a közös együttlétet, ezáltal misztifikálva azt.

„Most itt, a haragvó vízen, ahogy elszakadtam keskeny ágyékától és úgy látszik, lecsillapítottam azt a tikkasztó szomjúságot bennem, olyan teher szakadt le rólam, amit egész életemben hordoztam, roskadoztam alatta, anélkül, hogy tudtam volna, miféle teher. – Most itt, mialatt a hullámok még egyre verték, mennydörgették a hajó orrát, ez a birtokbavétel jelképpé, valami ősi eredetű, ünnepélyes értelmű szertartássá vált.”²⁷

Érdemes megfigyelni a szövegrész első három szavát; Charles továbbra is „birtokba veszi” Juliát, tehát a passzus lényegét tekintve tulajdonképpen nem változott semmi. Ami azonban kiemelendő, hogy Waugh ezúttal ugyanazt a technikát alkalmazza, mint amelyet Charles és Sebastian kapcsolatának ábrázolásakor is. Ugyanúgy pozitív jelentésű szavak és kifejezések közé rejti a szövegrészlet lényegi mondanivalóját, ami jelen esetben a „formal possession”. Fontos különbség azonban, hogy itt a gyermeki ártatlanság kifejezése helyett misztifikálja Charles és Julia kapcsolatát, erre utalnak például a „szertartás” és a „jelkép” szavak. Ennek a módszernek az ismételt alkalmazása a kiadás szempontjából is lényeges; rávilágít ugyanis arra, hogy a heteroszexuális kapcsolatokat is szükséges, ám nem életbevágóan fontos óvatosan megközelíteni. Hiszen bár az először idézett szövegrészlet durvasága és nyíltabb ábrázolásmódja miatt minősülhetne obszcénnek, a cenzúra mégsem találta azt sértőnek, az első idézet is megjelenhetett függetlenül attól, hogy az általa szemléltetett szexuális aktus nem feltétlenül egy (mai modern szemmel nézve) egészséges kapcsolatot reprezentál.

Ebből is látszik a korabeli rendszer kétszínűsége. Charles és Sebastian (vagy Maurice és Alec) kapcsolata hiába konszenzuális, kiegyensúlyozott és boldog, a pusztá tény, hogy a viszony két férfi között alakul ki, önmagában ellehetetleníti azt, hogy egy ilyen alkotás széles körben

²⁷ WAUGH, *i. m.*, 336–337.

is ismertté váljon. Ezzel szemben lehet bármennyire egészségtelen egy férfi-nő kapcsolat (lásd Charles és Julia vagy Clive és Anne viszonya), heteroszexuális volta azonnal lehetőséget teremt a publikálásra, a szereplők kapcsolatának természetétől függetlenül.

6. Konklúzió

Bár E. M. Forster és Evelyn Waugh is tisztában volt korabeli törvényekkel és cenzúrával, valamint tartott is ezektől, a félelem a két íróban különféleképpen manifesztálódott. Míg Forster elállt a publikációtól, és inkább a hiteles ábrázolás mellett döntött, addig Waugh megjelentette az *Utolsó látogatást*; a publikáció ára azonban a jogrendszerhez való teljes körű alkalmazkodás volt.

A két író szándékai és céljai közötti különbségek különösen tisztán láthatóak a két regényben szereplő homo-, illetve heteroszexuális testi kapcsolatok ábrázolásakor. Forster, mivel nem szánta kiadásra művét, szabadon jeleníthette meg az egyneműek közötti szexuális kapcsolatok széles skáláját, míg Waugh kénytelen volt homályos utalásokra szorítkozni a férfiszerelem ábrázolásakor. Charles és Julia viszonyának megjelenítésekor viszont már ő is megengedhette magának a Forsteréhez hasonló nyíltságot; ez a lehetőség ékes bizonyítéka annak, hogy nem az adott kapcsolat egészséges vagy egészségtelen volta, hanem a résztvevők neme állt a cenzúra érdeklődésének középpontjában, ezáltal rávilágítva a korabeli rendszer egyik súlyos hibájára.

Jelen tanulmány rövidegsége miatt pusztán a szexuális aktusok vizsgálatára szorítkozott, érdemes lenne azonban a két műben megjelenő további szerkesztési módokat is mélyebben megvizsgálni. Érdekes lenne továbbá a regények szimbólumrendszerét is szemügyre venni és összevetni más korabeli hasonló témájú regények szimbolikájával. Ez egy későbbi, jóval nagyobb terjedelmű kutatás témájául szolgálhat.

Világnarratívák Philip K. Dick *Kizökkent idő* című regényében

1. Bevezetés, problémafelvetések

Philip K. Dick írásainak gyakori vezérmotívumai a valóság és a fikció egymástól való megkülönböztethetlensége, az érzékszervi észlelésünk és az érzékek útján szerzett empirikus tapasztalataink megbízhatatlansága, értelmezéseink dogmatikus és/vagy nézőpontfüggő volta, a hatalommal való visszaélés, a manipuláció és a paranoia.

Tanulmányomban elsődlegesen a *Kizökkent idő* narratív szintjeinek felépítését, összefüggéseit és ezeknek a szöveg lehetséges értelmezéseit alakító hatását elemzem. Bemutatom a főszereplő valóság-megismerési folyamatának egymásra épülő, jól elkülöníthető fázisait, valamint a vizsgálatom konklúzióit felhasználva amellet érvelek, hogy azon túl, hogy a regény a szerző valóság és illúzió viszonyát feldolgozó írásainak sorában is fontos állomás, meta-science fictionként, illetve a műfaj apológiájaként is funkcionál. Kitérek arra is, hogy a regényben főszereplő körül szertefoszló illúzió és a SF-be illő valóságos világ kapcsolata miként állítható párhuzamba a SF és a mainstream irodalom viszonyával.

A regény 1959-ben jelent meg, és a korabeli SF-ökre nem jellemző módon a cselekménye is egy alternatív, de a miénkre nagyon sokban hasonlító világ 1959-es évében indul, tehát kortárs közegben kezdődik. A mű címe (*Time Out Of Joint*) Shakespeare *Hamlet*jéből származik:

„Kizökkent az idő; – oh kárhozat!
Hogy én születtem helyre tolni azt.”¹

Az idézett sor Hamlet szájából hangzik el, miután apja szelleme meglátogatta, és elmondta neki, hogy nagybátyja, Claudius ölte meg őt. Hamlet és Dick regényének főszereplője között párhuzam vonható abban a tekintetben, hogy mindkettőjüknek egy konspiratív, nem megbízható kormányzat okozta problémát kell megoldaniuk, és csak az igazság helyreállítása által zökkenhet vissza a világ rendje a normál – tehát az átlátható, progresszív erők által áthatott és kijelölt – kerékvágásba.

A regény főszereplője, Ragle Gumm abból él, hogy a helyi napilap pénzdíjas vetélkedőjében minden nap azt kell megtippelnie, hogy „Hol Lesz Legközelebb a Kis Zöld Emberke?”² Gumm abban a hitben él, hogy 1959-et írnak, és egy amerikai kisvárosban lakik a nővérel, Margóval, az ő férjével, Vickel és kettejük fiával, Sammyvel. Azonban Gumm 1959-e néhány dologban eltér a mi világunk 1959-étől, és a regény kezdetétől fogva különös dolgok történnek a főszereplővel. Egy üdítőitalos stand például a szeme láttára foszlik semmivé, a helyén pedig egyetlen cédula marad, „üdítőitalos stand” felirattal. Ragle gyűjti ezeket a feliratokat, tehát a megmagyarázhatatlan jelenség nem egyedi eset ebben az univerzumban.

Még mindig gyártanak Tucker autókat, rádiók alig vannak a városban, csak a rendőrségnél, és a katonaságnál, Marilyn Monroe-t itt nem ismerik, de a szereplők később mégis találnak egy régi, a valódi

¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, I. felvonás, V. szín, ford. ARANY János, hozzáférés: 2022.01.18, <https://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm>. Az eredeti részlet: „The time is out of joint – O cursèd spite, / That ever I was born to set it right!”, hozzáférés: 2022.01.18, <https://nosweatshakespeare.com/hamlet-play/text-act-1-scene-5>.

² Philip Kindred DICK, *Kizökkent idő*, ford. PÉK Zoltán, Bp., Agave, 2017, 20.

1959-ből származó újságot a romoknál, amelyben a színésznő szerepel. Ugyanitt előkerül egy telefonkönyv is, mely egy nem működő telefonközpont által elérhető számokat tartalmaz. Nixon az FBI elnöke, egy alkalommal pedig Ragle-ék Sammy házi készítésű rádiójával lehallgatják a város felett repülő pilótákat, akik Ragle-t név szerint említik, pedig egyáltalán nem kellene, hogy ismerjék őt.

Ragle sógora, Vic is azon kevés szereplők egyike, akik hasonló anamáliákat tapasztalnak, illetve egyáltalán észreveszik és tudatosítják ezeket a világukba nem illő jelenségeket. Az egyik szomszédasszony, Mrs. Keitelbein meghívja Ragle-t egy polgári védelmi előadásorozatra, ahol egy földalatti katonai komplexum modelljével találkozik, és az az érzése támad, hogy már sokszor járt ott ezelőtt.

A nyugtalanító élmények hatására Ragle megpróbál elszökni a városból, de minduntalan karkai akadályokba ütközik. Szökési kísérlete közben talál egy magazint, amelyben saját maga szerepel a címlapon, katonai egyenruhában, abban a létesítményben, amelynek a modellje olyan ismerős volt a számára. Másodszor is megpróbál megszökni, ezúttal Vickel, és ekkor már sikerrel is járnak. Kiderül, hogy idilli kisvárosuk egy mesterségesen felépített világ, mely arra hivatott, hogy megvédje Ragle-t a rideg valóságtól, miszerint 1998-ban, a jövőbeli Földön él, amely háborúban áll a függetlenedni vágyó holdi telepésekkel. A férfi a történet kezdete előtt, a '90-es években a hadseregnek dolgozott, és dolgozik azóta is, a tudtán kívül, méghozzá kedvenc rejtvénye megfejtésekor a holdi rakéták földi becsapódásának helyzetét számítja ki, ezáltal pedig kulcspozícióban van. Ha ő nincs, a világkormány tárgyalásokra kényszerül a holdi gyarmattal. A holdiak szerint Ragle ezt felismerte a múltban, és át akart állni az ő oldalukra, de a hadsereg megakadályozta ebben. Peter Fitting is úgy véli, hogy Ragle betegségbe való menekülését nem annyira a munkája miatt rá nehezedő felelősség és nyomás okozta, hanem inkább annak a felismerése, hogy a holdlakók követelése igazságos.³ A kormány szerint egyszerűen idegösszeomlást kapott

³ Az eredetiben a holdiakat *Lunatic*nek nevezik a földiek, amely elmebajost, őrületet, holdkórost jelent, ugyanakkor ténylegesen szerepel benne szótóként a Luna, avagy a Hold is, ami a telespek lakhelye. A szellemes szójáték a magyar fordításba is holdkórosként került át.

a rá nehezedő nyomástól, minek következtében gyermekkorra 1959-es világába vonult vissza, és saját kérésére törölték az emlékezetét. Ezután a kormány felépítette számára gyermekkorra városát, közvetlen környezetét, ahol agyamosó kondicionálás következtében a rejtvény álcája alatt folytathatja gyanútlanul korábbi munkáját.

Amikor Gumm megtudja mindezt, a holdlakók mellé áll. Vic nem ért vele egyet, és inkább visszatér az egyébként immár funkcióját veszített kisvárosba, a régi, megszokott életét élni.

2. Adaptációk, utódok

A történet⁴ tehát majdnem negyven évvel megelőlegezi az 1998-as nagysikerű film, a *Truman Show* alapkonceptióját,⁵ melyben egy napon Truman Burbank ráébred, hogy a kisváros, melyben él, egy óriási filmstúdió, ő pedig születésétől fogva a világ legnézettebb valóságshowjának főszereplője.

⁴ Dick munkája Daniel Galouye-t is megihlethette, aki *A szimulátor* c. 1964-es könyvében egymásra rétegződő, és egymásban létező virtuális valóságokat ábrázol. Az illúzió felfedése, és a főszereplők igazságra való ráébredése itt is kulcsmomentum. A cselekmény elején az akkori jelenben járunk, ahol egy tudóscsoport egy olyan számítógépes szimuláción, miniatűr virtuális világon dolgozik, amely a társadalom változásait hivatott előre lemodellezni. A kutatás megrendelői politikai célokra akarják felhasználni az előrejelzéseket. Amikor a kutatás egyik vezetője meghal, a másik pedig eltűnik nyomtalanul, megkezdődik a nyomozás, melynek során kiderül a sokkoló igazság: ez a világ is, amelyben járunk, egy szimuláció, ahonnan van „feljebb” és „lejjebb” is. A fejlesztők ugyanis, a VR-ban élő avatárok testét használva tudnak tevékenykedni a mesterséges térben, és ugyanígy, a felsőbb valóság szintjéről az ottani „emberek”, vagy inkább szimulákrumok képesek az ő testüket is megszállni; és ez időleges emlékeztetést, dezorientációt okoz, hiszen az avatárok nem emlékeznek arra, ami azalatt történik velük, amíg a felsőbb szintről érkezett felhasználók irányítása alatt állnak. De honnan tudhatjuk, hogy tényleg elértük az anyagi valóság világát, vagy hogy egyáltalán, létezik-e ilyen? A regény alapján készült *A 13. emelet* c. film, amely viszonylag hű maradt ezen alapkonceptióhoz.

⁵ A *Truman Show* koncepcióját már a *Twilight Zone* c. antológia-sorozat 1988–89-es harmadik évadjának huszonhetedik része, a *Special Service* is feldolgozta.

Dick jelen munkájában különleges az a nosztalgia, ami a sorok közül árad, pláne, hogy ezt úgy sikerült elérnie, hogy egy abszolút kortárs regényt írt, az olvasó mégis úgy érzi, mintha a szerző tényleg a jövőből, akár a '90-es évekből kommentálná a múlt eseményeit, pedig valójában a saját korára reflektált példamutató érzékenységgel.⁶

3. Politika és ideológia

Michael Moorcock a kedvenc Dick-regényének tartja a *Kizökkent időt*, mert mint írja:

„az elképzelés, miszerint a burzsoá élet egy megnyugtató illúzió és az amerikai kapitalizmus egy örült trükk, ami egy komplex hazugságon alapul, nem új a SF-ben, de Dick képessé vált uralni ezt a témát. Komplex személyes hitrendszerre fejlesztette, melyet a klinikai paranoia tüzelt, amely felerősödött az amfetaminok és az LSD használatának következményeképpen, melyeket azért vett igénybe, hogy gyorsan tudja írni egyik regényét a másik után.”⁷

Peter Fitting szerint amíg a korábbi *Figyel az égben*⁸ az ideológia mint valóságkonstruáló elv, illetve konstrukció jelenik meg, addig a *Kizökkent*

⁶ Rich HORTON, *A Lesser-Known Philip K. Dick Novel: Time Out of Joint*, Strange at Ecbatan, blog, 2019. máj. 23, hozzáférés: 2022.06.05, <http://rrhorton.blogspot.com/2019/05/a-lesser-known-philip-k-dick-novel-time.html>.

⁷ Nicola BARKER, Michael MOORCOCK és Adam ROBERTS, *The Philip K Dick Book I Love Most...*, The Observer, 2017. aug. 27, hozzáférés: 2022.04.01, <https://www.theguardian.com/books/2017/aug/27/philip-k-dick-best-novels-blade-runner-minority-report>. Tanulmányomban az angol szakirodalomból vett idézeteket minden esetben a saját fordításomban közlöm.

⁸ A továbbiakban a címek gyakori előfordulása miatt az alábbi rövidítéseket használom: *Figyel az ég*; *Ég*; *Kizökkent idő*; *Idő*.

időben a konstrukció oka pszichopatológiai-politikai.⁹ A kettő tehát szorosan összefügg. A regényben mind a négy szubjektív világ magában foglalta a mások feletti uralkodást, az egyéni konstrukció másokra erőltetését, minek következményeképp az amerikai demokrácia ideálja a fegyveripar és az állam konszenzusos együttműködésének és kombinált érdekeinek alárendelt entitásként jelenik meg a műben. Az *Időben* a demokrácia már nem is tényező, mivel a hadsereg gyakorolja az irányítást az egész bolygó felett. A regény azt mutatja be, hogyan próbálja meg az ideológia eltörölni a saját nyomait, és természetessé tenni a saját, történelmi és társadalmi osztályokon alapuló eredetét. Az *Égben* nem számít, hogy a szereplők felfedezik, hogy a valóságuk egy konstrukció, mivel semmit nem tudnak tenni ellene. Az *Időben* viszont elemi fontosságú, hogy Ragle higgyen 1959 világában, és megkérdőjelezhetetlennek fogadja el azt. Amint elkezdi megkérdőjelezni azt a valóságot, a Föld kormányának szándékaival ellentétesen cselekszik, és a valósága konstruáltságára való végleges ráébredése egybeesik azzal a döntésével, hogy csatlakozik a Hold lázadó telepeseihez. Az ideológia tehát egy illuzórikus valóság konstrukciójaként jelenik meg, melynek célja, hogy biztosítsa a termelés meglévő viszonyainak a reprodukcióját. Fitting azt is megjegyzi, hogy a Nielson család vezetéknéve az amerikai '50-es évek TV-s kultúrájának tipikus családjára utal, Ozzie és Harriet Nelsonra.¹⁰

Tudjuk, hogy majdnem minden, amit a regény első ötven oldalán láthatunk, hamis. Margo Nielson nem Ragle nővére, és az igazi férje nem Vic, hanem Billy Black, egy másik város lakó, aki a földi hadsereg beépített ügynöke. Sammy Vic fia, de nem Margóé, a TV-re való utalás tehát felfogható a hamisítás külsődleges jeleként, olyasmiként, amit az olvasó érzékelhet, de a szereplők nem. A hamis 1959 azonban kétségtelenül az *Idő* kortárs olvasói történelmi világának a képe, bár az itt-ott szétszórt – általam már korábban felsorolt – jelek arra utalnak, hogy ez nem pontosan a mi '50-es éveinknek a történelmi világa,

⁹ Peter FITTING, *Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick (De la réalité comme construction idéologique: lecture de cinq romans de Philip K. Dick)*, *Science Fiction Studies*, 10(1983), II, 219–236, 224.

¹⁰ *Uo.*, 224.

de a hasonlóság nagyon erőteljes. A cselekmény kibontakozása során kiderül, hogy a névtelen várost, ahol az akció nagy része zajlik, Ragle gyermekkorra helyszínének reprodukálása céljából építették. A hatalmas *mise en scène*-nek tehát valóban létezik megfelelője, az amerikai '50-es évek, Dwight D. Eisenhower kora. Ebből következik, hogy reprezentatív kapcsolat van Ragle hamisított valósága és Dick történelmi valósága között. Ez a szoros kapcsolat végül az Eisenhower *Amerika Felixéről* való ítéletalkotáshoz vezet el. 1959 hiperfikciós (hamis) valóságának kibomlása tehát az '50-es évek Amerikája viszonyainak leleplezését vonja maga után.¹¹

4. Történelem és fikció

Umberto Rossi úgy véli, hogy Dick regényei alapvető kérdéseket tesznek fel a SF műfaj természetét és lehetőségeit illetően, például a tekintetben, hogy mi köti az általánosságban vett irodalomhoz, vagy éppen mi különbözteti meg tőle, valamint hogy irodalmi formaként milyen kapcsolatai lehetnek egy másik nagy narratív tudományággal, a historiográfiával.¹²

Ricoeur szerint a történet, valamint a történelem mindig a karakterek és események dialektikus viszonyrendszerére épül: a történelem nem gondolható el karakterek nélkül, egy karakter nem gondolható el történelem/történet nélkül.¹³

Az *Idő* a hamisítás kihatását vizsgálja a karakterek és az események, valamint a történelem és a szubjektum dialektikus viszonyára. Egy

¹¹ Umberto ROSSI, *Just a Bunch of Words: The Image of the Secluded Family and the Problem of Λογος*, in P. K. Dick's *Time Out of Joint*, *Extrapolation*, 37(1996), III, 195–211, 195.

¹² Umberto ROSSI, *Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick*, *Extrapolation*, 43(2002), 398–419, 399.

¹³ Paul RICOEUR, *Time and Narrative*, ford. Kathleen MCLAUGHLIN, David PELLAUER, Chicago, University of Chicago Press, 1984 (*Time and Narrative: Threefold Mimesis*, I/3), 52–86.

karakter paradox helyzetével foglalkozik, akinek történetét tagadja az őt körülvevő világ, ez az állapot pedig megfosztja őt az identitásától. Ragle világát egy mélyebb igazság cáfolja, ez okozza azt a radikális és patológikus kételkedést, ami aztán lehetővé teszi számára a szimulákrum-városból való kitörést.¹⁴

Rossi azt állítja, hogy a posztmodern Dick-olvasatok figyelemremélően ragaszkodnak a valóság/illúzió, szimuláció/hamisítás szemantikus oppozícióihoz. Ez a dualitás aztán egy monisztikus állítássá alakul, mert a posztmodern kritikusok szerint lehetetlen beazonosítani a valóságot a szimulákrum megjelenésén túl, és ezen szimulákrum horizontját az amerikai társadalommal azonosítják, ami egy radikálisan hiperreális világ. De – és szerinte ez az egyetlen hathatós ellenérv a posztmodern alapállással szemben – az eredeti bináris oppozíció (valóság vs. szimuláció) túl naiv ahhoz, hogy pusztán ezáltal megragadhassuk azt, hogy mi történik általában a SF művekben és Dick szövegeiben.

Tanulmányában Rossi három fő textuális szintet különböztet meg és különít el Carlo Pagetti nyomán: a műben leírt fikciós, felépített valóság az elsődleges szöveg. A hiperfikciós valóságot, ami az előbbinek az alternatívája, tehát a másodlagos szöveg és az olvasó valóságát, amelyet zéró szövegnek nevez, mivel ez a szint nem hatolhat be direkt módon az irodalmi szövegbe, csak a Roland Barthes által az S/Z-ben definiált referenciakódon keresztül. Ezt alkotja mindaz, amit tudunk a saját világunkról (tudás, előítéletek, nézetek, meggyőződés), tehát egy előszöveg, egy elmondatlan történet, melynek életbevágóan fontos szerepe van abban, hogy képesek legyünk megérteni és élvezni egy történetet. Ennek egyik formája a történelmi narratíva.¹⁵

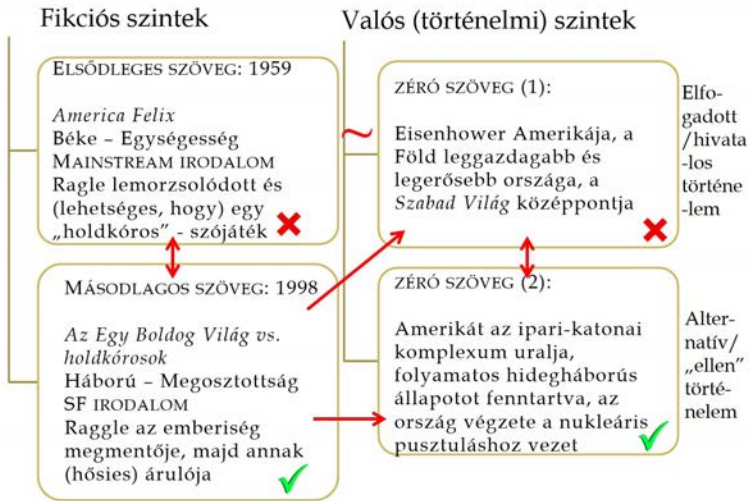
A regényben az elsődleges szöveg, tehát a hamis 1959 világa a zéró szöveg (1)-gyel, tehát Eisenhower ténylegesen létezett Amerikájával, állítható párhuzamba, mivel azt a korszakot másolja és utánozza, minimális eltérésekkel.

De az *Idő* történetének végére a másodlagos szöveg – tehát a '90-es évekbeli földi-gyarmati háború valósága – megcáfolja az elsődleges

¹⁴ Rossi, *Fourfold Symmetry...*, i. m., 400.

¹⁵ Uo., 403.

szöveg igaz voltát, és ezáltal igazságát is, mivel lelepleződik a megtévesztés. Ebből fakadóan az olvasó történelmi valóságának szintjén, azaz a zéró szövegben is létrejön egy szakadás a hivatalosan elfogadott és az alternatív történelmi narratívák között, mivel a zéró szöveg (1), amely egyetértésben áll az elsődleges szöveggel – és a valódi '50-es éveket egyfajta békés aranykorként igyekszik feltüntetni – a történet során implicit módon érvényét veszti. Így aztán a regénybeli két textuális szint közti konfliktus, amely a másodlagos szöveg győzelmével zárul, a két, egymással azonos időben párhuzamosan létező történelmi narratíva valós konfliktusára világít rá. A nagy lelepleződés tehát az alapvetően alternatívnak tartott narratívát – a zéró szöveg (2)-t – legitimálja, miszerint a nyugodt kisvárosi élet felszíne mögött ön- és közveszélyes politikai-gazdasági manőverek zajlanak, melyek, ha ez a tendencia folytatódik, akár egy harmadik világhégéshez is vezethetnek.¹⁶



Forrás: Umberto Rossi, Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick, *Extrapolation*, 43(2002), 406.

¹⁶ Uo., 406.

5. Narratív jegyek

Philip K. Dick az általa ábrázolt világot csak a legszükségesebb mértékben skicceli fel, a regény narrátora mindentudó, E/3. személyű, sok a szabad függő beszéd a műben, váltott fokalizációval dolgozik, de a fókusz a főszereplőn marad. Ez a megoldás egyébként nem jellemző Dickre, ahogy az itt szintén megjelenő egy szálon futó cselekmény sem. Amikor a főszereplő szemével látunk, akkor a narráció megbízhatatlan.

Az olvasó végig sokkal többet tud, mint a szereplők, hamarabb tudjuk, hogy Ragle nem örült, mint ő maga, mert már a 60. oldal körül kiderül, hogy az összeesküvés-elmélete lényegében igaz:

„Black el se köszönve távozott a Gazette épületéből. A VKKI felé hajtván egy gondolat foglalkoztatta. Pontosan az a lehetőség, amivel nem bírt szembenézni. Minden mást meg lehet oldani. El lehet intézni. De...

Mi van, ha Ragle kezdi visszanyerni az eszét?”¹⁷

A karakterek eleinte azért nem tudatosítják, hogy a valóságuk paradox, mert egy, a mienktől csak apróságokban ugyan, de eltérő világot népesítenek be. Ez az önellentmondásokkal teli helyzet csak az olvasó számára bír logikus értelemmel. Az olvasó valóságától való eltérések a történet sarokpontjai, illetve a cselekmény katalizátorai.

A felnőtt szinten álló szereplők közé tartozik Vic, aki családfenntartó és Margó, a háztartásbeli, ugyanakkor szociálisan is aktív felesége, aki petíciókat nyújt be a közösség érdekében, neveli a gyerekeit és vezeti a háztartást. A gyerekek, mint például Sammy, de a fiatalok és általában a gyermeki látásmóddal rendelkezők ösztönösen az igazság felé kalauzolják a karaktereket. A gyermeki szinten levő szereplők vagy ténylegesen fiatalok, vagy a normához képest rosszul szocializálódtak a felnőtt világgal és annak értékeivel kapcsolatban. Ragle is közéjük tartozik, hiszen fölötte a nővére, Margó anyáskodik, ténylegesen is

¹⁷ DICK, *Kizökönt idő*, i. m., 66.

gondoskodik róla, főz, mos, takarít rá, és Ragle-nek a rejtvényfejtésen kívül nincs „rendes”, konvencionális munkája, se semmi más feladata. June, a szomszéd Billy Black felesége, aki iránt Ragle vonzódik, szintén gyerekes.¹⁸

„Vonzó, szőtte tovább gondolatban a férfi, csak épp éretlen. Nem annyira buta, mint inkább egyszerűen visszamaradott. Aki még mindig a gimnáziumban él...”¹⁹

Közös bennük, hogy képtelenek elfogadni a valóságot annak, ami, vagy inkább olyanak, amilyenek az Egy Boldog Világ szeretné, hogy legyen.²⁰

„Vic Ragle-re kacsintva mondta a fiának. – Akkor mondd meg nekünk, mi a baj.
 – Próbálnak átverni minket.
 – Biztos hallotta, amikor mondtam – vélte Margo.
 – Ki próbál átverni minket? – folytatta Vic.
 – Az... ellenség – bökte ki végül Sammy.
 – Miféle ellenség? – kérdezte Ragle.
 Sammy átgondolta. – Az az ellenség, amelyik itt van mindenhol. Nem tudom, mi a nevük. De itt vannak mindenhol. Azt hiszem, a vörösök.
 – Hogyan vernek át minket?
 – Az átverőágyúik pont ránk irányulnak – felelte magabiztosan Sammy.”²¹

A felnőttek szintjén az illúzió hatalma sokkal erősebben él: a kapcsolataik nem igaziak, hiszen valójában nem is egymás vér szerinti rokonai, és a központilag szervezett, rájuk erőltetett hazugságon kívül semmi

¹⁸ ROSSI, *Fourfold Symmetry...*, i. m., 197–198.

¹⁹ DICK, *Kizökkent idő*, i. m., 42.

²⁰ ROSSI, *Just a Bunch of Words...*, i. m., 198.

²¹ DICK, *Kizökkent idő*, i. m., 69.

nem köti össze őket. Az itt megjelenő Amerika is teljesen személytelen: a városnak nincs neve, az újságot, amely a rejtvényt szervezi, egyszerűen csak *Gazette*-nek nevezik, és még a Nielson család neve is a semmi-re megy vissza Rossi felvetése szerint:²² a semmi, *nihil* fiai.²³ Ráadásul egy teljesen elvontan létező nukleáris családról van szó. Ragle és Margó szüleiről sosem esik említés, pedig testvérek. A nagymamák sosem vigyáznak Sammyre. A gyermeki szereplőkre tehát jellemző az őszinteség, és közelebb állak a valóságos világhoz, mint a felnőttek, akiknek a szintjén még a család is csak egy nagyobb illúzió, egy egyetemes hazugság része.

A fentebbiekből kifolyólag a narratívában többszörös csavart fedezhetünk fel: egyrészt bebizonyosodik, hogy az elsöre fikciónak tűnő, a gyermeki/paranoid világlátás révén kikövetkeztetett valóság az igazi, és ez párhuzamban áll a műnek a mainstream irodalomból SF-be való átcsúszásával. A gyermekinek titulált tulajdonságok így negatívról pozitív előjelet kapnak: a nem felnőtt szinten álló szereplők nonkonformitását ellensúlyozza a világ iránti érdeklődésük, az őszinteségük, a kalandvágyuk stb. Ebben az értelemben a regény meta-SF-ként, illetve a SF műfaj apológiájaként is olvasható: SF regény realista álcában.

Mindez amiatt is különösen érdekes, mert Dick nagyon sokáig küzdött azért, hogy kitörjön a kizárólagos SF-író skatulyából, amelybe korai írásai alapján azonnal belegyömöszölték. Kifejezetten „rendes” (szép)író szeretett volna lenni, de a kiadók folyamatosan visszadobták szépirodalmi próbálkozásait, míg végül felhagyott – ha nem is az írásukkal – de a beküldésükkel mindenképpen.²⁴ Sok megszólalásában panaszkodott arra, hogy a kortárs közegben a SF-írókat többnyire lenézik, munkájukat komolytalannak, gyerekesnek tartják, és persze meg sem fizetik tisztességesen. Napjainkban viszont már tendenciaszerűen virágzik a SF kultusza: a korszellemnek megfelelően divat lett SF-t írni,

²² Yves POTIN, *Four Levels of Reality in Philip K. Dick's Time Out of Joint*, ford. Heather MACLEAN, hozzáférés: 2020.10.21, <https://philipdick.com/literary-criticism/essays/four-levels-of-reality-in-philip-k-dicks-time-out-of-joint/>.

²³ ROSSI, *Just a Bunch of Words...*, i. m., 208.

²⁴ Magyarul ezidáig a non-fiction kategóriában csak egy műve jelent meg: Philip Kindred DICK, *Egy megszűszott lélek vallomásai*, ford. PÉK ZOLTÁN, Bp., Agave, 2012.

a már befutott írók körében is. Kazuo Ishiguro,²⁵ Ian McEwan,²⁶ Michel Houellebecq²⁷ vagy éppen Dragomán György²⁸ mind kirándulást tettek a tudományos fantasztkum területére is.

Mindez annak is lehet a látélete, hogy úgy tűnik, napjainkban a SF eszköztára és világlátása alkalmasabb lehet a valóság megragadására, mint a klasszikus, vagy a mainstream irodalomé. A folyamatosan változó világunkra való releváns reflexió az írók részéről is véget nem érő kísérletezést, és a hagyományos megközelítési módokon és fogásokon túlmutató hozzáállást igényel. Ezért is írhatta Dick az alábbiakat: „Az SF tehát kreatív és kreativitásra inspirál, és ez általánosságban nem jellemző a fősodorbéli műfajokra.”²⁹

Dick maga is elsősorban műveinek posztmodern jellegzetességei révén vált népszerűvé és fokozatosan elfogadottá először az angolszász akadémikusok körében, majd nemzetközileg, egyre tágabb tudományos körökben is. Az SF egyik legrangosabb elismerését, a Hugo-díjat is az *Ember a fellegvárban* című regényéért kapta meg 1963-ban, amely nem a szó szoros értelmében vett klasszikus SF, hanem egy, a párhuzamos univerzumok elméletével megfűszerezett alternatív történelmi regény.

Frank C. Bertrand kérdésére válaszul Dick így foglalta össze a SF műfaji követelményeit:

„A sci-fi fikcióként adja különös értelmezését a normális világnak, vagy normális értelmezését egy másik, idegen világnak. Nem minden a jövőben, vagy másik bolygón játszódó történet sci-fi (némelyik, mondjuk, űrkaland), és

²⁵ Kazuo ISHIGURO, *Ne engedj el...*, ford. KADA Júlia, Bp., Európa, 2016.

²⁶ Ian MCEWAN, *Mi, gépek*, ford. LUKÁCS Laura, Bp., Scolar, 2020.

²⁷ Michel HOUELLEBECQ, *Egy sziget lehetősége*, ford. TÓTFALUSI Ágnes, Bp., Magvető, 2016.

²⁸ DRAGOMÁN György, *Rendszerújra*, Bp., Magvető, 2018. Valamint a Qubiten indított novellasorozata: DRAGOMÁN György, *A fényes jövő*, Qubit, 2018–2020, hozzáférés: 2022.02.19, <https://qubit.hu/tag/dragoman-gyorgy-a-feny-es-jovo>.

²⁹ Philip Kindred DICK, *A science fiction az én meghatározásom szerint (1981)* = P. K. D., *Csúszkáló valóságok*, szerk. CSURGÓ Csaba, Bp., Agave, 2009, 142–144, 143.

fordítva, akadnak olyan sci-fik, amik a jelenben vagy a múltban játszódnak (mint az időutazások, vagy a párhuzamos világokról szóló történetek). Nem a valós világot másolja. A sci-fi központi témája az ötlet, mint dinamika. Mindenféle események következnek be az ötletből kiindulva, és ezek az események hatással vannak az élőlényekre, és azok társadalmára. Az ötletnek *mindig* valamiféle újdonságnak kell lennie. Ez a sci-fi kulcsa, még a legpocsecsébb sci-fié is.”³⁰

A *Kizökken*t időben a definíció mindkét fajta értelmezése megvalósul: először 1959 látszólag normális világában fedezhetünk fel Ragle-lal együtt egyre több anomáliát, a valóságra való ráébredés után pedig megkapjuk egy jövőbeli SF-világ tisztességes leírását is. Egy másik esszéjében az előző gondolatmenetet folytatja:

„Ennek a világátformálásnak valamilyen következetes ötletre kell épülnie; vagyis az átformálás konceptuális, nem egyszerűen banális, vagy éppen bizarr – ez a sci-fi esszenciája, a társadalmat illető konceptuális átformálás, aminek eredményeként új társadalom születik az író fejében, amit ő papíron kidolgoz, a következő lépcső pedig a felforgató erejű sokk az olvasó számára, a felismerési zavar sokkja. Tudja, hogy nem a saját világáról olvas.”³¹

A *Kizökken*t időben ezt a sokkot a regény főszereplője és az olvasó egyaránt átéli, amikor lelepleződik a felépített 1959-es díszletek hamissága.

Dick szerint a SF-írók közös jellemzője az, hogy hisznek a SF értékességében. Az egész műfaji univerzum felfogható egyetlen hatalmas mozaikként, vagy egy, az írók, rajongók és a szerkesztők között zajló végtelen eszmecsereként. Heinlein szavaival élve a SF-írók

³⁰ Philip Kindred DICK, *Filozófiáról Philip K. Dickkel: Kurta beszélgetés Frank C. Bertrand kérdései alapján* (1980, 1988) = P. K. D., *Csúszkáló valóságok*, i. m., 80.

³¹ DICK, *A science fiction...*, i. m., 142–143.

„jövő-történelmet” akarnak írni,³² még hozzá úgy, hogy a jelen történései alapján extrapolálnak, napjaink tendenciáit vetítik elő meghoszszabbított hologramsugarakként egy olyan jövőbe, amelyben valamilyen alternatív ötlet megfogant, vagy másfajta világfelfogás, esetleg más alapokra épülő, vagy éppen fejlettebb tudomány győzedelmeskedett, de ezek a kiinduló nívumok mind csak eszközei a változásról és lehetőségekről való spekulációnak, ami a jó SF lényegét adja. A minőségi SF víziói tehát végső soron mindig a valóságból táplálkoznak, már csak ezért sem nagyon lehet eszképiista. Dick szerint a SF-író gyakorlatilag introvertált aktivista, aki ahelyett, hogy személyesen cselekedne, inkább megírja a létező problémákat, és olykor azok feltételezhető megoldásait is. Fontosnak tartja, hogy a SF-íróknak általánosságban eltérő a motivációja, mint a más műfajokban alkotóknak, pl. nem a hírnévre törnek, hanem magát a írást élvezik, az ötleteik mozgatják őket, empatikusak, nyitottak egymásra és a világra, és céljuk a multiverzum-teremtés, amelynek révén megingathatják a jelenlegi valóság kizárólagosságának érzetét:³³ „Egyszerűen arról van szó, hogy a kézzelfogható napi valóságunk diktatórikus, mi pedig általában be is hódolunk neki, passzívan elfogadjuk és megváltoztathatatlanak bélyegezzük – ez az elképzelés sérül, a konkrét valóság zsarnoksága szenved támadást.”³⁴

6. A valóságmegismerés fázisai (Yves Potin)

A *kizökkent idő* egy másik lehetséges értelmezése szerint a paranoiásnak van megfelelő képe a világról: Ragle Gumm, a központi karakter világa illuzórikus, és az általánosan pszichotikusnak mondott állapotok itt ténylegesen valóságosak. Gumm hiábavalónak tűnő mindennapi

³² Philip Kindred DICK, *Milyen egy sci-fi író? (1974)* = P. K. D., *Csúszkáló valóságok*, i. m., 109–110.

³³ *Uo.*, 113–115.

³⁴ *Uo.*, 115.

cselekedetei ténylegesen elengedhetetlenek emberek milliói túlélésének biztosításához, és ő valóban a világ középpontjában van. A történet, ilyen módon vizsgálva, az egyetlen valóságért való küzdelmet ábrázolja, melynek valóságosságát az egységessége bizonyítja, túl az illúziókon és hazugságokon, mint ahogy azt az *Égben* is láthattuk két évvel korábban.³⁵

Yves Potin a valóságnak négy szintjét különbözteti meg Ragle újbóli önmagára eszmélése során:

1. Logosz – nyelv
2. Hasadások a mindennapi valóságban az egyéni érzékelés szintjén
Átmenet: A határzóna– paranoia
3. Egy Boldog Világ – kendőzetlen diktatúra – közös érzékelés, materiális valóság (újítók: a tinédzserek)
4. Új bolygók – lezáratlan, lehetséges (jobb) világok – a befolyásolható jövő, a visszazökkent történelmi idő

Az italos stand eltűnése után megtudjuk, hogy nem csak számos ártalmatlan tárgy ment keresztül ugyanezen a transzformáción Ragle megdöbbenésére, hanem a táj teljes részletei, mint például gyárépületek vagy éppen egy autópálya. Eszerint tehát Ragle-nek már régóta problémája van a valósággal; a valóság szertefoszlik a tekintete előtt. Ez magyarázható patológikus nézőpontból, például a mentális betegség szimptomájaként. Ragle mentálisan beteg. Ha elolvassuk a regény végét, megtudhatjuk, hogy a saját magába való visszavonulásba menekült, amely lehetővé teszi számára, hogy visszatérjen gyerekkora képzelt Amerikájába. Éppen emiatt épít számára a hadsereg egy egész világot, amely befogadja a fantáziáját, hogy folytathassa a háborúzó holdi kolóniák következő célpontjainak felderítését. Saját bezárkózási szindrómája rabjaként Ragle sokszor látja a valóságot semmivé foszlani. Ez egy olyan téma, melyet Philip K. Dick egyértelműen továbbvisz számos későbbi regényében: milyen valósággal szembesülnek

³⁵ POTIN, *Four Levels of Reality...*, i. m.

a pszichotikusok? Lehetséges, hogy egy pszichotikus intuitív módon, mégis, ténylegesen érzékelden valamit, amit mi valóságosnak nevezünk?

Az üdítő stand eltűnésének egyértelműen ontológiai súlya van. Közvetlenül azelőtt Ragle azon elmélkedik, hogy kezdetben a Tett, vagy az Ige volt-e először. Faustnak vagy Szent Jánosnak van igaza?³⁶ Azon az estén kitalál egy elméletet, mely kapcsolódik a Berkeley doktrínához, melyet Rossi elég találóan Ragle Gumm nominalizmusának nevez.³⁷

„Szavak, gondolta.

A filozófia központi problémája. A szavak viszonya a tárgyakhoz. Mi a szó? Véletlenszerű jel. Csakhogy szavakban élünk. A valóság szavakból áll, nem tárgyakból. Amúgy sincs olyan, hogy tárgy, az csak egy gestalt az agyban. A tárgyiasság pusztán anyagérzet. Illúzió. A szó valóságosabb, mint a tárgy, amit jelképez.

A szó nem jelképezi a valóságot. A szó maga a valóság. Legalábbis nekünk. Talán Isten eljut a tárgyakhoz. Mi biztos, hogy nem.”³⁸

A jelenet felfogható metafikciós *mise-en-abyme*-ként is. Hiszen a szavaink annak ellenére strukturálják a gondolkodásunkat-megértésünket, hogy közben véletlenszerűen, esetlegesen kapcsolódnak a dolgokhoz, és számunkra mégis abszolút realitások – az egyetlen lehetséges valóságot alkotják. Ragle tehát kezdetben összemoss két valóságszintet, aztán pedig elhagyja az alapvető ontológiai szintet, mert kezd normálissá válni, kezdi a valódi világot érzékelní maga körül, a megtévesztés fátylán keresztül.

A továbblépés, szintváltás során Ragle elveszti a hozzáférést a logosz szintjéhez, ami kétségkívül a dolgok gyökerénél/eredeténél található, és amellyel még rendelkezett az üdítő stand eltűnésekor, mivel

³⁶ DICK, *Milyen egy sci-fi író?...*, i. m., 113–115.

³⁷ ROSSI, *Just a Bunch of Words...*, i. m., 203.

³⁸ DICK, *Kizökkent idő*, i. m., 51.

a mentális betegsége múltóban van. Másrészt megosztja az örületét Vickel, aki a partnere lesz a szökésben. Ragle nem érhetne el sikert Vic nélkül, hiszen mindaddig, míg nem szerez maga mellé partnert, egy másik szemlélőt, aki objektív tanúja lehet az eseményeknek, és megerősíti számára, hogy mi az igazság, addig Ragle-nek nincs referenciapontja arról, tényleg örült-e vagy sem – mi igaz és mi nem. A nyelv kontrollálja továbbra is azonban a valóság más szintjeinek összes elérési pontját. A papírfecnik, valamint a romoknál felfedezett magazinok is fontosak ebben a folyamatban, mivel kétséget ébresztenek benne a közös (illuzórikus) világ valóságosságát illetően, különösen azok a magazinok, amelyekkel Kesselmann házban találkozott, ahol felfedezi, hogy ő az 1996-os év embere.

A kazetta, amelyen Ragle látja magát felvételen általa nem ismert emberek TV-jében, nem elégséges bizonyíték: először a nyelvben találja meg az igazságot. Sőt, az illúzióból a jelenbe, a totalitárius államba való igazi átkelés is a nyelven keresztül történik: az Egy Boldog Világ matricán keresztül, amely a teherautójuk hátuljára van ragasztva (ez biztosít hivatalos átkelést a határon felállított ellenőrző pontokon), és ami egyidejűleg a valóság természetéről való deklarációként is funkcionál.

Amikor Ragle Sammy rádióján lehallgatja a pilóták párbeszédét, amelyben név szerint említik őt, már nem hisz a saját fülének, nem tudja elfogadni valóságnak ezt a hihetetlen szituációt, és pánikszerűen menekülni kezd. Nem bízik senkiben, a saját észlelésében sem, ezért egyedül indul útnak. Ekkor felfedezi a cselezetés mögötti szálakat, de azt még nem, hogy mi van a számára felépített díszleteken túl, nem tud rájönni a jelen helyzetének valós okaira, tehát még mentálisan beteg.³⁹

Ez az interpretáció ugyanakkor vitatható és sok részletet a sötétben hagy. Először is, nem világos, hogy egy ilyen olvasat hogyan engedheti meg a valóság egész darabkáinak nyelvben való feloldódását, mint amikor a nevezetes üdítőitalos pult semmivé foszlik, csupán egy kis papírfecnit hagyva maga után. Másrészt a főszereplő mentális összeomlása a cselekmény kezdete előtt eleve a világ helyzetének állása, és a háború fenntartásában való kényszerű, aktív részvétele miatt következett

³⁹ POTIN, *Four Levels of Reality...*, i. m.

be, tehát külső körülmények hatására. Nem ő generálta magának a pszichológiai problémát, hanem az a helyzet váltotta ki, amelyben az erkölcsi elveivel szembenálló tettek végrehajtására kényszerült, huzamosabb időn keresztül. Mindezek értelmében Ragle nagyon is egészséges, hiszen éppen az erkölcstelenségbe rokkant bele, de miután nem tudatosítja, hogy a rejtvény ugyanazon munkának a folytatása, amit régebben elvből elutasított, a regény kezdetén a megtévesztés világában, tiszta, gyermeki állapotban ismét szintén egészséges, bár egyre inkább kezdi úgy érezni, hogy valami nem stimmel a környezetével.

A tömegesen jelentkező furcsaságok által kiváltott paranoid megnyilvánulásait pedig legitimálja, hogy a regény végén kiderül, hogy minden, elsöre örülnek, SF-nek ható felfedezése igaz, tehát nem ő, hanem maga a világ örült, amelyben élni kényszerül, mivel a Földet uraló rendszer egésze konspirációra és megtévesztésre épül.⁴⁰

7. Összefoglalás

A történet végén az a paradox helyzet áll elő, hogy a főszereplő éppen (látszólagos) örületéből való kigyógyulása során találkozik teljesen örültek (SF-nek) ható dolgokkal, mint az űrkolonizáció vagy egész városának díszlet-mivolta, és kiderül, hogy tényleg ő a világ közepe, a „paranoiája” tehát teljes mértékben megalapozottá válik. Az ad a regénynek különleges ízt, hogy Dick el tudta képzelni, hogy ilyesmi a valóságban is létezhet.

Amíg tehát Ragle utazása során lejut a valóság mélyére, addig Vic csak a kulturális kondicionálásában keletkező hézagokat és repedéseket érzékeli. Az *Időben* Gumm az autizmust vagy a skizofréniát

⁴⁰ Ez az alapfelállítás – és történet narratív fordulata – miszerint bebizonyosodik, hogy a mindenki által paranoidnak tartott főszereplő az egyedüli, akinek viszonylag pontos képe van a dolgok valódi állásáról, kísértetiesen emlékeztet az *Összeesküvés-elmélet* című film világára.

reprezentálja – mivel ezek tüneteit produkálja időszakosan –, Vic Nielson pedig a neurózist.⁴¹ Ragle folyamatosan megkérdőjelezi a valóságokat, míg Vic tisztán elfogadja az illúziót ezért is megy vissza a konstruált városba, a regény végén.

A szerző későbbi regényeivel ellentétben – mint a *Palmer Eldritch három stigmája*, az *Ubik*, *A halál útvesztője*, vagy a *VALIS*-trilógia – az *Idő* nem ontológiailag bizonytalanít el, csak látszólag és kezdetben, a megtévesztés a cselekmény során viszonylag hamar lelepleződik. Ragle visszaemlékszik a teljes igazságra, elhatározza, hogy a holdra emigrál, mert a felfedezés és a terjeszkedés alapvető emberi hajtóerők, amelyeket nem szabad megfékezni. A narratív megoldás miatt, mely révén kiderül, hogy a békés, kisvárosi idill maga az üres szemfényvesztés, és a SF-nek ható, megfigyeléssel, titkosügynökökkel, világszintű hazugságpropagandával operáló, a háborút saját érdekében fenntartani igyekvő államrend a rögválóság, az *Idő* meta-SF-ként is felfogható. Izgalmas elmélkedés a SF természetéről és lehetőségeiről, és Dick valóság és illúzió viszonyát feldolgozó regényeinek sorában is fontos állomás.

⁴¹ POTIN, *Four Levels of Reality...*, i. m.

Antropocén terek Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre verseiben

1. Bevezetés

Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre kötetében is fontos szerepet játszanak a terek, amelyek a líra eszközeivel telnek meg jelentéssel, és az antropocén diskurzusa felől is olvashatóak. Az antropocén erőteljesen térorientált, a bolygónkon történő eseményeket elemzi, majd ezen eseményeknek a fényében állapítja meg, hogy miként alakítja a teret az ember és a természet kapcsolata.

Marc Augé a szürmodernitás fogalmát használja napjaink társadalmának jellemzésére. Augé a tér és a hely fogalmakat helyezi középpontba, és állítása szerint a szürmodernitás az egyes terekhez köthető események megsokszorozódásával és a bolygó terének összezsugorodásával, ugyanakkor kinyílásával magyarázható. A technológia, az úrutazás, a közlekedési infrastruktúra fejlődése egy olyan felgyorsult élettempót idéz elő, amelyet tereinkben, helyeinkben napról napra tetten érhetünk.¹

¹ Marc AUGÉ, *Nem-helyek: Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, Bp., Műcsarnok, 2012, 22–23.

Nemes Nagy és Oravecz verseikben két olyan helyet tematizálnak, amelyek a szürmodernitás tipikus tereiként elemezhetőek. Nemes Nagy *Egy pályaudvar átalakítása* és Oravecz *Egy földterület növényta-
karójának változása* című kötetében a vasúti és a közúti forgalomhoz kapcsolódó terek jelennek meg. Viszont ezek a szövegek már túl is lépnek a szürmodernitáson, az antropocén diskurzusához is kapcsolódnak. Ha történetileg vizsgáljuk a kérdést, azt mondhatjuk, hogy a szürmodernitás ideje az antropocén kora is, hiszen például a közlekedés infrastruktúrájának fejlődésével megnő a sebesség, amellyel az ember utazni képes, ami egyrészt a tér szűküléséhez, másrészt a természet kisajátításához, a természeti ágens terének szűküléséhez is vezet.

A dolgozatban Augé tér és hely fogalmaiból kiindulva, illetve az antropocén diskurzusát is beemelve kívánok rámutatni ezeknek a verseknek a gondolati gazdagságára, valamint azokra motívumokra, amelyek az antropocénhez (és akár a poszthumanizmushoz) kapcsolódó poétika sajátjának tekinthetőek. Augé terminusait kiegészítendő Foucault *heterotópia* fogalmát is felhasználom.

Írásom az antropocén sokrétősége miatt nem pusztán irodalomtudományi jellegű, hanem természet- és társadalomtudományi is; az általam használt térfogalmak nem is igazán a diskurzus irodalomtudományi oldala felől érdekesek, hanem a társadalomtudományi oldala felől. Nemes Nagy és Oravecz úgy ír ezekről a terekről, hogy a versek értelmezése során a térfogalmak és az antropocén kapcsolódására reflektálhatunk.

2. Hely, tér és antropocén líra

Marc Augé *antropológiai hely és nem-hely* fogalmaival, valamint Foucault *heterotópia* fogalmával értelmezem a Nemes Nagy és Oravecz lírájában is megjelenő tereket. Ezeknek a tereknek a sajátossága, hogy az antropocén korának jegyeit hordozzák magukon: lépten-nyomon

megjelenik bennük az ember és a természet összekapcsolódása úgy, hogy az emberi hatás maradandónak és meghatározónak vélhető. Az emberi szemlélő számára egyre egyértelműbb a természetnek a szerepe, amely – ahogy Bruno Latour is megfogalmazza – többé már nem az embert kiszolgáló objektivitásban keresendő, hanem egyfajta szubjektív ágensként jelenik meg, amely mintha „felelne” az emberrel, önálló cselekvőként válaszolna az emberi tevékenységre.² Gondoljunk csak az ózónréteg változásaira, a jégsapkák olvadására, a tengerszint emelkedésére. Ez az újfajta tér az otthontalanság érzetét keltheti, amely a kultúra és a natúra állandó és globális összefonódását hangsúlyozza. Ezt lehet egyfajta sokként is értelmezni. Az „antropocén-sokk” fogalma jól leírja ennek a diskurzusnak a tétjét, ugyanis a klímaváltozás és a kihalásesemények keresztüzében az ember és természet kapcsolatának újraértelmezését sürgeti.³ Ez, bármennyire is antropocentrikus a megközelítés, egyfajta hatalmi játék, amely együtt jár a közös kiszolgáltatottsággal. Túlzás volna azt állítani, hogy az emberiség egészének akkora a hatása, amely a bolygó bioszféráján már visszavonhatatlan lenyomatot hagyott, a legtöbb ember sorsa azonban a klíma megváltozásával a természeti ágensek sorsával lesz hasonlatos. Kiemelendő, hogy az antropocén fogalmi keretrendszere egy krízishelyzetben jött létre, így ennek a hangulatát is tükrözi; központi helyet foglal el benne az emberi faj saját bolygóra gyakorolt hatásai miatt bekövetkező kihalásának lehetősége.

Ez a természeti ágens általánosan objektív szemléletének megbomlásához vezet, amelynek magyarázata kapcsán azt láthatjuk, hogy ugyanazon alapul Augé szürmodernitás fogalma és Latour ágencia-elmélete. Latour így fogalmaz az ágenciák kapcsán: „Az antropocén korában élni annyit tesz, mint minden más ágenssel osztozni ugyanazon az alakját változtató sorson, amelyet nem lehet nyomon követni, dokumentálni, elmesélni, ábrázolni a szubjektivitáshoz és objektivitáshoz társított régi

² Vö. Bruno LATOUR, *Ágencia az antropocén korában*, Prae 2017/1, 5–8.

³ Vö. Helmuth TRISCHLER, *Die vielen Gesichter des Anthropozäns = All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*, Hg. Anja BAYER, Daniela SEEL, Berlin, kookbooks, 2016, 284.

vonások használatával”⁴ Ez a hálózatoság, a viszonyrendszerekre való folyamatos érzékenység megfigyelhető mindkét szerző szövegeiben, és ez a térorientáltság jellemzi az antropocén líráját is.

Az antropocén diskurzusa az emberi identitás átértelmezését is sürgeti, Augé szürmodernitása úgy értelmezhető az antropocén felől, hogy az ember többé már nem kezelheti a természeti ágenszt egyfajta külsődleges tényezőként, amelybe ő maga nem tartozik szervesen bele. Ez a hozzátartozás pedig azt vonja magával, hogy az emberi identitás számos olyan elemmel egészülhet ki, amely a természeti és emberi ágenszt egy bonyolult hálózattá alakítja, a korábbi felfogásokhoz képest egyfajta szürrealis struktúrát hozva létre. Ez a szürrealitás abból fakad, hogy a természet objektivitása alapvetésként vonult be az emberi gondolkodásba. Augé elmélete szerint nem csak az ember meghatározó tényező, a terek eseményeinek megsokszorozódásában éppen az a folyamat érzékelhető, amelyet az antropocén is leír. Az ember természethez való közelségét olyan események változtatták meg, mint például a gőzgép feltalálása, a Trinity nukleáris kísérlet vagy a Hiroshimában és Nagasakiban lezajló pusztítás. Ezek olyan fordulópontoknak is tekinthetőek, amelyekben az ember technikai ágenseken keresztül történő hatalomgyakorlása jelenik meg – a természeti ágensek folyamatos jelenlétében.⁵ Csernobil talán a legismertebb példája a nukleáris energia természetre gyakorolt hatásának. Az infrastrukturális fejlettség, a közlekedés felgyorsulása – amely összezsugorítja a tereinket – a természet kihasználásán alapszik, amelyre a természeti ágens mindenképp reagál. Ennek a reakciónak a drasztikussága is maga után vonja a jelenség szürrealitását.

Az antropocén líra kapcsán *A ránk bízott kert* című antológia⁶ szolgálhat hivatkozási alapként. Az antológiában számos olyan vers szerepel, amely kifejezetten ipusztériális tájakból kiindulva reflektál az

⁴ LATOUR, *Ágencia...*, i. m., 19.

⁵ Vö. Timothy MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, 7.

⁶ PÉCZELY Dóra, szerk., *A ránk bízott kert. Ökoköltészet – Világirodalmi antológia*. Bp., Prae, 2021.

antropocén sajátosságaira, például Tobias Falberg *Plasztinált táj* című szövegében⁷ az ipusztuális környezet és az erdő íródik egybe. Ezek a térorientált versek tehát olyan helyeket állítanak a középpontba, amelyeknek identitásában nem egyértelmű a kultúra és a natúra dichotómiájának legitimitása. Ezek nem tisztán emberi és nem tisztán természeti terek, ez teszi őket alkalmassá arra, hogy az antropocén (és az antropocén líra) gyakori témái legyenek.

A *Prae* folyóirat 2017/1-es számában jelent meg Molnár Flóra rövid, de annál erőteljesebb szövege egy macskáról, amelyet a szemlélő immár tetemként, elgázolva lát az autóúton. Ennek a szövegnek van egy határozott állítása, amely kifejezetten erre az antropocén nézőpontú szemlélődésre vonatkozik: „Egyébként tragédia, de nem most / mert most csak csodálkozás. / A macska mint fejre nem húzott kapucni / hever az úton, szemei henyén hunyori gödör. / A környezet része”⁸ Serestély Zalán szintén a *Prae*-ben publikált egy tanulmányt az állati halandóságról és az ember befolyásáról. Serestély egy hasonló helyzetet tesz meg kiindulópontként: „2018. május 16-án éjszaka Sepsiszentgyörgy és Kézdivásárhely között autózva elgázoltam egy mezei nyulat.”⁹ Az állat elgázolása mintha ennek a térnek a traumája lenne, hiszen a tisztán emberinek vélt helyébe egy állati, egy természeti létező keveredik, és ahogy Serestély írja, „Ami történt, azt nem lehet megragadni a szándék, az akarat, a baleset vagy a véletlen klasszikus fogalmi felől.”¹⁰ Ennek a kijelentésnek az antropocén felől is adhatunk értelmet. Az emberi ágens saját életét élve odáig jutott, hogy pusztai létezésének körülményei a természet széles körű megváltozásához, fajok pusztulásához vezetnek, ha akarja, ha nem, és ennek egyik oka a technológia ágensének folyamatos jelenléte.

Augé gondolatmenetében a közlekedés terei átmeneti, identitás nélküli helyek, ezek értelmezéséhez a *nem-helyek* fogalmat vezeti be.

⁷ Uo., 34–35.

⁸ MOLNÁR Flóra, *Macska*, Prae, 2017/1, 127.

⁹ LATOUR, *Ágencia...*, i. m., 3.

¹⁰ SERESTÉLY Zalán, *Szabadságfogyasztás – a kontingencia megszállása*, Prae, 2018/1, 49.

Ezek a „helyek” szerinte a szürmodernitás helyei, hiszen a felgyorsult közlekedés a tér zsugorodását, ugyanakkor kinyílását is jelenti. A gyorsabb közlekedés elérhetőbbé teszi a helyeket, mindazonáltal az elérhetőség megszokottá válik, a tér kihasználása egyre nagyobb lesz.¹¹ Az antropocén számára a közlekedés tereinek növekedése a klímaválság témája kapcsán kiemelt fontosságú. Ezeknek a tereknek az identitása több szinten mutatkozik többértelműnek. A nem-helyek az A-ból B-be való közlekedés eszközei, funkciójuk maga az átmenetiség. A nem-hely ezen fogalma tehát erőteljesen a hely eszköziességére, funkciójára koncentrál; az antropocén azonban itt nem áll meg, hiszen a térnek a valódi, rétegzett identitását éppen a funkció körüli problémák, a funkcióvesztés vagy akár az állatok „járulékos vesztesége” fogja előhozni.¹²

Molnár Flóra versében és Serestély Zalán szövegében az állat elütése által összekeveredik az élő, a természeti és az identitás nélküli emberi tér. Ezáltal nyílik meg ennek a térnek a valósága és identitása, ugyanis ez a tér nem identitás nélküli, csupán az emberi társadalom keretei között tűnik annak.

3. Tér és funkció

A funkcióvesztés, amely Heidegger felfogásában is az objektum eszközszerűségének megbomlását jelenti, Nemes Nagy *Egy pályaudvar átalakítása, Amerikai állomás* és *Villamos-végállomás* című szövegében is megjelenik. Az állomás tere többé már nem az emberi közlekedés, hanem a természet és az ember interakciójának a tere. Ebben a térben pedig a geológia megjelenésével az emberi és a természeti ágens kapcsolata egy közös történetté alakul. Latour korábban már idézett szövegében Michel Serres és Dipesh Chakrabarty nyomán fogalmazza meg, hogy az ember és a természet geotörténelmének antropocén

¹¹ AUGÉ, *i. m.*, 25.

¹² A későbbiekben Heidegger és Latour kapcsán ezt bővebben is kifejtem.

szemléletében a geotörténelem egységként, a kultúra és a natúra dichotómiája nélkül jelenik meg, így elmozdítja a történelem emberközpon-tú szemléletét.¹³ Ezek a versek éppen ezt az érzékenységet példázzák. Az *Egy pályaudvar átalakítása* erőteljes nyitó soraival Nemes Nagy a pályaudvar állapotát írja le: „Valószínűtlen, / hogy mégis föld van itt alul, holott ős-zárvány / képződésű volt itt az útburkoló kiskockakő.”¹⁴ majd folytatja a 2. versszakban: „Most éppen kráter. Vagy nagymű-tét. Egy állatkerti, ritka nagy- / vadé, kábítással, nagyműszerekkel.”¹⁵ Ennél a részletnél megfigyelhető, hogy az egész képződményt miként szemléli a versbeszélő: az „állatkerti” jelző itt egy külső pozíciót jelöl. Külső olyan szempontból, hogy a kráterre lett pályaudvar, mivel már nem tudja betölteni funkcióját, pusztá válójában áll előttünk. A természetből kiszakítva, de mégis természetiként egy emberinek vélt környezetben.

Heidegger *kéz néllevő* (*Vorhanden*) és *kézhezálló* (*Zuhanden*) kapcsán alkalmazott *feltűnés* és *tolakodás* fogalma mentén is értelmezhetjük ezt a jelenséget. A kézhezálló jelen esetben maga a közlekedési komplexum, amely funkcióját, szerepét betöltve pusztán csak funkciójában áll a használó előtt. A pályaudvar épületjellege nem mutatkozik meg, nem tolakodik. A funkcióvesztés, elromlás a kézhezállót kéznéllevővé teszi, így olyan attribútumokkal bővíti ki, amelyek arra készítik a szemlélőt, hogy meglássa az objektumot. Feltárul az épületjelleg, ezzel együtt azonban feltűnik a Latour-féle hálózatoság is, amelyről Heidegger egyszerűen csak utalásokként beszél. A kézhezálló (funkcióját betöltő) létmódban a kéznéllevő (a dolog egésze, pl. anyaga) létmódjának utalásrendszere háttérbe húzódik, Heideggert parafrázálva: nem vesszük figyelembe, egyszerűen jelen van.¹⁶

Ez azért is fontos, mert nem csak azt szemléli Nemes Nagy a fel-dúlt pályaudvar kapcsán, hogy ez az esemény az emberi technológia

¹³ Vö. LATOUR, *Ágencia...*, i. m., 5–6.

¹⁴ NEMES NAGY Ágnes, *Összegyűjtött versek*, szerk. FERENCZ Győző, Bp., Jelenkor, 2016, 142.

¹⁵ *Uo.*, 142.

¹⁶ Vö. MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., Gondolat, 1989, 184–186.

és a természet kapcsolatát példázza, hanem megállapítja erről az egész komplexumról, hogy minden létformájában kapcsolódik a természet-hez, még akkor is, ha az emberi szemlélő lépten-nyomon elsiklik felette. Idézem ismét az első sort: „Valószínűtlen, / hogy mégis föld van itt alul, holott ős-zárvány / képződésű volt itt az útburkoló kiskockakő.”¹⁷ – az ős-zárvány képződésű, útburkoló kiskockakő kétféleképpen is értelmezhető. Vagy a kockakő anyaga ősi kőzet, vagy a kockakő útburkolat jellege olyan, mintha ős-zárvány képződésű, tehát régi, természetesen fennálló lenne. Ez pedig mintha még nagyobb erőt adna annak a csodálkozásnak, amellyel Nemes Nagy elindítja ezt a szöveget. Mintha az útburkolat megbomlása egy tolakodó jelenség lenne. Eddig ez a burkolat egyáltalán nem volt feltűnő, de most, hogy a kéznéllevőség létmódjában feltűnősködik, és így már a versbeszélő fókuszának tárgyává válik. Mégpedig kifejezetten éles ökológiai érzékkel.

A nem-helyként felfogott pályaudvar tehát ennek a feltűnésnek köszönhetően kapja meg azt a figyelmet, amely ahhoz kell, hogy az antropocénhez is közel álló attribútumai jelenjenek meg a szemlélő számára. A pályaudvar mint nem-hely így sokkal inkább az antropológiai helyek jellemzőivel bír. Az antropológiai hely fogalma meglehetősen antropocentrikus. Olyan helyek ezek Augé értelmezésében, amelyeknek „legalább három közös vonásuk van: egyszerre az identitás, a viszonyok és a történetiség helyeiként tekintenek magukra (vagy tekintenek rájuk)”.¹⁸ Az antropocén értelmezői nézőpont úgy alakítja át a tereinkről való gondolkodást – gondoljunk csak Chakrabartyra és a geotörténelemre –, hogy az eddig nem antropológiai helyek is megtelnek identitással, történetiséggel, viszonyokkal, mégpedig az emberinek és a nem-emberinek vélt ágensek viszonyaival, történetiségével és identitásával.

Az antropocénnek e mentén van poszthumán vetülete is. Rosi Braidotti egy könyvében azt állítja az antropocénről, hogy az a poszthumanizmus kora, hiszen az ökológiai válság, a technológia fejlődése természetet leigázó és kizsákmányoló jellege mind oda futnak ki, ahol ma is vagyunk:

¹⁷ NEMES NAGY, *i. m.*, 142.

¹⁸ AUGÉ, *i. m.*, 34.

az ember geológiai erő, hatása pedig a faj eltűnése után is érzékelhető marad. Mindeközben egyre inkább nyilvánvalóvá válik, hogy a technológia és a természet különböző ágenseivel folyamatosan összefonódik az emberi identitás.¹⁹ A tereket vizsgálva ennek kapcsán azt is elmondhatjuk, hogy tereink magukban hordozzák az emberi identitást, kifejezik azt, de nem kizárólag csak emberiek. Ezt azért fontos megjegyezni, mert például Nemes Nagy *Egy pályaudvar átalakítása* című verse kifejezetten a megfigyelés aktusán alapszik, és Nemes Nagy nem az emberit figyeli, nem lehet azonban azt állítani, hogy ez a megfigyelés nem az emberről beszél leginkább: „Nézd meg mégegyszer az építési területet. / (Úgy értem: a történet táblái közt próbálj meg visszatálcálni arra, / amely jelenlétnek nevezhető.)”²⁰ Fontos mozzanata ennek a sornak a visszatalálás, hiszen a pályaudvar komplexumának megnyílása éppen arra adhat lehetőséget, hogy minél inkább magára találjon a szemlélő – rátaláljon újra a jelenlétre. Tehát a szemlélő akkor lát rá igazán saját jelenlétére is, ha a pályaudvar, a megbomlásának köszönhetően, nemcsak a funkcióban megnyilvánuló emberi identitást közvetíti, hanem a funkcióvesztés által létrejövő új állapotot is. Ez az emberi identitás pedig Latour ágencia-elméletével és a *beredőződés* (ang. *fold*; fr. *pli*) fogalmával kiegészítve egy posztthumán állapotot tár eléink. A technikai ágens magába redőzi mind az eszközszerűségéből, mind pedig az anyagiságából adódó utalásrendszert: a törött kalapács így utal a nyél faanyagára, a fej fémanyagára, a kitermelt erdőségre és kőzetrétegekre is.²¹ Az építési terület megmutatja a természetet, a föld szabálytalanságát, amelyet meg akar zabolázni a sok egymásután pakolt kiskockakő. Emellett megmutatja azt is, hogyan függ az ember a földtől, amelyre és amelyből épít. Az ember a dolgok használatában is kapcsolódik a valósághoz, a valóság reflexiója azonban erőteljesebb igényként üti fel fejét, ha ez a kapcsolódás a használaton keresztül megszakad. Ekkor egyfajta hiány keletkezik.²²

¹⁹ Rosi BRAIDOTTI, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013, 5–6.

²⁰ NEMES NAGY, *i. m.*, 143.

²¹ Vö. Bruno LATOUR, *Morality and Technology: The End of the Means*, *Theory, Culture and Society*, 2002/19, 248–251.

²² Vö. HEIDEGGER, *i. m.*, 184–186.

Ezt a hiányt, amely a nem-helyek identitásnélküliségében is jelentkezhet, a terek kapcsán talán Foucault *heterotópia*-fogalma ragadja meg a legjobban:

„A tér, amelyben élünk, amelynek vonzása önmagunkon kívülre csalogat, amelyben éppenséggel elkopik életünk, időnk és történelmünk, a tér, amelynek sodrása elmos, porrá őröl minket, maga is heterogén. Tehát nem valamiféle ürességben élünk, amelynek belsejében helyet találnánk az emberek és a dolgok számára. Nem űrben élünk, melyet csillámló fénypázmák színesítenek, hanem viszonyegyüttesek közepette.”²³

Foucault gondolatai visszavezethetők Heidegger azon állításához, miszerint a tárgyak utalásrendszerek sokaságában léteznek. A heterotópiáknak azonban különös utalásrendszerük van:

„Engem azonban e szerkezeti helyek közül csupán az a néhány érdekel, amelynek megvan az a különös tulajdonsága, hogy kapcsolatban áll az összes többivel, ám olyan módon, hogy eközben felfüggeszti, közömbösíti vagy a visszájára fordítja az általa megjelölt, visszavert vagy vissza tükrözött kapcsolatokat. Ezek a terek, amelyek tehát összekötődnek, ugyanakkor mégis ellentmondásban állnak az összes többi szerkezeti hellyel, két nagy csoportra oszthatók.”²⁴

A heterotópiák csoportja az egyik. Ezek rendeltetésüknek köszönhetően maguk is a törés terei. Azért jeleznek egyfajta kívülséget, mert pusztán létezésük hiányt idéz fel. Ilyenek például a deviáció, a társadalmi normákhoz képest deviáns egyének terei: börtönök,

²³ Michel FOUCAULT, *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999, 150.

²⁴ Uo., 150–152.

menedékházak, pszichiátriai klinikák és így tovább. De a temető és a kert is heterotópia: számos más szerkezeti hely utalásrendszerét sűríti magába. A temető például az élőkhöz (és azok tereihez) oly módon kapcsolódik, hogy mindenkinek van halottja benne. A kerthez pedig az emberi ágens a természeti ágens különböző tereit gyűjti egybe azért, hogy a bolygó minden pontjáról képes növényeket (akár állatokat, ha az állatkertre gondolunk) átszállítani. Jelen dolgozat szempontjából a kert motívuma lesz fontos, hiszen utal egy olyan berendezett és gondozott, természetinek vélt területre, amelyhez az antropocén tér is hasonlítható, arra hívja fel a figyelmet, hogy identitása elválaszthatatlan az emberi utalásrendszertől.²⁵

Az antropocén felől a kert nemcsak funkciójában, hanem identitásának szerveződését tekintve is érdekes: emberi irányítással jön létre, identitása azonban nem csak emberi, valamint térbeliségében is heterogén. Oravecz Imre *Egy földterület növénytakarójának változása* című szövege²⁶ egy olyan heterotópikus működésű térrel foglalkozik, amelyben az emberi és a természeti működés fonódik egy történeté. A terület ún. terraformálását hajtja végre itt az emberi ágens: „[...] kivágták / a vadkörte- és vadcsereznyefákkal tarkított őstölgyest, / és felégették a fűvet, a bozótot”; „[...] direkttermő / szőlőt telepítettek”²⁷ – tehát az ember, a kerthez hasonlóan, egy heterogén identitású teret hozott létre azért, hogy az őstölgyest kiirtotta. Az őstölgyes a tér időbeliségére is utal, amit már a címben szereplő változás is implikál. Oravecz a versben a variáció eszközével szembesít bennünket a terület változásával, ciklikusságával. A növénytakaró a szövegben előbb emberi hatásra, majd az ember hiányában, a természeti ágens hatására változik meg. Az emberi változtatásról a 4. versszakban olvashatunk:

„a vesszők egykettőre megerősödtek, nemsokára termőre fordultak,
s mialatt a szemközti erdőben tovább nőttek a fák, tovább

²⁵ Uo., 150–152.

²⁶ ORAVECZ Imre, *Egy földterület növénytakarójának változása*, Bp., Magvető, 2019.

²⁷ Uo., 69.

illatoztak a virágok, tovább fészkeltek a madarak, és tovább bögték a szarvasok, addig a tőkék közt bújtattak, metszettek, kapáltak, kötöztek, kacsoztak, permeteztek, szüreteltek az emberek²⁸.

Míg a 10. versszakban:

„két évtized múltán ugyanolyanra nőttek a fák, ugyanúgy illatoztak a virágok, ugyanoda fészkeltek a madarak, és ugyanúgy bögték a szarvasok, mint a völgykatlan déli, azaz északra néző oldalán, és már csak elvétve lehetett látni egy-egy gombázásból arra hazatérő öreget, aki nem is annyira a tisztásokon még mindig található szőlőfürtök, mint inkább élete növényi emlékei után kutatott²⁹.”

Fontos ez a ciklikusság, hiszen nem önmagába tér vissza a természet, hanem az emberi hatáshoz hozzáadva kezdi újra átvenni a terület felett az irányítást. Így ez a tér az idő előrehaladtával még mindig magában hordozza az emberi ágens nyomait, de már az emberi alakító tényező jelenléte nélkül. Heterotóp sajátosság, hogy az őstölgyes helyén szőlőtőkék növekszenek, heterokrón sajátosság, hogy az ember eltűnése után is növekszik az, ami az ember miatt került erre a területre.

Foucault szerint a heterotópia heterokrónia is. Foucault példája a temető, amelyben az ott nyugvó személyek és a rájuk emlékezők idejének disszonanciája eredményez heterokróniát.³⁰ Az antropocén terek is rendelkeznek ezzel a sajátossággal, gondoljunk csak az „ős-zárvány képződésű” útburkolatra Nemes Nagynál. Ez az antropocén heterokrónia az *A Föld emlékei* című versben jelenik meg leginkább: a cím, a versbeli közetrétegek, az anyagok és az emlékek felhalmozása ad ki egy olyan utalásrendszert, amely térben és időben is heterogenitást

²⁸ Uo., 69.

²⁹ Uo., 71.

³⁰ FOUCAULT, *i. m.*, 151–152.

jelez. Oravecznél a heterokroniára nemcsak az *Egy földterület növénytakarójának változása* című versben találunk példát, hanem többek között a *Roncstelep*, az *A szemétemetőről* és *Az idő múlása az iparanyagokban* című szövegekben is.

A temető motívumának feleltethető meg a *Roncstelep* és az *A szemétemetőről* című szövegek tere. A roncsstelep és a szemétkerék is egyfajta temetőként funkcionál, ha a funkcióvesztett objektumokra gondolunk, a tárgyak kirekesztése történik itt meg. A roncs és a szemét azáltal, hogy teret alkotva lesznek részei a természetnek antropocentrikus utalásrendszerüket és nem-antropocentrikus utalásrendszerüket is hozzáadják a térhez, amelyet a természet ideje egészít ki. Így például Oravecz roncsai lassacsckán egybenőnek a természettel:

„az időjárás viszontagságainak kitett és szerepükből végleg kiesett alkatrészek némelyike népgazdasági szempontból még jól hasznosítható, ha elhessentik róla a madarakat, kiűzik belőle az egereket, lesöprik róla a bogarakat, és megtisztítják a rozsdától, [...]”³¹

Ez az egybenövés az antropocén materialitásának egy jellegzetes eseménye. Az elhagyott épület, amelyet körbenőttek a futónövények, fák, gombák. A roncs így rokonítható a rom motívumával is. A roncsok romokra is jellemző sorsa ez a leírás: birtokba veszi a természet mindenféle ágense az emberi ágensre jellemző objektumot. Ezek a roncsok, Augé fogalmával, önmagukban is apró nem-helyek. Mintha maga az utazásnak a tere is elhasználódna. A természetnek átengedett terek ezek, gondozatlanok; és gondozatlan maga a roncsstelep is, mert funkciója a kívüliség, amely alapvetően idegenséget vált ki, és nem pedig gondoskodásra hajlamosít. Míg a temetőink rendezettek, hiszen emlékezeti helyek, addig a roncsstelepeken (a szemételepen) nincs mire emlékezni. A technikai ágens nincs gyászolva, használaton kívülisége egyfajta vadságot – Heidegger szavaival élve – makrancosságot,

³¹ ORAVECZ, *i. m.*, 33.

tolakodást, feltűnést³² kölcsönöz neki. Az antropocénben így az ágens-ek ideje is hasonlóképp tolakodó. Ez az egybenövés, a hibrid természeti és emberi képződmények hozzátartoznak a geotörténelem kultúra-natúra egységéhez, hibrid identitásuk csak hosszú évek elmúltával válik feltűnővé.

A *szeméttemető* című versben a helyről így ír a szerző:

„a szeméttemetőt, egy szemét eltüntetésére alkalmas, részben kertekkel, részben szántóföldekkel övezett, szabálytalan alakú hatalmas gödröt a peremkerületi házakat elhagyva egy hozzávetőleg 3 négyzetkilométer alapterületű és eredetileg legalább 30 méter mély sóderbánya helyén, ökológiai nyelven szólva: *tájsebben* pillantja meg a napi sétáját végző helybeli vagy erre vetődő gyalogos idegen.”³³

A tájseb, az antropocén felől nézve, tipikus jelenség a táj és az ember interakciójában. Emellett a tér társadalmon kívülisége is megjelenik azzal, hogy a szeméttemető a peremkerületen kívül kapott helyet. Heterokróniája a szeméttel való bánásmódban mutatkozik meg:

„a szeméttemetőben a szemét elhelyezése szakszerű irányítás mellett rétegesen történik, s ha a hajtás irányát követve a terv szerint elkészül egy réteg, akkor a felszínhez pár méterrel közelebb újat kezdenek,

a szeméttemetőben a szemétre nem annyira kegyeleti, mint inkább gyakorlati okokból vékony földfátylat borítanak, amelyet valahonnan szintén folyamatosan hordanak [...]”³⁴

³² Vö. HEIDEGGER, *i. m.*, 184–186.

³³ ORAVECZ, *i. m.*, 44.

³⁴ *Uo.*, 45.

A személgazdálkodás mintha a föld rétegeibe integrálná az ember szemétét. Így keveredik el az emberi és a természeti identitása. A köztrétegekre való rájátszás pedig a bolygó életének idejét emeli a képbe, így a szeméttető komplexuma a szemétrétegek és a bánya kibányászott köztrétegeivel egy heterokrón komplexitást hoz létre. Ahogy a temető, ez is a kívülség helye, emellett azonban a klímaválság egy jellegzetes tere is.

Így az antropocén felől új értelmet nyerhetnek a válság vagy deviancia terei is. Az emberi hatás deviancia, hiszen felszámolja azokat a körülményeket, amelyeknek az ember az életterét köszönheti. Azért tűnik el a deviancia tere, mert sokasodik, és a válság általános térbeli sajátosság lesz. Talán erős kijelentés, de az antropocén disztópikus felhangjai mintha azt is állítanák, hogy bolygónk maga kezd válság-heterotópiává válni. Halkan megjegyezve, a szinte már sci-fibe illő technológiai fejlődés, a civilek ürbe küldése, a Mars terraformálásnak álma nem a földi jólét indikátora. És a 21. század embere számára már nemcsak egy, a kíváncsiság vezérelte cselekvés, hanem egy potenciális terjeszkedési lehetőség is a világűr felfedezése. Mindezek fényében a bolygó válságtüneteként való értelmezése egyre időszerűbb.

4. Zárszó

A tépoétika az antropocén lírájának erőteljes sajátossága. Ezek a poétikai elemek tematikusan és motivikusan fordulnak elő a szövegekben. A versbeszélő figyelme a feltérképezésére, eközben pedig saját magára is irányul. Nemes Nagynál reflexió is megfigyelhető, míg Oravecnél az objektív, deskriptív jelleg miatt csupán a leírás jelenik meg. A leírás mikéntje, a fókuszpontok, a témák és ezeknek a megírása azonban alapvetően arra utal, hogy a figyelem azon terek felé irányul, amelyekről a korábbiakban kiderült, hogy az antropocén és a poszthumanizmus diskurzusa által történő elemzés fontos terei lehetnek. A szövegek

közötti hasonlóság a roncs, a rom, a funkcióvesztés, a kívüliség és az identitás hibriditásának témái mentén szerveződik. Nemes Nagy versbeszélője magát az épp szemlélt objektum közvetlen közelében érzi, annak az utaláshálónak a részeként próbál megállapításokat tenni, míg Oravecznél ez a szemlélő mintha már nem reflektálna, csak külső szemlélő lenne. Felidézi az utaláshálót, hogy az olvasó maga kapaszkodhasson bele saját preferenciái szerint.

A *heterotópia* és a *nem-hely* fogalmainak segítségével Nemes Nagy és Oravecz verseiben szereplő antropocén terek kapcsán a legfontosabb lírára vonatkozó megállapítás, hogy ezeknek a tereknek a leírásához a tárgyi környezet szerepeltetése is hozzátartozik. Sőt, a tér identitását sokszor maguk a benne lévő tárgyak határozzák meg, így ez az identitás a lírában a tárgyakkal kapcsolatos történések, leírások, továbbá a szövegből kiolvasható szemlélői nézőpont és intenciók mentén fejeződik ki. Nemes Nagynál például az útburkolat, Oravecznél pedig a szemét vagy a roncs kerül elő mint tárgy; emellett Nemes Nagynál a rácsodálkozás is a diskurzus részét képezi. Szokás ezt az objektív irányultságot objektív lírának is nevezni. Ez az objektív líra azonban sosem csak az objektumról szól, hanem az azt szemlélőről is, ahogy az objektum utalásrendszerében a szemlélő megtalálja saját identitásának szökésvonalait, az átváltozás lehetőségét, amely az identitás szemlélésnek megváltozásához járulhat hozzá.

A Múzsza visszaszól

Megkonstruálódó nőképek Turi Tímea
Anna visszafordul című kötetében

1. Turi Tímea *Anna visszafordul* című kötetének kontextusa

Turi Tímea *Anna visszafordul*¹ című kötete abba a kortárs törekvésbe illeszkedik, amelynek célja az önálló női hang és a női irodalom megalkotása. A 2000-es évek elején fordulópontra kerül be a magyar kortárs női irodalom megközelítésében: a nőszerzők sokkal reflektívebben kezdenek reagálni saját helyzetükre. A „több évezredes lemaradás az irodalmiságban igen nehézzé teszi egy valóban autonóm női irodalom kialakulását, hiszen ez kénytelenül is csak reagál a már meglévő formákra”² – írja Séllei Nóra *Lánnyá válik s írni kezd* című kötetében. Noha a 19. századtól jellemzően már megjelennek női hangok az irodalomban, általában álnéven kellett publikálniuk, vagy pedig külön

¹ TURI TÍMEA, *Anna visszafordul*, Bp., Magvető, 2017.

² SÉLLEI NÓRA, *Lánnyá válik s írni kezd: 19. századi angol írónők*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2002, 29.

regiszterbe szorultak, mint például a naplók, levelek vagy az „erkölcsi tanulmányok, más nőket érdeklő – különösen a háztartással kapcsolatos – cikkek és nőknek íródott regények”.³ Magyarországon „már a XIX. századot megelőzően is volt hagyománya a női írásbeliségnek”,⁴ viszont ebben az esetben is „csak bizonyos asszonytémákra”⁵ korlátozódhattak, és a „megítélés is a jellegzetesen asszonystílus kritériumai szerint történt”.⁶ A 20. század költészetében megjelennek olyan női hangok, akik „gyakran választottak olyan témákat, melyek a nők társadalmi, egzisztenciális egyenjogúságának és intellektuális elismertségük hiányát helyezték a figyelem középpontjába”.⁷ Ez a tendencia mind a világirodalomra, mind a magyar irodalomra jellemző.⁸

Ennek az említett fordulópontnak része például az *Éjszakai állatkert – Antológia a női szexualitásról* című kötet megjelenése, ami harminchárom szerző ötvenhat novelláját tartalmazza, akik nőként saját hangjukon írnak a vágy és a szexualitás témájáról az irodalom nyelvén.⁹ Hasonló célokkal íródott a szintén 2000-es években megjelent *Lecsukott szemedden át látom – Kortárs magyar női szerelmes líra* című kötet.¹⁰ „az antológia egyetlen valódi tematikája, hogy megfordítottuk a költészeti tradíció hagyományos szerepkörét. [...] valódi szerepcsere, hisz az európai és magyar klasszikus költészet műzsája hagyományosan nő”.¹¹ A kötet 38 közelmúltbeli (például Szabó Magda, Jókai Anna) és kortárs szerző (például Tóth Krisztina, Szabó T. Anna) két-két versét

³ Uo., 531.

⁴ PÁLMAI Nóra, *Utószó = P. N., Lecsukott szemedden át látom – Kortárs magyar női szerelmes líra*, 2005, 161–177, 163.

⁵ Uo., 165.

⁶ Uo., 165.

⁷ Uo., 172.

⁸ A szöveg ezen része megjelenés alatt áll *Nők és lányok dala – Nőiség és írás kapcsolata Turi Tímea Anna visszafordul című kötetében* című tanulmányomban, amely a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék *Szövegek között* sorozatában jelenik meg.

⁹ *Éjszakai állatkert Antológia a női szexualitásról*, szerk. FORGÁCS Zsuzsa Bruria, GORDON Agáta, BÓDIS Kriszta Bp., Artizánok, Jonathan Miller, 2005.

¹⁰ PÁLMAI, i. m.

¹¹ Uo., 162.

tartalmazza. Turi kötete 2017-ben jelent meg a Magvető Kiadó *Idő-mérték* című sorozatában. A kötet reflektál a kortárs női irodalom, az írók irodalomtörténeti és általános helyzetére a társadalomban, miközben számos világirodalmi elődöt is megidéz.¹²

A kötet alapvetően arra a férfidominanciájú irodalomhagyományra reflektál, amelyben a férfiak beszélhettek és publikálhattak női témákról, vágyakról, problémákról. A női karaktereket és szemszöveget évszázadokon át férfiak alkották meg, csakis rajtuk keresztül beszélhettek a nők. Mint azt Sandra M. Gilbert az *Irodalmi apaság* című tanulmányában kifejti: „Mindig is a férfi-szövegek börtönébe zárt pusztá (vagyont) tárgyak, figurák és képek maradtak, amelyeket, mint Anne Elliot és Anne Finch észrevételezi, kizárólag férfi-tervek és -elvárások mozgathatnak”.¹³ Ezt az elnémított, bezárt szerepet igyekszik megtörni a kötet: mi lenne, ha az ismert karakterek egy nőszerező tolmácsolásában szólalnának meg. A versekben megfogalmazódó ars poetica a Múza visszaszólásának aktusával írható le leginkább, ugyanis a kötetben hangot kapnak azok a nőfigurák, akik hagyományosan a szerelmi líra elnémított tárgyaként jelentek meg.¹⁴

Turi a kötetben a különböző irodalmi korszakokban megjelenő nőképekkel kezd párbeszédbe: újragondolja, -alkotja vagy megkérdőjelezi őket a női szereplőre megteremtésének lehetőségével. A versekben elsősorban olyan 19. századi regények ismert szereplői jelennek meg, mint Anna Karenina (*Anna visszafordul a peronról*) és Bovaryné (*A tenyésztéséről*), de felbukkannak görög mitológiai (Philemon a *Philemon emlékezik* és Tisbe a *Tisbe átkukucskál a falon* című versben), illetve bibliai alakok (Delila: *Sórek völgyében*) is. Dolgozatom célja, hogy a szoros olvasás módszerével, két vers részletes elemzésén keresztül bemutassam a kötetet szervező fontosabb problémaköröket, illetve azt, hogy milyen viszonyt alakítanak a hivatkozott irodalmi művek

¹² BÁLINT Zsófia, *Nők és lányok dala – Nőiség és írás kapcsolata Turi Tímea Anna visszafordul című kötetében*, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék *Szövegek között* sorozata; megjelenés alatt.

¹³ Sandra M. GILBERT, *Irodalmi apaság*, ford. HÓDOSSY Annamária, Pompei 1997/4, 114–135.

¹⁴ BÁLINT, *i. m.*

hagyományos olvasataival és bennük megjelenő nőképekkel. Dolgozatom alapvetően egy nagyobb kutatás része, így bár számos más verset is lehetne elemezni a kötetből, de most csupán két versre, a *Csupa magas C-re* és az *Orlando a tükör előttre* fókuszálok.

2. A kötet címe: *Anna visszafordul*

A kötet címe (*Anna visszafordul*) pontos kereteket/irodalmi kontextust ad az értelmezésnek, hiszen felidézi az *Anna Karenina* jól ismert történetét. Ám ebben az esetben az itt megformálódó Anna-alak csavar egyet a történet alakulásán, ami meghatározza a kötet fő gondolatát: a változást. A regény hagyományos olvasata szerint Levin, az apa elkerülheti az öngyilkosságot, de Anna, az anya nem.¹⁵ „Anna is, Levin is a saját emberi fokozata szerint eljut oda, ahol már nincs más hátra, csak az öngyilkosság, vagy a kegyelem. Annát elutasítják, Levin viszont megkapja a kegyelmet”,¹⁶ így módon a tragikus női hős bukásával áll helyre a világtrend. A Turi kötet Anna-alakja azonban már másképp dönt az adott helyzetben: élni akar, tehát visszafordul. Ezáltal kérdőjeleződik meg az a 19. századi irodalomhagyományban megjelenő nőkép, amivel Turi dialógusba kezd: a szerelmi alárendelés felfogásával, amely a 19. század polgári házasság válságának kérdéseit a nő szereplők tragikus hőssé válásával oldotta fel. A cím értelmezése kétféle módon is lehetséges, ugyanis nem egyértelmű, hogy vajon Anna a regény elején vagy a végén fordul-e vissza. Az egyik lehetőség, hogy már a megismerkedés, a vonzalom létrejöttének pillanatában ráébred, nem éri meg mindent feladni a Vronszkijjal való kapcsolatért, vagy pedig csak a végső halálos lépés előtt éri ez a felismerés. A választást a szerző az olvasó értelmezésére bízta.¹⁷

¹⁵ LAPIS József, *Résnyire nyílt a véccéajtó (Turi Tímea: Anna visszafordul)*, Eső, 2017/3, hozzáférés: 2020.11.15, <https://www.esolap.hu/reviews/1901.html>.

¹⁶ BÍRÓ Ágota, „Női sorsok az irodalomban”, *Iskolakultúra*, 2003/11, 45–60, 50.

¹⁷ BÁLINT, *i. m.*

A kötet szerepversei a világirodalom nagy műveit értelmezik újra a „mi lett volna ha” kérdés jegyében. Turi saját választ ad arra a női irodalom kapcsán gyakran feltett kérdésre, amit Bán Zsófia is felvet *Bovaryné megbukik* című 2020-as cikkében, hogy amennyiben „nők írták volna meg e történeteket (de miként is írhatták volna), nyilván egészen másként alakult volna karakterük, sorsuk, történetük”.¹⁸ Mintha Turi a szerzők által elhallgatott részleteket hozná nyilvánosságra ezekben a költeményekben. Mi lenne, ha az ismert karakterek egy nőszerző tolmácsolásában szólalnának meg? Erre a kérdésre reagál a következőkben elemzett két költemény is.

3. *Csupa magas C*

A 19. századi irodalomhagyomány nőképevel kezd dialógusba Turi a *Csupa magas C* című versben, ami Gaston Leroux *Az operaház fantomja* című regényére reflektál és a főszereplő énekesnő, Christine alakját jeleníti meg, alkotja újra. Erre az intertextuális kapcsolatra utal a vers első két sora: „[h]ogy pont közülük kell választanom: / az unalmas pöcs és az agresszív fantom között...”¹⁹ A kezdő sorok már egy másfajta, határozottabb nőképet alakítanak ki, dekonstruálva azt, amit a regény megformál. Christine alakja a hagyományos női szépségként, „kor nőideáljának, kulturális ikonjának megfelelően a házi angyalként”²⁰ jelenik meg a regényben, akit „naiv báj”²¹ „angyali hang”²² jellemez,

¹⁸ BÁN Zsófia, *Bovaryné megbukik – avagy a női irodalom és a Hézag*, Élet és Irodalom, 2020. máj. 15, hozzáférés: 2020.11.15, <https://www.es.hu/cikk/2020-05-15/ban-zsofia/bovaryne-megbukik-.html>.

¹⁹ TURI, *i. m.*, 59.

²⁰ SÉLLEI Nóra, *Tükröm, tükröm... Írónők életrajzai a 20. század elejéről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2001, 85.

²¹ Gaston LEROUX, *Az operaház fantomja*, Bp., Európa, 1990, 26.

²² *Uo.*, 26.

törékeny és védtelen, „szegény, ártatlan, szelíd gyermek”.²³ Ezzel szemben a versben egy határozottabb, öntudatosabb, elégedetlen nőalak jelenik meg, aki gúnyolódik a történet alapkönfliktusát adó szerelmi háromszögön: Raoul érzékenyebb férfi alakját, akit a regény szerénynek és ártatlannak mutat be, infantilizálja („unalmas kis pöcs”),²⁴ míg a fantom a műben rejtélyes, mégis vonzó alakjából az agresszivitását emeli ki.

Az „[u]tóbbi is minek zsarol, hogy szeressem, / miközben tényleg azt teszem?”²⁵ sorok arra az irodalmi gyakorlatra utalnak, ahol a nő leginkább mint néma múzsa jelenhetett meg, akinek nincs eszköze érzelmei megfogalmazására. Ennek megfelelően a regény Christine-je is nagyon kevés esetben fejezheti ki saját érzéseit, az ő gondolatait ritkán olvashatjuk, ezeket a két férfi szereplő beszéli el helyette: „Akkor kár is beszélni róla! Hiszen biztosan szereti! Félt és rettegett tőle, de ez mégis szerelem, a legszebb szerelem! Amit magának se mer bevallani”²⁶ – mondja Raoul Christine-nek a lány saját érzéseiről. Az idézett sorok emellett tematizálják azt az irodalmi problémát, hogy a női íróknak nem alakult ki saját nyelvük érzéseik kifejezésére, mivel jellemzően csak a 19. századtól jelentek meg női hangok az irodalomban. Ezt a problémát már 19–20. század fordulóján élő szerző, Thomas Hardy is felismerte, *Távol a világ zajától* című regényének főszereplője, Bathsheba Everdeen így nyilatkozik: „Nehéz egy nőnek azon a nyelven fogalmazni meg az érzéseit, amelyet főként férfiak alkottak a saját érzéseik kifejezésére.”²⁷ A versben megjelenő nőalaknak tehát sem eszköze, sem lehetősége nincsen arra, hogy kifejezze érzéseit.

„Miközben ők azok, akik nem szeretnek, / nem is ismernek engem – kedvükre van / a szólista, akit úgy hiszik, ők fedeztek fel, / de én unom a koloratúrát.”²⁸ – az idézett sorok a kimondhatatlanságnak, az érzelmeik kifejezésének lehetetlenségét tematizálják. Turi kötetében

²³ Uo., 66.

²⁴ TURI, *i. m.*, 59.

²⁵ TURI, *i. m.*, 59.

²⁶ LEROUX, *i. m.*, 169.

²⁷ THOMAS HARDY, *Távol a világ zajától*, Szeged, Lazi, 2020, 337.

²⁸ TURI, *i. m.*, 59.

a szerelmi élményre reflektáló versek sok esetben összekapcsolódnak a kimondhatatlanság nehézségeinek a problémájával. A nőalak nem tudja kifejezni az érzéseit a már elemzett elhallgatott szerep miatt, így a regényben megjelenített szerelemelképzelés is megkérdőjeleződik. A férfiak nem szerethetik őt, mert nem ismerik, csak a már elemzett megkonstruált nőképet, amelyet birtokolnak. A nőkép megkonstruáltságának problematikája jelenik meg George Eliot *A föllebbentett fátyol* című elbeszélésében, ahol a fátyol „mint a nőről alkotott férfifantázia jelképe”²⁹ jelenik meg, amelynek föllebbentésével, vagyis igazi megismerésével „megszűnik vonzereje a férfiak számára”.³⁰ Ez úgy is érthető, mint a szerelemhez kapcsolódó metaforikus felfogás hétköznapi megközelítése: a szerelem tárgya ideális esetben mindig valami másnak a képviselője, sosem önmaga. Christine esetében ez az operaénekesnő és a szeretett nő fogalmának összekeveredésében nyilvánul meg, ami csak még jobban kiemeli számára szerepei rajta kívüli megkonstruáltságát.

A halhatatlan, mindent felülíró szerelemkép megkérdőjelezése, ami a *Csupa magas C* esetében is megjelenik, végighúzódik az egész a kötetben. Az *Anna visszafordul* nem tartalmaz hagyományos szerelmes verseket, mindig belefűz valamilyen társadalomkritikai többletet, a szerelmi szenvedélyt megtörő, józanító elemet. Ilyen például a szerelmes kiválasztásának marhavásárhoz való hasonlítása (*A tenyészvásár*), a kezdetben halhatatlannak tűnő szenvedély megkérdőjelezése (*Solvejg elköltözik, Tatjana válasza Anyegin harmadik levelére*), a beteljesült szerelem kiüresedésének lehetősége az idő múlásával (*A hetedik év Pemberley-ben*) vagy a házastársi hűség megkérdőjeleződése (*A szövőszék* című versben).

A versben megjelenik a változás, másra vágyás aktusa, ami a kötet központi témájának tekinthető. Az énekesnő-alak arra vágyik, hogy a saját hangján nyilvánuljon meg, elszakadhasson az irányított közegből. Ezt a vágyat bontja ki a költemény utolsó négy sora: a beszélő kényelmesebb életre vágyik, nem koloratúr szoprán akar lenni – erre

²⁹ SÉLLEI, *Tükröm, tükröm...*, i. m., 21.

³⁰ Uo., 21.

utal a cím is: magas C az operában kiénekelhető legmagasabb hang – hanem alt. A klasszikus zene ily módon a kánon és a nyelv a férfiak által kialakított, fenntartott rendszereként értelmeződik. A szép hangok börtöne, amiből a versben megjelenő Christine-alak próbál a vétéség, a szabályszegés segítségével kiszabadulni. Ugyanakkor mégsem akar kilépni teljesen a megszokott közegből, hanem azon belül szeretne kialakítani valamit: „kórustag szeretnék lenni”,³¹ „lélekben alt”³² – mondja. Az idézett sorok olvashatóak egyrészt ars poeticaként, Turi az irodalmi hagyományhoz fűződő viszonya felől megközelítve a költeményt. Vagyis: a nőiírás és a nő helyének keresése az irodalomban nem az egész irodalomtörténettel való szakítást jelenti, hanem annak tudatos alakítását, másra váltását (vö. alt). Másrészt értelmezhetőek a nagy, ideális művészettel szembeni kényelmesebb, józanabb élet, vagyis a testetlennel, elérhetetlennel, ideálissal szemben a halandóság preferenciájaként. Turi szereplői a művészet által felajánlott ideális szerelem helyett a józan hang irányába fordulnak, ily módon visszakanyarodtunk a kötet címének értelmezéséhez: *Anna visszafordul*.

4. *Orlando a tükör előtt*

A kötet az irodalmi hagyományhoz – illetve magához a női íráshoz – való viszonya az *Orlando a tükör előtt* című versben mutatkozik meg leginkább. A költemény Virginia Woolf *Orlando* című regényére utal. Érdekes mozzanata a kötetnek, hogy a számos, elsősorban a nyugati férfikánonba illeszkedő világirodalmi mű mellett – amelyekkel a versekben a szerző intertextuális viszonyba lép, egyedül Virginia Woolf, illetve Jane Austen (*A hetedik év Pemberleyben* című versben) jelennek meg mint nőszervezők, illetve mint a feminista irodalomkritika által megalkotott női kánon reprezentatív képviselői. Mindketten rengeteget

³¹ TURI, *i. m.*, 59.

³² *Uo.*, 59.

tettek a női hang megjelenéséért az irodalomban, Austen generációja kapcsán maga Woolf ír a női irodalom hagyományának kialakulásáról *Saját szoba* című esszéjében, amire Turi verse szintén reflektál. Az említett esszében fogalmazódik meg az a gondolat, hogy „a nőkről írt történetek modelljei nem biztos, hogy megfelelnek azoknak a történeteknek, amelyeket a nők – vagy a nők egy része írni szeretne”,³³ ami az *Anna visszafordul* kötet alapját is adja. Emellett a *Saját szobában* Woolf felveti az újrajrás, átírás lehetőségét női szemszögből Judith Shakespeare fiktív karakterén keresztül – ez a gyakorlat jelenik meg Turinál is az általam elemzett művekben, illetve a kötet számos más versében is.

A vers címében felbukkanó tükörmetafora már megidézi Virginia Woolf munkásságát, aki a *Saját szobában* a nőt tükörhöz hasonlítja: „megvolt az a varázslatos és gyönyörűséges képessége, hogy a férfiak alakját kétszeres életnagyságban verje vissza”³⁴ – továbbgondolva a modern regényelmélet tükörnek mint a mimézis realista értelmezésének toposzát. Ily módon már a vers címében megidéződik a hagyományos nőkép woolfi kritikája, amely megkérdőjelezi, hogy a „feminitás néma és pusztán visszatükröző felület”³⁵ lenne. Emellett a tükörhöz kapcsolódó „lelki önvizsgálat”³⁶ funkciója – amelyet Séllei Nóra *Tükröm, tükröm...* című kötetében elemez – keretezi a vers mondanivalóját: az itt megjelenő Orlando-alak a tükör előtt állva vet számot eddigi életével. Hasonlóan a *Csupa magas C*-hez, ebben az esetben is megjelenik a változás iránti vágy. A „néha szeretnék megpihenni / nem mindig csak beszélni elhallgatni”³⁷ sorok értelmezhetőek a hagyományos szerepkategóriákból és a hozzákapcsolódó cselekvésekből való kitörés vágyaként, hogy a férfinak mindig beszélnie, a nőnek mindig hallgatnia kell.

Turi továbbviszi Woolfnak az *Orlandóban* megjelenő elképzelését, hogy a férfi és a női nemek nem különböznek annyira egymástól, a közöttük lévő távolság inkább megkonstruált szerepeknek köszönhető.

³³ SÉLLEI Nóra, *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 2007, 48.

³⁴ VIRGINIA WOOLF, *Saját szoba*, Bp., Európa, 2017, 50.

³⁵ SÉLLEI, *Mért félünk...*, i. m., 41.

³⁶ *Uo.*, 41.

³⁷ TURI, i. m., 63.

„A nemek, bármily különbözők, mégiscsak egybefonódnak. Minden emberben van valami ingadozás a két nem között, s nemegyszer csak a ruha teszi a férfiúi vagy női külsőt”³⁸ – írja Woolf. A versben ez a gondolat már az említett szerepekből való kilépés vágyaként jelenik meg: „egyszerre és egymás után / férfinak lenni nőnek lenni”,³⁹ ami a központosítás hiányában úgy is olvasható, hogy előző sor „nem mindig”-je ide vonatkozik, tehát: nem mindig egyszerre és egymás után férfinak lenni, nőnek lenni. Turinál is megjelenik a nemi határok feloldódásának kérdése, a platóni androgunitás, ami az *Orlandót* jellemzi, de ebben az esetben már kilépni szeretne az „egyszerre és egymás után” lét látszólag ellentétes koncepciójából.

A regény mágikus realizmusát dekonstruálja a vers következő négy sora. Az itt megjelenő Orlando-alaknak elege van a folyamatos útonlévésből, a tapasztalat hiányából: következményre, rögtöni tapasztalatra vágyik. A tapasztalásra vágyás hosszabb időtartama elvetődik versben – az orlandói folyamatosság, sehova-sem-tartás helyett a lezárás azonnali akarása jelenik meg: „nem szeretnék tapasztalni / hanem rögtön tapasztaltnak lenni”.⁴⁰ Ezt a fajta összefolyást jeleníti meg maga a verskép is: a központosítás, a határok hiányát, amelyet az elbeszélő az utolsó két sorban magának követel („amin végre változtatok / ne legyen nyoma magamon kívül”).⁴¹ Több évszázadnyi vágy fejeződik ki a versben, ami lezárást követel magának. Ezt a hatalmas időbeliséget jelképezi a központosítás hiánya is – a kezdet- és végnélküliséget. A határtalan írói nyelv mutatkozik meg a költeményben, mintha közvetlenül beláthatnánk a beszélő tudatába. Turi nyelve egyszerre viszi tovább és kérdőjelezi meg (hiszen a versben a lezárás, központosítás utáni vágy fejeződik ki), azt a woolfi elképzelést, ami a „női írásmódnak rugalmasságot és nyitottságot tulajdonít, aminek akár a központosítás vagy a tökéletes mondat szerkezetek elvetése is része”.⁴²

³⁸ WOOLF, *i. m.*, 137.

³⁹ TURI, *i. m.*, 63.

⁴⁰ *Uo.*, 63.

⁴¹ *Uo.*, 63.

⁴² SÉLLEI, *Mért félünk...*, *i. m.*, 49.

A hagyományos női irodalom helyének dekonstruálása jelenik meg az „én már régen nem írok naplót”⁴³ sorban. A vers arra az irodalmi hagyományra reflektál, ami a női hangot a naplók és levelek regiszterébe szorította, ahol „nem zavarták a férfiak diszkurzusainak egyeduralmát”.⁴⁴ A vers azonban már kilépne ebből kategorikus „nem írok naplót” kijelentésével, viszont nem kínál, talán nem tud más alternatívát, hiszen a női irodalom egészen a 19. századig ebben a regiszterben létezett. Maga a vers is erős magánbeszéd-jellegének köszönhetően szintén az uralkodó – esztétikai – diskurzusoktól való távol-ságra apellál. Turi ars poeticája olyan, mintha nem szeretne beleszólni abba a poétikai párbeszédbe, ami a férfiak privilégiuma – számára a költészet a közös, női témák megbeszélésének a közege. Verseivel nem kijelentéseket tesz, hanem kérdéseket fogalmaz meg a női irodalom helyzetére, szerepére vonatkozóan. A vers beszélője tehát bár szakít a nőket némaságra ítéelő hagyományával – „Amin végre változtatok / nem marad nyoma magamon kívül”⁴⁵ – az elnémitott szerepből alternatíva hiányában nem képes kilépni. Nyomtalan marad, hasonlóan ahhoz, ahogy a regényben Orlando saját költészetét értékeli.

Az *Orlando a tükör előtt* tehát egyszerre reflektál és gondolja tovább a nőszerep, nőirodalom woolfi elképzeléseit, miközben végső célja mégiscsak megegyezik az *Orlandóéval*: a „végső felszabadulás minden műfaj, minden korlát, feltétel alól”⁴⁶.

5. Összegzés

Turi Tímea *Anna visszafordul* című kötete több oldalról igyekszik megközelíteni a nőket érintő kérdéseket, miközben számos világirodalmi,

⁴³ TURI, *i. m.*, 63.

⁴⁴ LANSER, *i. m.*, 530.

⁴⁵ TURI, *i. m.*, 63.

⁴⁶ WOOLF, *i. m.*, 261.

és magyar irodalmi elődre is hivatkozik, amelyek nem csak egyszerű utalásként jelennek meg. A szereplíra segítségével új azonosulási lehetőségeket kínál fel az olvasónak. A hagyománnyal való játék célja egyrészt a férfiközpontú irodalomtörténet kritikája, valamint az irodalom és kultúra néhány igen jelentős nőalakjainak kortárs, ugyanakkor az elmúlt időkre visszautaló vizsgálata.⁴⁷

Verseiben rombolja, megkérdőjelezi (pl. a *Csupa magas C* esetében) vagy továbbgondolja (pl. az *Orlando a tükör előtt* esetében) a hagyományos irodalmi korpuszban felvillantott női szereplehetőségeket, miközben egy érdekes, kifejezetten női hangot hoz létre. Ezen a hangon szólalnak meg a versekben olyan ismert irodalmi szereplők, mint Tatjana, Solvejg vagy Penelope, és keretezik át történeteiket, ezáltal egyfajta mítoszkiigazítást hajtva végre. Turi olyan témákat, kérdéseket, az irodalomtörténet során és jelenleg is megjelenő problémákat idéz fel, és ezzel együtt olyan hagyományokat kérdőjelez meg, amelyeknek köszönhetően a nők megjelenítésének kritikáját mutatja meg az irónia és a szereplíra által.

⁴⁷ BÁLINT, *i. m.*

