

STUDIA LITTERARIA

irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2022/3–4

Új tendenciák
a kortárs magyar
irodalomban

STUDIA LITTERARIA 2022/3–4 Új tendenciák a kortárs magyar irodalomban



STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat
LXI. évfolyam
2022/3–4

Szerkesztőség:
BÉNYEI PÉTER – főszerkesztő
BÉRES NORBERT
BERTA ERZSÉBET
BÓDI KATALIN
BODROGI FERENC MÁTÉ
D. TÓTH JUDIT
FAZAKAS GERGELY TAMÁS
LAPIS JÓZSEF
SZÁRAZ ORSOLYA

A lapszám szakmai szerkesztői:
BALAJTHY ÁGNES; LAPIS JÓZSEF

A lapszám olvasószerkesztői:
BERTA ERZSÉBET; D. TÓTH JUDIT; SZÁRAZ ORSOLYA

A lapszámokban megjelent tanulmányokat a szerkesztőség tagjai lektorálták.

Elérhetőség:
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
honlap: <https://ojs.lib.unideb.hu/studia>
e-mail: studia@arts.unideb.hu
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)
HU ISSN 2063–1049 (online)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
megjelenik félévente

Kiadta: DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete
Debreceni Egyetemi Kiadó
dupress.unideb.hu

Felelős kiadó: Fazakas Gergely Tamás; Karácsony Gyöngyi
Borítóterv: Marosi Edit
Tördelés: Barna Ildikó

Honlapszerkesztő: Béres Norbert
Nyomdai munkálatok: Kapitális Kft., Debrecen, 2022.



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

SZÁMUNK SZERZŐI

BALAJTHY ÁGNES egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem

BALOGH GERGŐ egyetemi adjunktus, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

BÁRÁNY TIBOR egyetemi adjunktus, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem

BEDECS LÁSZLÓ irodalomtörténész, kritikus, vendégtanár,
Ohridi Szt. Kelemen Tudományegyetem

BÉRES NORBERT egyetemi tanársegéd, Debreceni Egyetem

GÁCS ANNA egyetemi docens, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem

KOLOZSI BLANKA PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem

KÓSZEGHY FERENC PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem

L. VARGA PÉTER irodalomtörténész, szerkesztő, Budapest

MOHÁCSI BALÁZS költő, kritikus, szerkesztő, Pécs

NÉMETH ZOLTÁN egyetemi tanár, Varsói Egyetem

PÓTOR BARNABÁS PhD-hallgató, Debreceni Egyetem

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS tudományos segédmunkatárs,
ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet

SMID RÓBERT egyetemi tanársegéd, Eötvös Loránd Tudományegyetem

VISY BEATRIX tudományos munkatárs, ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont,
Irodalomtudományi Intézet

STUDIA LITTERARIA

2022/3–4

LXI. évfolyam

ÚJ TENDENCIÁK A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN

Szerkesztői előszó 3

TANULMÁNYOK

Kortárs magyar líra

- KOLOZSI BLANKA: „*e kő a testnek súlya s fájdalma*”.
Vázlatos áttekintés a kortárs magyar líra biopoétikai vonulatáról 4
- BALOGH GERGŐ: *Varázstalanul. Vázlat a kortárs szerelmi költészet egy szólamáról* 20
- MOHÁCSI BALÁZS: *Kortárs avantgárd?*
Búvópatakok és fel-felbukkanó tendenciák a kortárs magyar költészetben 29
- SMID RÓBERT: *Másodlagos ignorancia. A metamodern zsákutcái* 42
- L. VARGA PÉTER: „*pupillák nedves sivataga*”.
Biomateriális szemlélet és képtechnikák Vida Gergely Mellékalak című kötetében 58

Kortárs magyar próza

- VISY BEATRIX: *And what's your story? Autofikció és hibriditás* 74
- BALAJTHY ÁGNES: *Az autofikció elevensége (Bartók Imre: Jerikó épül)* 98
- RADNAI DÁNIEL SZABOLCS: *Térey hagyományai.*
Stílusimitáció, nemzedéki élmény és önéletrajziség Térey János prózájában 119
- NÉMETH ZOLTÁN: *A transzkulturalizmus kartográfiája* 137
- PÓTOR BARNABÁS: *Trauma, örület, szöveg- és médiumköziség*
Danyi Zoltán A dögeltakarító című regényében 147
- BÉRES NORBERT: *A hatalom és az identitás torz alakzatai*
(Szabó Róbert Csaba: Alakváltók) 163

A kortárs magyar irodalom határterületei

- BÁRÁNY TIBOR: *Spekulatív fikció, határmunkálatok, műfaji olvasás* 175
- GÁCS ANNA: *A magányos hős mítosza és a narratívák versengése*
a kortárs autopatográfiákban 198
- BEDECS LÁSZLÓ: *Ne írd le magad! Az íróiskolák hasznáról* 217
- KÖSZEGHY FERENC: *A tizenkétféjű sárkány. Eldologiasodás a posztdigitalitásban* 225

Szerkesztői előszó

A kortárs magyar irodalom folyamatait elsősorban a műkritika legkülönfélébb szakmai orgánumai követik nyomon, s bár több irodalmi és művészeti folyóirat rendszeresen megjelentet összegző áttekintéseket a történő magyar irodalom legaktuálisabb tendenciáiról, ezen folyamatok átfogó, tudományos igényű leírására viszonylag ritkán kerül sor. Éppen ez utóbbira vállalkozik jelenlegi lapszámunk, amely a kortárs magyar líra és próza aktuális folyamatainak széleskörű feltérképezését és mélyebbre ható vizsgálatát ígéri.

A kiadvány a kortársiség szélesebb értelme szerint éppúgy foglalkozik a jelenkori „magasirodalom” meghatározó műveivel, mint a mai népszerű irodalom, a zsánerirodalom, illetve a middlebrow körébe eső jelenségekkel, arra is rákérdezve, hogy milyen használati értékkel és érvényességgel bírnak ma ezek a kategóriák. Az, hogy a kortárs irodalom jelenségek köre milyen sokféleképpen közelíthető meg, koncepciónk szerint a lapszám írásainak módszertani változatosságában is megmutatkozik. Az írások egy része egy-egy műfaji/poétikai/tematikus tendencia (spekulatív fikció, biopoétika, autofikció, a posztmodern utáni kondíció közvetítő stratégiái) általános áttekintését célozza meg, és számos példa segítségével mutatja be azt; míg másik hányaduk egy-egy mű komplex értelmezésén keresztül foglalkozik a kortárs irodalmat érintő általánosabb összefüggésekkel. A szoros szövegolvasásra, irodalomtörténeti konnexiók feltárására vállalkozó írásokat egészítik ki azok a tanulmányok, melyek kifejezetten a jelenkori irodalom tágabb kontextusait, „külügyei”-t térképezik fel, és arra keresik a választ, hogy az elmúlt körülbelül húsz évben megfigyelhető kulturális, gazdasági, mediális átrendeződések (digitális felületek térnyerése, a kreatív írás kurzusok népszerűvé válása) hogyan hatottak az irodalmi közegre.

A SZERKESZTŐK

KOLOZSI BLANKA

„e kő a testnek súlya s fájdalma”

Vázlatos áttekintés a kortárs magyar líra biopoétikai vonulatáról

„Egyetlen fa is elég az önkívülethez. De az erdő.”

Sirokai Máttyás: *Lomboldal*

„előbb mindenkit arra kérünk,
hagyja a párkányra rakott
ibolyáinkat, mert a bomlásban
keressük a megoldóképletet,
hogy mi végre a születés,
és a nemlét mihez vezet”

Áfra János: *Glaukóma* (részlet)

Noha a filozófiának, a művészeteknek és különböző tudományterületeknek mindig is meghatározó részét képezte az emberről és az e fogalmat alakító viszonyhálózatról való gondolkodás, az elmúlt évtizedek ökológiai változásai, valamint az e köré rendeződő hazai és nemzetközi tudományos diskurzus központi jelentőséget tulajdonít nemcsak e fogalom újragondolásának, hanem az arra való rákérdezésnek is, hogy korábban milyen filozófiai, jogi, politikai, nyelvi és mediális szempontok formálták az emberi életről és az embernek az élővilághoz fűződő viszonyáról való gondolkodást. A kortárs kultúratudományokban széles körben elterjedt biopoétikai kérdésirány az elmúlt évtizedben a hazai irodalomtudományi kutatásoknak is fontos szemléleti keretétvé vált, több konferencia,¹ workshop, tematikus lapszám és tanulmánykötet² is szerveződött az ezzel kapcsolatos kérdések megvitatására és a kutatási eredmények közzétételére. Mivel e tudományos közelítésmód nem intézményesült, s nem rendel-

¹ Ilyen például a nemzetközi együttműködés keretében létrejött 2017-es *Biopoetics – Constructions of Life in Literature and Theory* elnevezésű rendezvény, valamint az ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék és a Debreceni Egyetem közös szervezésében létrejött 2021-es *Biopoétika a 20–21. századi magyar lírában*, és a 2022-es *Járvány és közösség – biopolitikai perspektívák* című interdiszciplináris konferencia.

² Lásd például *Life After Literature: Perspectives on Biopetics in Literature and Theory*, eds. Zoltán KULCSÁR-SZABÓ, Tamás LÉNÁRT, Attila SIMON, Roland VÉGSŐ, Cham, Springer, 2020; *Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. BALOGH Gergő, FODOR Péter, PATAKI Viktor, Debrecen, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2020; *Bia hangja: Az erőszak irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi*, szerk. BALOGH Gergő, PATAKI Viktor, Eger, Líceum Kiadó, 2021; *Irodalom és betegség: A betegség irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi*, szerk. BALOGH Gergő, PATAKI Viktor, Budapest, Fiatal Írók Szövetsége, 2022.

kezik rögzített elméleti és módszertani kiindulópontokkal,³ a biopoétika fogalma sem definiálható egyértelműen. A kifejezést alkotó két összetételi tag – a kérdezős irány felcserélhetőségéből adódóan – többféle értelmezést is lehetővé tesz: a biopoétika jelenthet egyfelől olyan szemléleti keretet, amely az irodalomhoz az élettudományok által közvetített elméleti belátások, tudásformák és kutatási eredmények felől közelít, másfelől pedig olyan közelítésmódként is értelmezhető, amelyben az irodalmi szöveg mint nyelvi képződmény – amely nem függetleníthető az élőként észlelt és megtapasztalt élővilágban való testi részvételtől – maga is performatív módon vesz részt az élet fogalmának hangsúlyosan nyelvi-poétikai alakításában. Ez a kétféle értelmezés ugyanakkor nem zárja ki egymást, az eddigi (hazai) kutatások is leginkább a közöttük lévő szoros kölcsönhatásról, az átjárhatóság tételezésének produktivitasáról tanúskodnak.⁴

A biopoétika mint szemléleti keret a kortárs magyar lírát illetően nem egy tematikus átrendeződés vagy egy újfajta, egységesnek tekinthető beszédmód létrejöttének regisztrálásában és leírásában érdekelt, helyett inkább az mondható el, hogy bizonyos problémák és kérdéskérdések előtérbe helyezésével olyan nyelvi működéseket és poétikai elgondolásokat állít az egyes szövegek értelmezésének fókuszába, amelyek lehetővé tehetik különböző tendenciák és történeti jellegű összefüggések meglátását. Egyfelől azzal kapcsolatban, hogy a magyar irodalomban hogyan jelenik meg az emberi életről, az attól elválaszthatatlan élővilágról és az egyes életformákról való beszédmód, másfelől pedig, hogy milyen összefüggés mutatható ki a többszörösen közvetített életfogalom és az irodalmi szöveg között, képes lehet-e egy irodalmi szöveg maga is az életről közvetíteni, s mennyiben rendelkezik nyelvi, etikai vagy akár ismeretelméleti és ontológiai korlátokkal. Ennek a szempontrendszernek az előtérbe kerülése révén elsősorban olyan (hatástörténetileg is meghatározó) 20. századi költői életművek bizonyulnak megkerülhetetlenek – mind a kortárs szerzők, mind pedig az irodalomtudomány művelői számára –, mint például Szabó Lőrinc, József Attila, Nemes Nagy Ágnes, Oravecz Imre és Tandori Dezső költészete, amelyekben a versbeli szubjektum és környezetének megalkotása, a különböző testtapasztalatok és életformák nyelvívé tétele, valamint a közvetítettségre irányuló reflexió fontos nyelvelméleti és poétikai konzekvenciákat eredményez. S ha a kortárs irodalom esetében nem is választható fel egy egységes paradigma,⁵ az mégiscsak jelzésértékűnek mutatkozik, hogy

³ A biopoétikai megközelítés különböző értelmezési irányairól lásd KONKOLY Dániel, *Bioautomaták? Az állat a modern magyar költészetben*, Alföld, 2020/11, 69–74.

⁴ A biopoétika fogalmáról, a hazai és a nemzetközi tudományos diskurzusban való megjelenéséről, irodalomelméleti és -történeti vonatkozásairól részletesebben lásd VINCZE Richárd, *Élet az irodalom után? – Interjú Kulcsár-Szabó Zoltánnal és Simon Attilával*, Irodalmi Szemle online, 2021. 07. 25. <https://irodalmiszemle.sk/2021/07/élet-az-irodalom-utan-interju-kulcsar-szabo-zoltannal-es-simon-attilaval/> (Letöltés ideje: 2022. augusztus 05. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁵ Az elmúlt szűk másfél évtizedben több kísérlet is történt már a kortárs magyar líra meghatározó tendenciáinak átfogó feltérképezésére, amelyek egyúttal a közelítési lehetőségek sokféleségéről és a történeti távolság hiánya következtében előálló nehézségekről is tanúskodnak. Ehhez lásd például a Prae folyóirat 2008/3, a Parnasszus 2015/2, valamint a Bárka 2012/4 és a 2019/1 lapszámát. Utoljára Smid Róbert értekezett a

párhuzamosan az ökológiai kérdésselvetéseknek a szélesebb társadalmi diskurzusban való elterjedésével az irodalmi nyilvánosságot illetően is egyre inkább növekszik azoknak a köteteknek, könyvtárgyaknak,⁶ tematikus lapszámoknak és antológiáknak⁷ a száma, amelyek valamilyen módon ezzel a diskurzussal és az ennek fénytörésében is olvasható irodalmi hagyománnyal lépnek párbeszédbe, s az egyes szerzők a velük készített interjúk során is egyre gyakrabban hivatkoznak erre a kontextusra.⁸

A továbbiakban néhány olyan, az elmúlt másfél évtizedben megjelent vers és verseskötet rövid, inkább leíró jellegű, semmint a teljesség igényére törekvő értelmezésére vállalkozom, amelyek valamilyen szempontból alkalmasnak bizonyulnak a biopoétika értelmezési horizontjában való elhelyezésre. Szükséges jelezni, hogy a kötetmegjelenésekre való korlátozás jelentősen leszűkíti a beemelhető szöveganyag körét, azonban az irodalmi szövegtermelés 2010-es években végbemenő léptékváltása⁹ lehetetlenné teszi az irodalmi nyilvánosság különböző színterein megjelenő bio- és öko-poétikai irányultságú szövegek teljes körű, szisztematikus átlátását és rendszerező elemzését – legalábbis a jelen terjedelmi keretek között. Pataky Adrienn hasonló tárgyú tanulmányának¹⁰ belső, a hagyományos rendszertani kategóriák (növény, állat, ember) szerint szerveződő tagolási struktúrája helyett – a módszertani és tartalmi redundancia

kortárs fiatal líráról, rendszerező tanulmányában három meghatározó irodalmi beszédmódot különítve el. Vö. SMID Róbert, *A kifáradás lehetőségei: a fiatal líra néhány összefüggő nyomvonala napjainkban*, Forrás, 2022/7–8, 94–108.

⁶ Több kötet esetében maga a borító is jelentésképző szereppel bír azok tematikai orientációjának és/vagy poétikai tétjeinek megragadása szempontjából. A különböző emberi és állati testrészeket, növényi formákat, ásványokat, illetve egyéb természeti és térképződményeket ábrázoló fedőlapok mellett a kötetek szöveganyagát nagyon gyakran képi és/vagy hanganyagok is kísérik. Ez a mediális sajátosság – amely a vonatkozó köteteket sok esetben egyúttal inter- vagy transzmediális objektumokká alakítja – a befogadás módját, az olvasói figyelem szerkezetét is jelentősen képes formálni.

⁷ A Prae folyóirat több olyan témájú lapszámot is megjelentetett, amelyek kérdéses irányba a biopoétika területéhez kapcsolható (betegség, antropocén, biopoétika, ragály), de más folyóiratok (Alföld, Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle, Irodalmi Szemle, Kalligram) lapszámjai is szerveződtek hasonló tematikus blokkok köré egy-egy vonatkozó konferenciát követően vagy valamilyen társadalmi-politikai aktualitásra reflektálva (járvány, háború). A Prae Kiadó gondozásában 2021-ben megjelent egy világ-irodalmi válogatás az ökolíra köréből: *A ránk bízott kert: Ökoköltészet – Világirodalmi antológia*, szerk. PÉCZELY Dóra, Budapest, Prae, 2021. Érdemes még megemlíteni az f21.hu 2022-es ökológiai témájú verspályázatát is, amely kifejezetten a környezettudatossághoz, környezetvédelemhez és fenntarthatósághoz kapcsolódó szövegek megírását szorgalmazta, egyfajta irodalmi és újságírói programmá alakítva az ökológiai kérdések képviselését: <https://f21.hu/vilag/2022-az-okologiarol-fog-szolni-az-f21-hu-n/>

⁸ Lásd például PÓTOR Barnabás, „Csak az empátia segíthet” – Interjú Závada Péter költő-drámaíróval, kulter.hu, 2021. június. <https://www.kulter.hu/2021/06/zavada-peter-gondoskodas-interju/>; SZABÓ Máté, *Élményszerző organizmusok – Interjú Tóth Kingával a nyelv lehetőségeiről, a határátlépések időszakáról és performativitásáról*, prae.hu, 2020. június 16. <https://www.prae.hu/article/11628-elmanyszerzo-organizmusok/>

⁹ Az irodalmi szocializáció és nyilvánosság színtereinek mediális és strukturális átrendeződéséről részletesebben lásd BALOGH Gergő, *A költészeti fenséges: A 2010-es évek fiatal magyar költészetéről*, Alföld, 2020/12, 50–53.

¹⁰ PATAKY Adrienn, *A kortárs magyar líra elmúlt évtizedének biopoétikai irányáról*, Bárka, 2019/1, 90–98.

veszélyét elkerülve – a dolgozatot különböző diszkurzív csomópontok köré szervezem. Ez lehetőséget teremt egyúttal annak bemutatására is, hogy a hasonló témával vagy költői tétellel bíró szövegekben milyen sokféle poétikai megoldás fedezhető fel, s adott esetben milyen összefüggések vázolhatóak fel ezek között. Elsőként a legnagyobb irodalmi hagyománnyal rendelkező különböző testpoétikák kortárs alakulástörténetéből emelek ki néhány jellemzőbb tematikus irányt, majd az ezeken belül megfigyelhető beszédmódbeli és reprezentációs különbségeket értelmezem az egyes testtapasztalatok nyelvi színre vitelét, valamint a saját és a másik testéhez való viszonyulás szempontját illetően. Ezt követi azoknak a szövegeknek az áttekintése, amelyek az emberi jelenlétet és érzékelést az élővilággal, illetve az ahumán életformákkal való viszony szempontjából gondolják újra, rákérdezve az erről való gondolkodás testi és nyelvi megelőzöttségére, performatív alakíthatóságára, legtöbbször különböző nézőpontokkal és megszólalási módokkal kísérletezve. Zárásképpen pedig olyan versekről és kötetekről esik szó röviden, amelyekben az érzékelés technikai közvetítettsége jut kiemelt szerephez, s amelyek szövegszerű működés módjuk részévé teszik más médiumok belső logikáját, működési mechanizmusát és technikai sajátosságait, vagy éppen e mediális kapcsolódások által lépik át az irodalmi szöveg határait.

A magyar irodalmi modernség nyelvfelfogását és szubjektumképét értelmező líratörténeti munkák hagyományosan Szabó Lőrinc *Te meg a világ* (1932) című kötetéhez kötik annak a belátásnak az irodalmi megjelenését, hogy a test mint érzékelő és érintkező médium megkerülhetetlen az énnel a külvilág viszonyában való önmeghatározása szempontjából.¹¹ Ezt követően számos szerző költészetében megfigyelhető a testről való beszédmód megváltozása a korábbi hagyományokhoz képest, ahogyan a testhatárokról való rákérdezés, valamint a testi érzékelés és a különböző testtapasztalatok nem csupán reprezentációs jellegű közvetítése egyúttal nyelvi-retorikai kérdéssé is válik. Ennek a kérdéskörnek az előtérbe kerülése és fokozódó népszerűsége – néhány líratörténeti jelentőségű életmű (Tandori Dezső, Takács Zsuzsa, Borbély Szilárd) vitathatatlan hatásától sem függetlenül – a kortárs szerzők poétikai érdeklődésében és a megjelent kötetekre reflektáló irodalomkritikai diskurzus szempontrendszerében és nyelvhasználatában ugyancsak érzékelhető. A testre, illetve a test és a nyelv összefüggéseire irányuló figyelem meghatározó szerepét mutatja az is, hogy a különböző mértékű összetettséget és költői innovációt mutató testpoétikai irányultságú szövegek növekvő száma lehetővé teszi olyan nagyobb témakörök elkülönítését, mint például a kórház- és betegséglíra, valamint a különböző, csak részben testi tapasztalatokat (fájdalom, erőszak, halál, gyász, menstruáció, szülés, vetélés, szexualitás, sport) megjelenítő szövegcsoportok. Ezekben a test egyfelől a biológiai működés vagy éppen annak zavarai felől válik az egyes versek tárgyává, jelentésképző kiindulópontjává vagy a(z ön)megismerés médiumává, másfelől pedig nagyon gyakran mint történetileg változó, szociokulturális konstrukció jelenik meg, s a testre

¹¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, A (túl)élő üzenete: Szabó Lőrinc: Szamártövis, Prae, 2018/1, 7.

vonatkozó különböző tudásformák, illetve a férfi és a női test felé irányuló társadalmi elvárásrendszer válik reflexió tárgyává.

Számos kortárs kötetben nagyon gyakran jelennek meg alapvető szövegformáló közegként olyasfajta medikalizált terek, mint például a váróterem, a rendelő, a betegszoba, a műtőasztal, a szülőszoba vagy a kórházi kert. Az e köré épülő szövegek mégsem válnak szükségszerűen redundánssá, noha poétikai megoldásaikat, tematikus érdeklődésüket és kritikai viszonyulásukat tekintve felfedezhetőek kapcsolódási pontok. Mindez összefüggésbe hozható a testről való gondolkodás- és beszédmód, illetve irodalom és medikalitás viszonyának kultúrtörténeti meghatározottságával, az egészség és a betegség fogalmainak történetileg változó diszkurzív szerveződésével.¹² A kórház mint biopolitikai tér kapcsán egyszerre lehet beszélni izolációról, a társadalomtól való elzártaságról és a saját belső szabályrendszere alapján szerveződő intézményben megjelenő, (társadalmi) nemtől, életkortól és egészségügyi állapottól függő előítéletek, bánásmódbeli különbségek és egyenlőtlenségek megjelenéséről. Előbbi esetében említhető többek között a szűk térből és kevés cselekvési lehetőségéből, az ismétlődő, monoton (és gyakran passzív) tevékenységekből adódó beszűkült perspektíva, s ezzel összefüggésben az időérzékelés megváltozása, melyet leginkább az ismétlés különböző alakzatai és a nominális szerkezetek érzékeltetnek („Fehér fal, infúzió, átizzadt ágy, / és annyi szenvedés, amennyi már / nevetség. Az idő lassú, szinte áll. / Fejemnél kétfelől steril maszokban / tumorfivér és embólianővér vigyáz.”¹³; „Mindig most van.”¹⁴), valamint a látogatók elevenségével szembeni kontraszt: „Mozdulatlanságra kényszerítve, hanyatt / ágyában hetek óta, meggyőzte magát / róla, jobb, ha nem látogatják [...] Sütkérezünk a szeptemberi napsütésben, / kergetőzünk még a kerítés kőalapzatának / repedései közt, hideg gyíkok”¹⁵. Fontos ebben a tekintetben a saját testbe, annak fájdalmaiba való bezártság, ami magát az észlelést, a saját testhez való viszonyt és a külvilággal való párbeszéd lehetőségét is alapvetően formálja: „Gyakorolhatja rajtam bárki / az irgalmasság cselekedeteit. / Vállamra teheti kezét. Vagy / köhögésbe fojtva könnyeit föl- / dönthet egy poharat az asztaltól / menekülve, ha körmeim / kisebesedett félholdjaira néz”¹⁶.

Több versben is megjelenik, hogy az orvos tekintete és leíró-utasító megnyilatkozása, valamint a kórházi dolgozók által használt különböző műszerek és technológiák objektifikációs erővel bírnak, s egyfajta mérhető, elemezhető és átlátható biológiai testgéppé alakítják az emberi testet, kiszolgáltatottá téve a beteg személyt az orvos

¹² Ennek elméleti és történeti vetületéhez lásd PATAKI Viktor, *Történeti vázlat a hangolt betegség koncepciójához = Irodalom és betegség*, 287–294.

¹³ SCHEIN Gábor, *Üdvözet a kontinens belsejéből*, Budapest, Jelenkor, 2017, 62. (*Kórházi reggelek*)

¹⁴ TÓTH Kinga, *Holdvilágképek*, Budapest, Magvető, 2017, 9.

¹⁵ TAKÁCS Zsuzsa, *A Vak Remény: Összegyűjtött és új versek*, Budapest, Magvető, 2018, 518. (*Hideg gyíkok*)

¹⁶ *Uo.*, 496. (*Gyakorolhatja bárki*)

megnevező és beavatkozó hatalmának:¹⁷ „Parisz, mint egy orvos, kesztyűs kézzel / kotort az asszonyokban. / Az egyik még szűz volt. / »Vetkőzzön le! A bugyiját is! / A lábait rakja fel ebbe a karikába!«”¹⁸; „csontsűrűség-vizsgálatra várok a mammo-
gráfia és az ultrahang vizsgálók mellett a vékony szandálon átsüt a hideg kő sajnos
bizonyos kor után mondja automatikusan a fiatal orvos van gyógyszer ami lassítja a
folyamatot meg a helyes táplálkozás is fontos ha szóba hozza a testsúlyomat belerú-
gok nem foglalkozik velem a számítógép fölé hajolva nyomtatja a leletet”¹⁹; „varrnak,
fúrnak, gyömöszölnek, / valahol alul, / mint egy zsákot, nem érzem, / amit döföl-
nek”²⁰. A medikalizált terekben megélt különböző testtapasztalatok reprezentációja
vagy színrevitele során nagyon gyakran épül be a szövegek építkezésébe az a szem-
pont is, hogy az orvos-beteg dichotómiát, illetve a kórházi dolgozók, a látogatók és a
betegek közötti dinamikát ugyancsak meghatározzák a nemre, az életkorra, a fizikai
és az egészségi állapotra utaló testi jegyek és rögzített adatok. Németh Zoltán *Férfi-
ak* című versében a férfi társadalmi neme köré épülő fogalomnak a kórházi térben
végbemenő átalakulását a test és különösen a nemiszerv kiszolgáltatottsága idézi elő
(„az abszolút természetes: hogy / anyaszült meztelen fekszünk, / és óránként igazgat-
ják a véres / hímvesszőket a női alkalmazottak”²¹), míg Kállay Eszter *konzultáció* című
versében a férfi orvosoknak a női test működésére vonatkozó tudása, illetve önma-
gában a tudásformálás, a döntéshozás és a rendelkezés joga (hatalma) válik kritika
tárgyává: „magamról kérdeztem a szülészorvost, hogy / mi történik ilyenkor a test-
ben, / mire valók a műszerek, / és mit fog velük csinálni. / a doktor úr nem mondott
semmit, de / összevonta a szemöldökét / az ezüstkeretes szemüveg mögött”²². Tóth
Kinga *Merülés II.* című szövegében pedig a kivizsgálás erős szexuális konnotációkkal
bíró hatalmi helyzetében jelenik meg az önrendelkezés határainak kérdése: „Ha egy
kólibacilus van a medencében, az téged megtalál. Hajlomod van rá, mondja, miköz-
ben a combomba nyomja a tűt. Bekeményítem, mert hozzám nyúl, a lábamat deríti
fel a szúrásra. [...] Nagykoromban a vénámba vagy a fenékizomba szúrnak, a fenék
sosem fáj, a lábamat többé nem engedem”²³.

¹⁷ BARTAL Mária, *A betegség reprezentációi a kortárs magyar költészetben* (Németh Zoltán, Takács Zsuzsa és Schein Gábor köteteiben) = *Irodalom és betegség*, 281; PATAKI, 294. Az objektifikáció különböző típusairól, működési mechanizmusáról részletesebben lásd Brent Dean ROBBINS, *The Objectification of Women and Nature* = B. D. R., *The Medicalized Body and Anesthetic Culture: The Cadaver, the Memorial Body, and the Recovery of Lived Experience*, London, Palgrave Macmillan, 2018, 167–180.

¹⁸ POLGÁR Anikó, *Régész nő körömcipőben*, Pozsony, Kalligram, 2009, 9. (*Parisz rendelőjében*)

¹⁹ SOMOGYI Aranka, *Testmértan*, Miskolc, Múút, 2016, 65. (*csontsűrűség*)

²⁰ NÉMETH Zoltán, *A haláljáték leküzdhetetlen vágya: Verses halálnapló*, Pozsony, Kalligram, 2005, 39. (*Műtét előtt 2.*)

²¹ Uo., 44.

²² KÁLLAY Eszter, *Kéz a levegőben*, Budapest, Magvető, 2020, 29. Megjegyzendő, hogy a „doktor úr” mellett a vers másik fontos szereplője a „tanár úr”, s így egyúttal a női test működéséről való tudás megszerzésének szocializációs színtereire, valamint ezeken keresztül az önrendelkezés képességének elsajátíthatóságára való rákérdezés is fontos szervezőelve a szövegnek.

²³ TÓTH, 29.

A saját testhez való viszony nyelvi megformálását nagyon sokszor a biológiai működésre irányuló hiperreflexív figyelem, valamint a testi érzeteknek az állati és/vagy növényi szférából vett elemekkel való megragadása teszi lehetővé. Horváth Veronika *tapintásos vizsgálat* című versében a vizsgált szerv magyar (petefészek) és latin (ovarium) neve, illetve a magyar szó két összetételi tagjában rejlő szélesebb jelentéshálózat úgy épül be az undor hatásmechanizmusát is működtető szövegbe, hogy az egyedfejlődés különböző állapotaiban lévő bogarakra irányuló fókusz a versbeszélő egy szemantikai áthajlással az orvosi vizsgálat kontextusába helyezi, s így az átmenet révén egymásra rétegződik e kétféle jelentéssík, miközben ez utóbbi vershelyzetben mindez kiegészül a test vizsgálandó objektummá válásának az ént pusztán anyagszerű testté redukáló tapasztalatával: „meztelen csigák, nyálkás, közszemlére bocsátott testek / jutnak eszembe, miközben / nyolc ember nézi azt a szervemet, / aminek csak latinul tudom elfogadható nevét. // sósóró van náluk. a csiga vagyok én”.²⁴

A termékenység, a meddőség, a szülés és a vetélés témaköre, s ezzel összefüggésben a női (várandós) test felé irányuló szociokulturális elvárásrendszer szintén gyakran válik kortárs irodalmi szövegek kiindulópontjává.²⁵ Horváth Veronika *váróterem* című versében a magzat elvesztésével járó fájdalom nem explicit módon jelenik meg, hanem egyfelől az én állapotáról árulkodó testi érzetek, a rendelőben mozgó tekintet által észlelt jelenségek – jellemzően zárójeles sorokban való – közvetítésében („megrepedt, igen, megrepedt a plafon”; „villog, igen, villog a neon”), másfelől pedig a megszólított „te” referenciális helyének hiányában, ami a (belső) dialógus alanyainak elrendeződését is elbizonytalanítja: „meglazult csempék közé suttogom: / maradj velem. / de nem tudom, kinek”.²⁶ Kállay Eszter *nevek* című verse az életben maradt idősebb testvérnek az anya traumáját kompenzáló törekvésében a helyettesítés trópusa köré szerveződik: „gyerekkorában az anyja gyakran hívta / a halott testvére nevén. ő saját magát nevezte volna át a testvére nevére, / úgy képzelte, a testvére valahogy bekerülhetne a testébe”.²⁷ Áfra János *belső horizont* című versében a *Glaukóma* című kötet sajátos koncepciója révén a kötet megnevezetlen centrumát képező „ő”-höz való viszony elmondásán keresztül az anya és az anya hangjába ékelődő egyetlen megszületett fiú szólama közvetít a testvér elvesztéséről a szakadás testi, szemantikai, szintaktikai és tipográfiai színrevitelével: „mert arra gondolok, ahogy darabokban / távoztak belőlem a húscsapatok, minden / csonkkal a keresztbe tört porcok, / megszakad még a... megszakad, / minden mondatomban, / fiam”.²⁸ Somogyi Aranka *pohár* című versében pedig a saját test feletti kontroll elvesztése Jézus Gecsemáné-kertben

²⁴ HORVÁTH Veronika, *Minden átjárható*, Budapest, FISZ, 2017, 77.

²⁵ Pataky Adrienn legutóbbi, a fiatal magyar női szerzők költészetét tematikusan is rendszerező tanulmányában több vonatkozó szöveg is fellelhető. Vö. PATAKY Adrienn, *A marginalizációtól a fiatal magyar „női líráig”*, Prae, 2021/4, 16–31.

²⁶ HORVÁTH, 11.

²⁷ KÁLLAY, 13.

²⁸ ÁFRA János, *Glaukóma*, Budapest, Kalligram, 2021, 55.

elmondott imájának profanizálásában jelenik meg a vetélést követően fogyasztott alkoholos üvegre tett megjegyzés átviteli mozgásaként: „vártam a rokonokat le kellene tenni a poharat mondják én nyugodtan iszom a sört üvegből a konyakot a barokk íróasztal alsó fiókjából ne lássa senki két nap egy napoleon atyám vidd el tőlem ezt a poharat *mindazonáltal ne az én akaratom legyen meg* még vasaltam két rendőringet a hajnali indulás előtt”.²⁹

A betegséget és az azzal járó állapotváltozást tematizáló szövegek esetében gyakran merül fel egyúttal az identitás nyelvi megalkothatóságára vonatkozó kérdésfelvetés is. A betegségtapasztalat és az orvosi kezelés alatt a testen végzett beavatkozások sora – az orvosi tekintetnek és a testet átvilágító különböző képpalkotó technikáknak való kiszolgáltatottság, az egyes műszerekkel és/vagy protézisekkel való állandó összekapcsoltság, valamint a gyógyszerek testet transzformáló hatása révén – a saját testhez való viszony, illetve az emberi testet érintő gondolkodás- és tudásformák átalakulásával járhat. Az én és a betegség viszonyának nyelvileg reflektált meghatározásában mindezek mellett fontos szerepet töltenek be a (megváltozott) mindennapi életgyakorlatok, illetve az ént körülvevő személyek tekintete, nyelvi és viselkedésbeli viszonyulásmódja. Kormányos Ákos *Töredezettségmentesítés* című kötetében a mozgáskorlátozottság állapota mint sajátos létmód jelenik meg, amelynek összetettsége a kötetben szereplő három szólam együttolvásása alapján rajzolódik ki. A verseskötet terjedelmileg legnagyobb részét alkotó szövegek meglehetősen alulretorizált versnyelve leggyakrabban különböző élethelyzetek leírását adja, amelyek mindegyikében a saját mozgáskoordináció fokozott reflexiója, illetve a tér egészének és az egyes térelemek elhelyezkedésének elemző átlátása szükséges: „Egyre többször fordult elő, / hogy nem tudtam átdobni a lábam a bicikli vázán. / Erről senkinek sem beszéltem. / Két kézzel kellett belekapaszkodnom a kormányba, / majd egy hatalmas lendülettel felhúzni a lábam, / hogy lábfejem beleakadjon a vázba. / Onnan a fémen csúsztatva már / át tudtam helyezni a lábszáram, a combom”³⁰. A mozgásfolyamatok részére bontásával és az egyes mozdulatok funkcionális elemzésével a prózaversek maguk is nyelvileg mechanikussá válnak, aminek tapasztalatát felerősíti, hogy ezeknek a verseknek a leggyakoribb szövegeffektusa a csattanó, amely a probléma vagy akadály explicit megnevezése helyett az olvasónak a versbeszélő nyelvileg jelölt (de meg nem nevezett) testi állapotára vonatkozó tudására épít, amivel kiegészíthető a hiányzó logikai elem: „Ha egyszer eltörne / a kezem vagy a lábam, / hónapokra kellene befeküdnöm a kórházba. / Még soha nem tört el semmim. / Ha nagyon fúj a szél, nem megyek ki az utcára”³¹. A különböző helyzetekben fellépő nehézségek és akadályok ezekben a versekben ugyanakkor nem csupán a versbeszélő törekenységéről és korlátairól közvetítenek, hanem egyúttal a város- és épülettervezés deficitjeiről, az

²⁹ SOMOGYI, 17. (kiemelés az eredetiben)

³⁰ KORMÁNYOS ÁKOS, *Töredezettségmentesítés: Verses vallomás*, Újvidék – Budapest, Forum – FISZ, 2021, 8.

³¹ *Uo.*, 59.

akadálymentesítésre (és ezáltal a társadalom egy csoportjának szükségleteire) irányuló figyelem hiányáról is: „Négy nyitott kocsmá is volt körülöttünk. / Vagy a lépcsők, vagy a székek / nem voltak megfelelőek. / Végül az utcán ittuk a whiskyt”.³² Mindez a kötet jobbra zárt darabjaiba foglalt, különböző társadalmi előítéleteket és félelmeket megszólaltató stigmatizáló apai szólam („Majd bejelentjük a cégbe, ugyan ki foglalkoztatná, / de valahogy el kell tartania téged.”³³) mellett ugyancsak beépül a versbeszélő identitásának megalkotásába, ahogyan a kötet középre igazított, a növényi növekedést és a virágcserepet mint létkeretet megfigyelő meditatív versek maguk is az önmegértés gyakorlatainak lenyomataivá válnak.

Többek között az én határait és a személyiség integritására való rákérdezés válsul meg azokban a szövegekben is, amelyek tétje az erőszak reprezentációja és/vagy a nyelvvel való összefüggéseinek reflexív-kritikai megragadása. Legfőképpen ez utóbbi szempontjából bizonyul megkerülhetetlennek Borbély Szilárd *A Testhez* című verseskötete.³⁴ A kötetnek az erőszak működését színre vivő verseiben maga a nyelv – és annak retorikai eljárásai – közvetítik az erőszak különböző formáinak minden esetben határsértéssel járó tapasztalatát, a nyelvi jelek szomatizálásával és a testek nyelvi transzformációjával mintegy khiasztikusan átjárhatóan mutatva e két szférát.³⁵ Gerevich András *Verjen a Sors keze* című versében a társadalmi kisebbségek felé irányuló fizikai és verbális erőszak egy, a magyar holokauszt emlékét őrző mondóka ritmusába íródik („Buzikat a Dunába, a zsidókat meg utána!”), amit a vers zárlatában a versbeszélő az utasítás „végrehajtásával” és egyszersmind újraírásával értelmez át performatív módon, kettős hovatartozásának megfogalmazásával: „Meztelenül begugrom úszni a Dunába. / A nyári nap mossa tisztára testemet. / Itt vagyok otthon”.³⁶ Seres Lili Hanna *Intelmeink* című versében az erőszak diszkurzív szerveződését az aposztrofikus sorokból felépülő szöveg utasításrendszere, az erőszakra való megfelelő irodalmi beszédmód határait kijelölő nyelvi működés viszi színre: „Nem részletezheted túl a jelenetet, mert elveszti hatását. / Az emlékek, de inkább csak az érzések benyomására koncentrálhatsz, különben fals lesz. / És te nem lehetsz álszent”.³⁷

Simon Bettina *Történet* című versében a családon belüli lelki és fizikai erőszak bezártság-élményét, az anya és lánya közötti bántalmazó kapcsolat napi szintű ismétlődését, kilátástalan körforgását jelzi a verset keretbe záró első és utolsó szó azonosága, amely második előfordulásakor már fenyegető éllel bír: („Utoljára még arra

³² *Uo.*, 56.

³³ *Uo.*, 37.

³⁴ BORBÉLY Szilárd, *A Testhez: Ódák & Legendák*, Pozsony, Kalligram, 2010.

³⁵ BARTAL Mária, „húsból sajtolt hangok”: Az erőszak jelentésteremtő közege Borbély Szilárd *A Testhez* című kötetében = *Bia hangja*, 139. Például – ahogyan arra a tanulmány felhívja a figyelmet – a triptichonként előálló *A Testekről* című vers *A Megfosztás* című darabjában a fosztóképzők (*részvételen, embertelen, közvetíthetetlen* stb.) jutnak kiemelt szerephez a hiány és a megfosztottság állapotának, illetve magának a megfosztás aktusának a nyelvhez juttatásában. *Uo.*, 141.

³⁶ GEREVICH András, *Barátok*, Pozsony, Kalligram, 2009, 76.

³⁷ SERES Lili Hanna, *Várunk*, Budapest, FISZ, 2019, 51.

gondoltam, hogy ne legyen holnap, de másnap újra felkelt.”³⁸), *Bontási terület* című versében pedig a párkapcsolaton belüli hasonló viszonyrendszer hívja elő a versbeszélő számára saját alkalmazkodó, önmagát eltüntető (lebontó) működésének párhuzamaként a növényi létformához való hasonlítást: „Tócsák keletkeztek, / mégis folytattad az öntözést. Elkézdtem / lábujjhegyen közlekedni a lakásban, / mint egy kúszónövény”.³⁹ Terék Anna *Halott nők* című kötetéhez hasonlóan Izsó Zita *Éjszakai földet érés* című kötetében is tematizálódik a háborús erőszak és ezzel összefüggésben a traumatapasztalat. Az előbbi esetében Maja gyermeki hangon megszólaló, szaggatott versmonológiájában – a kötet többi szólamával motivikusan összekapcsolódva – a félelem és a trauma nyelve testi érzeteken (törés, nyelés, szakadás) keresztül közvetítődik, az eseménysor pontos, jelen idejű körülírásával, az aktus leírása nélkül, mintegy a történetmondás jövőjébe (még meg nem történtté) transzponálva azt: „A tarkómra lihegjenek / inkább, / az csak nem lesz / olyan borzasztó, / mintha nézmem kéne közben / a szemüket. / Biztos, hogy tévedek”.⁴⁰ Izsó Zita *Ivadékaikat a bölcsőszájú halak* című versében mindez kiegészül az istenhit újrafogalmazhatóságának kérdésével.⁴¹ A (ki)mondás fizikai és pszichikai korlátainak tapasztalatába beíródik annak kérdése is, hogy az isteni jelenlét és gondviselés érzékelése milyen akadályokba ütközik: „De talán azért nem tudsz beszélni, / mert nem a tenyereden, hanem a szádban tartasz minket, uram, / mint ivadékaikat a bölcsőszájú halak”.⁴²

A test megkerülhetetlenségének és az emberi érzékelés mediális meghatározottságának tapasztalata, valamint mindennek nyelvi és poétikai vonatkozásai meghatározó szerepet töltenek be tehát a kortárs magyar lírai szövegekben. Az a szempont, hogy különböző testtapasztalatok hogyan képesek az én és a külvilág viszonyának átrendeződése, illetve a korábbi testhatárok felbomlása révén (sok esetben radikálisan) átformálni magát az önmegértést, valamint hogy a saját test működésére irányuló reflexió miképpen egészül ki az ahhoz való viszony szociokulturális, technikai és nyelvi közvetítettségének tapasztalatával, fontos kiindulópontul szolgálhat az egyes versek értelmezésében is. Hasonló kérdések vethetőek fel azoknak a szövegeknek az esetében is, amelyek – szemantikai összefüggéseiket tekintve – nem elsősorban vagy nem csupán a különböző testi változások és jelenségek, valamint az emberek közötti viszonyok lehetséges megnyilvánulásai köré épülnek, hanem amelyekben a beszélő szubjektum nyelvi megformálásában a különféle életformák és az élővilág egésze jut kiemelt szerephez, pontosabban az ezekhez fűződő viszonyba íródó tudás- és gondolkodásformák tudományos, filozófiai, technikai és nyelvi-retorikai közvetítettségére

³⁸ SIMON Bettina, *Strand*, Budapest, Magvető, 2018, 28.

³⁹ *Uo.*, 48.

⁴⁰ TERÉK Anna, *Halott nők*, Újvidék – Budapest, Forum – Kalligram, 2017, 95. (*Puskatussal*)

⁴¹ Vö. MOHÁCSI Balázs, *A hasonlatok tragédiája (Izsó Zita: Éjszakai földet érés)*, Jelenkor, 2019/2, 243. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a Maja-verseknek, noha kevésbé artikulált módon, de ugyancsak fontos eleme az isteni gondviselésre irányuló reflexió (*Az Isten, Arrafelé*).

⁴² Izsó Zita, *Éjszakai földet érés*, Budapest, Scolar, 2018, 22.

irányuló reflexió. Mindez ugyanis együtt járhat például a szubjektivitás új formáinak megjelenésével, a természet- vagy tájlíra műfajának megújulásával (amennyiben a „természet” mint mediálisan előálló közeg⁴³ nem a (föld)történeti időtől és az emberi jelenléttől független statikus háttérként jelenik meg⁴⁴), valamint a növényi és az állati létformák nem kizárólag motívumként való értelmezésével, miközben az interpretáció szempontjából nem tekinthetőek mellékesnek az egyes állatokhoz, növényekhez és természeti képződményekhez kulturálisan társított jelentéstartalmak sem.

Noha ez a tendencia összefüggésbe hozható azzal a tágabb filozófia- és tudománytörténeti átalakulással, amely az ökológiai változásokra felelve a természetről és az emberiség bolygóalakító működéséről való beszédmód kritikájával és megváltozásával járt,⁴⁵ és amely közéleti témává válva mintegy az általános társadalmi diskurzusra is nagy befolyást gyakorolt, kevesebb olyan vers vagy verseskötet van, amely expliciten tematizálná ezt a kérdéskört, a jelenlévő társadalmi viszonyulásmódokra és magatartásformákra is reflektálva.⁴⁶ Jellemzőbb az a megközelítés, amely a fent említett szempontok bevonásával és az irodalmi hagyomány újragondolásával kísérletezik különböző perspektívákkal, megszólalási módokkal, az irodalmi szöveg mediális sajátosságai, nyelv és érzékelés kapcsolatával, valamint a térbeliség szövegesülésének tapasztalatával. Jellegzetes iránynak tekinthető az a fajta versbeszéd, amely – meghaladva az alanyi és a tárgyias költészet hagyományosan rögzített ellentétpárját – a szubjektivitás kategóriáját nem tekinti elválaszthatónak a térbeliség és a különböző tárgyakkal, élőlényekkel való érintkezés tapasztalatától.⁴⁷ Az érzékelésre és az érzékszervi működés nyelvi összefüggéseire irányuló reflexió fellazítja a kint és a bent, az én és a nem-én, illetve a nyelv és a testként megtapasztalt élővilág közötti határokat,

⁴³ A humán rátekintésben mediális környezeté összerendeződő természetről lásd KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *Szótest – látvány – hangzás: A költői kép hangolt materialitásának néhány kérdése Babits és Nemes Nagy között* = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”: *Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhaldasokról*, szerk. BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, Budapest, PIM, 2017, 13–22.

⁴⁴ Térey János *Fűből lett fa* című verse kapcsán erről részletesebben lásd BALAJTHY Ágnes, *Érintés, törés, metamorfózis*, *Alföld*, 2022/5, 61–71.

⁴⁵ Számos biopolitikai, ökokritikai és öko-filozófiai munka született az utóbbi évtizedekben, amelyek egyúttal a jelenlegi válságkezelési retorikákra, az azokban megjelenő ember- és természetfogalmakra is reflektálnak. Lásd például Michel SERRES, *A természeti szerződés*, ford. SEREGI Tamás, Budapest, Kijárat Kiadó, 2021; Timothy MORTON, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge – London, Harvard UP, 2009; Andreas WEBER, *Enlivenment: Towards a Fundamental Shift in the Concepts of Nature, Culture and Politics*, Berlin, Heinrich-Böll-Stiftung, 2013; LÁNYI András, *Bevezetés az öko-filozófiába (kezdő halódóknak)*, Budapest, L'Harmattan, 2020; NEMES Z. Márió, „We have never been hard enough”: *A poszt-Kittler állapot*, *Prae* 2014/4, 207–214.

⁴⁶ Ahogyan az például Vida Kamilla *Booze is cheap as fuck here* című versében megjelenik: „Pánikrohamot kaptam egy újságcikk miatt, / ami a klímaváltozásról számolt be. / Egy kollégium ötödik emeleti ablakának / tágasságából látok a világra, / visszatükröződöm az üvegben: / ebből az egészszövből a saját halálom, ami érdekel.” VIDA Kamilla, *Konstruktív bizalmatlansági indítvány*, Budapest, Magvető, 2021, 62.

⁴⁷ Smid Róbert különíti el ezt a megszólalásmódot korábban már említett tanulmányában mint a fiatal kortárs magyar líra egyik meghatározó tendenciáját. Vö. SMID, 100–105.

a kölcsönös érintettségből adódóan átjárhatónak és khiasztikusan felcserélődőnek mutatva azokat: „séta olvadó réten: megkerültem a kastélyt. úgy ropogtak / a lépteim, akárha buborékfólián járnék.”⁴⁸; „Kétszáz hektárnyi szirterdő / betelepítve szenzorokkal, / digitális erek vérbő hálózata. / A talaj pulzusát akarom kitapintani.”⁴⁹ Mindez sok esetben együtt jár az önmegértés rétegzettebb módjainak kialakulásával, a szövegek retorikai és poétikai működésére irányuló reflektált nyelvkritikai viszonyulással, valamint az irodalmi nyelv érzékszervekre ható potenciáljának kiaknázásával.

A történetiség tapasztalata az egyes szövegekben többféleképpen jelenik meg. Egyfelől földtörténeti értelemben, a különböző tájegységek és térelemek létrejöttének – emberi perspektívából kevéssé érzékelhető – folyamata válik a tropológiai működések szerves részévé, amit legtöbbször kiegészít az emberi-történelmi időnek a természetben lenyomatot képező és a természetről való gondolkodásmódunkat alakító jelenléte. Ennek egy jellemző színreviteli módja különböző nyelvi regiszterek beemelése a szövegépítkezésbe, amely sok esetben egy olyan kvázi- vagy pszudotudományos és leíró jellegű versnyelvben nyilvánul meg, amely a humánökológia, a kémia, a biológia vagy éppen a kartográfia terminológiáját beemelve nem csupán egy régió tájtörténeti rétegzettségének tapasztalatát közvetíti, hanem mindennek egyúttal többszörös (tudományos, szociokulturális, technikai, nyelvi) közvetítettségét is. Szálinger Balázs *360°* című 2016-os kötetében a Kis-Balaton tájegysége – e régió geológiai alakulástörténete, s a rajta lenyomatot képező politikai és kulturális vetülete – kerül a versek középpontjába, változatos hangnemek, műfaji kódok és nyelvi regiszterek játéktérében. Makáry Sebestyén *Delta* című kötetében pedig különböző geológiai mozgások és formák szövegesülése képezi a lassan építkező nyitóvers kiindulópontját, amelyben bizonyos ikonikus hasonlóságokra építő katakrézisek⁵⁰ révén rétegződik egymásra a földtörténeti és a személyes emlékezet, miközben e formai analógiák összekötő tevékenysége vesz részt az emberi szemlélő tájba íródásának folyamatában is: „A bükkábrányi mocsárciprus-erdőt nézve / az emberélet útja mikroszkopikussá válik [...] A magukba omló fatörzsekből felszálló por, ciprus- és mocsárszag / egymásban ismétlődő gyűrűként terjed, / ami még a Pannon-tenger hullámzása, / de már a lombkoronaként szerteágazó élet / mosódik el benne.”⁵¹

A történetiség másfelől mint kulturális távolság kap hangot, s ebben a minőségben különböző hiedelemrendszerek, vallási és filozófiai hagyományok, motívumok, népi rítusok, valamint maga a rituális nyelvhasználat és annak performativitása kerül különféle szövegalkotási módok előterébe. Mezei Gábor *natúr öntvény* című kötetében – már a cím oximoronjával is sugallva – az egyes létformák közötti ontológiai határokat láthatatlanná téve különböző hibrid minőségek jönnek létre, s ebben a folyamatban

⁴⁸ KORPA Tamás, *A lombhullásról egy júliusi tölgygyel*, Budapest, Kalligram, 2020, 28. (*Turniansky hrad [350m]*)

⁴⁹ ZÁVADA Péter, *Gondoskodás*, Budapest, Jelenkor, 2021, 66. (*Mérőállomás a Vogézekben*)

⁵⁰ Vö. SMID Róbert, *A mélyidő természetessége (Makáry Sebestyén: Delta)*, Műút, 79, 2021, 78–81.

⁵¹ MAKÁRY Sebestyén, *Delta*, Budapest, FISZ, 2021, 15.

fontos szerepet játszanak egyfelől az oszthatóság kérdését előtérbe helyező kombinatorikus számtani műveletek,⁵² másfelől az egyes érzékterületeket megszólaltató szemantikai tartalmak felcserélésén alapuló retorikai alakzatok és trópusok.⁵³ Az *éhségtől haloványak* című ciklusban például a főzés gyakorlata és a hozzá kapcsolódó receptműfaj válik szövegszervező erővé, a hét napjai által jelölt receptszerű megszólalások archaizáló hangja, illetve maga a rövid utasításokat megfogalmazó aposztrófikus versbeszéd egymástól megkülönböztethetlenné teszi az utasítást az anyag feldolgozásának folyamatától, a készülő ételt az azt készítő személytől („ha van sós leved, / locsolgasd. ha izzadva fáradsz, / húsdod összeesik, átlátszik a / vörös rákhaj, éles szemeiket / hátadban érzed.”⁵⁴), aminek tapasztalatát e szövegek párversei is felerősítik: „a sarokban átlátszó alak, / üvegfüjő üres tüdővel, combod keményre hevült egy / hét alatt”.⁵⁵ Áfra János 2017-es *Rítus* című kötetében, amelyet az egy-egy évszak és őselem kapcsolatára építő ciklusok tagolnak, a különböző vallási és kulturális gyakorlatokat megidéző hiedelmek, megszólalásmódok és gyakran archaikus műfajok (mágikus ráolvasás, ima, átkozódás, intelem) beemelése révén a nyelv cselekvő és cselekedtető ereje kerül a középpontba.⁵⁶ A *nyavalyához* című versben például a népi rontásűző műfajt megidézve a versbeszélő magát a betegséget szólítja meg és szólítja fel távozásra a dőlten szedett sorokban, az ezt követő *Néma kövek* című versben pedig a testnek a betegségtől való megtisztulása egy sajátos vizualizációs technika ismétléses áthajlásain keresztül követhető végig: „Üzd nyavalyád / fejből a nyakba, / nyakból a vállba, / vállból a mellbe, / mellből a hasba, / hasból a farba, / farból a lábba, / lábból a talpra, / és elnyeli a föld”.⁵⁷ A tudásformák történetisége, filozófiai, kulturális és nyelvi közvetítettsége kapcsán említendő egyúttal Németh Zoltán 2016-os *Állati férj* című kötet is, amelyben az antropológiai differencia több évezredes filozófiai hagyománnyal rendelkező kérdéskörét is játékba hozva különböző (szerelmes, tudományos) nyelvi regiszterek fénytörésében – az antropológiai gépezet működésének felfüggesztésével – megy végbe a versbeszélő dezantropomorfizálása és a hagyományos rendszertani kategóriák felfogatása az egyes hosszúversekben.⁵⁸

A több költői életműben (Nemes Nagy Ágnes, Oravecz Imre, Győrffy Ákos) meghatározó szerepet betöltő növényi tematika kifejezetten népszerűnek számít a kortárs magyar lírában. Biopoétikai szempontból elsősorban azok a szövegek tarthatnak számot kiemelt figyelemre, amelyek – a növényi élet összefüggésében – poétikai

⁵² Vö. SERES Nikolett, *Mi végre a számok? Variációk átváltozásra*, Szépirodalmi Figyelő, 2016/4, 90–94.

⁵³ Vö. HARMATH Artemisz, *Ízek üvegharang alatt*, Alföld, 2017/4, 85–88.

⁵⁴ MEZEI Gábor, *natúr öntvény*, Budapest, Kalligram, 2016, 51. (*csütörtök*)

⁵⁵ *Uo.*, 59.

⁵⁶ A kötetben megjelenő különböző (szöveg)hagyományokról részletesebben lásd KRUPP József, *Építés, bontás*, Jelenkor, 2018/2, 219–223.

⁵⁷ ÁFRA János, *Rítus*, Budapest, Kalligram, 2017, 90.

⁵⁸ Mindennek Cary Wolf „faji háló”-elméletével és a poszthumán poétikákkal való kapcsolatáról lásd NEMES Z. Mária, *„Egy tizenöt centiméteres, hetvengrammos nő férje lettem.”*, Alföld, 2018/1, 95–101.

értelemben közvetítenek valamiféle tudást vagy érzéki tapasztalatot a különböző növényi létformákról, valamint a velük való érintkezésről. Sirokai Máttyás *Lomboldal* című kötetében – bár történik kísérlet a fák nyelvének megalkotására – a fiziológiai észlelés előtérbe helyezésével elsősorban a növényi létmódra, a fák (külső és belső) mozgásaira és e mozgások tempójára, illetve intenzitására való hangolódás alkotja a legtöbb vers alapszituációját, amit a *növénylés* újonnan alkotott költői terminusa jelöl. Ezek a rezonanciagyakorlatok kapnak hangot a kötet különböző nyelvi regiszterekben megszólaló darabjaiban, a szenzuális tapasztalatokat előtérbe helyező, gyakran jelen idejű érintkezéseket jegyző és (sokszor artistikus) mozdulatsorokat rögzítő meditatív hangú prózaversektől („Leveszem a cipőm, újra tanulok járni. Élőktől nyüzsg az erdei humusz a lábam alatt. Ahogy talpam gyökerei behatolnak a langyos, fekete földbe, a kíváncsi talaj is tapogatózni kezd felfelé.”⁵⁹) a tipográfiaiailag is elkülönített, kvázi-tudományos nyelven megszólaló, leíró, illetve útmutató jellegű szövegekig: „Ahhoz, hogy a térérzékelés megváltozzon, és felismerjük a rezgő nyárfákban az ég vízínövényeit, ismételjük a fejre fordított világ gyakorlatait nap mint nap”.⁶⁰ Az én és a természet határait egymásba játszó, sajátos egyensúlyi állapotot létrehozó antropomorfizációs és dezantropomorfizációs műveletekben nagy szerepe van a kötet hangzásvilágát és filozofikumát meghatározó keleti gyakorlatoknak, a zen buddhizmusnak, a jógának, a meditációnak és a természetben fellelt zene lüktetésének is. Závada Péter *Sziromlás, hervadat* kezdetű versében elsősorban a nyelv fogalmisága és retoricitása képezi az alapját a növényi létforma (keletkezés, burjánzás, önazonosság) megragadásának, rákérdezve egyúttal e megragadás fenomenológiai, szemiotikai és hermeneutikai lehetőségfeltételeire: „A szó öble, melynek szegleteiben, / mint ciszternákban az esővíz, kéregvájatban a gyanta, / ha fölgýulemlik is a jelentés, sosem utalhat / a voltaképpeni kertre”.⁶¹ Korpa Tamás *A lombhullásról egy júliusi tölgygel* című kötetében pedig nyelv és élővilág (újfajta) organikus kapcsolata,⁶² kiasztikus kölcsönhatása válik olvashatóvá. A nyelv materiális jellege és retorikai működése számára alapul szolgáló természeti képződmények, valamint a testi érintkezés során létrejövő szenzuális tapasztalatok nyelvbe íródása lehetővé teszi különböző növényi vagy természeti létformák nyelvi megképzését – például a fák feldolgozási folyamatával járó zajoknak a vers hangzásvilágában való megszólaltatásával, vagy különböző (emberi, növényi) tapasztalatok (fáziskésés, kettős látás, eredetnélküliség) nyelvi-tipográfiai megfelelőjének megalkotásával.

Noha az eddigiek során is többször felmerült az irodalmi nyelv és a könyvtárnyak mediális sajátosságaira irányuló reflexió szempontja, a harmadik csoportba tartozó szövegek kifejezetten a jelenkor átmediatizált világának technológiáira, ember és gép, illetve ember és technika viszonyának az észlelést és az önmegértést is meghatározó

⁵⁹ SIROKAI Máttyás, *Lomboldal*, Budapest, Jelenkor, 2020, 8.

⁶⁰ *Uo.*, 11.

⁶¹ ZÁVADA, 44.

⁶² SMID, *A kifáradás lehetőségei*, 101.

vonásaira helyezik a hangsúlyt. Mesterházy Balázs *Random* című verseskötete például a virtuális térben való jelenlét egy jellemző elemét építi be több szöveg dinamikájába, a különböző problémákra és élethelyzetekre megoldást kínáló [pop up] hirdetések profitorientált algoritmikus mechanizmusa – párbeszédbe lépve a felugró hirdetéseket megelőző szövegekkel – hol komikus, hol elidegenítő szövegeffektusokat hoz létre: „Bekövetkezett a tragédia? / Részvétünk. Tőlünk megtudhatja, mik a legfontosabb teendői”.⁶³ Nagy Gerda *Who ai am?* című kötetében – csakúgy, mint André Ferenc *Szótagadó* című kötetének utolsó ciklusában – a prediktív bevittel való szövegalkotási eljárás egy olyasfajta kísérletként is értelmezhető, amely ember és technika (a cím második szavában jelölt mesterséges intelligencia) kölcsönhatásán keresztül és az e kettő közti határ felüggesztésével egyfelől a jelenkor szerzőfogalmának mibenlétére kérdez rá, másfelől pedig a versbeszélő hangjának emberi eredetét kérdőjelezi meg. Míg a felhasználó által alkalmazott szavak és szófordulatok lemodellezésével, digitális lenyomata alapján mintegy kiismerhetőnek, rekonstruálhatónak és megjósolhatónak tűnik az én (mint prediktív adatbázis vagy algoritmikus tudattalan⁶⁴), a javasolt szavak közötti választás, a lehetőségek manipulálása és a tipográfiai elrendezés a jelentésösszefüggéseket és a szövegek hatásmechanizmusait is előtérbe helyező szerkesztői-értelmezői tevékenységet feltételez: „A szomorúság a kedvenc hobbim: / részed van az összes mondanivalóm / valójában. Sírni is szeretek; veled / lenni nem elég / elégedettséget keltő”.⁶⁵

Tóth Kinga *All machine* című kötetében ember és gép viszonyának tematizálása, illetve az elgépiesedés és a létezés mechanikusságának tapasztalata a biológiai és a kulturális automatizmusok vonatkozásában egyaránt megjelenik,⁶⁶ miközben maga a könyvtárgy mint médium – a kötetben található grafikák, az azokban megjelenő betűtípus és a központozás nélküli, sűrű tördelésekre és áthajlásokra épülő versszerkezet révén – ugyancsak a gépiesség, az elemekre, illetve alkatrészekre osztottság tapasztalatát közvetíti. Az így létrejövő technicizált lírai hang ugyanakkor nem az emberi minőség felszámolásáért felelős, hanem az anyagszerűség, az instrumentális és a mechanikus működésmód szempontjainak előtérbe helyezésével az emberi test mint hangszer (rezonanciaüreg) és mint gép képes megmutatkozni, miközben az emberi kultúra társadalmi-biopolitikai összefüggésrendszerei is reflektálttá válnak: „szegycsontját kalapáccsal / a kismutató a nagy gégéjét / nyomja be ütemet keres a fixált / állórész szájánál a találkozási / pont a billegő inga érzékesnél / a mellet formázza orrát horzsolja / hegei az ütem a mutatók dupla / ritmus”.⁶⁷ Kerber Balázs *Conquest* című kötete pedig olvasható annak kísérletként, hogy poétikailag mennyiben valósítható meg egy algoritmikus szerveződésű videojáték (*Civilization*) működési

⁶³ MESTERHÁZY Balázs, *Random*, Budapest, Kalligram, 2019, 9. (*O*kológia^{lívii}*)

⁶⁴ Vö. FEJES Richárd, *Az algoritmizálódó lírai én*, Műút, 73, 2020/, 79–81.

⁶⁵ NAGY Gerda, *Who ai am?*, Budapest, Gondolat, 2019, 46. (*#DRAMA_25*)

⁶⁶ BALOGH Gergő, *Poszthumán szerkezetek*, Alföld, 2014/12, 123–124, 126.

⁶⁷ TÓTH Kinga, *All machine*, Budapest, Magvető, 2014. (*Metronom*)

mechanizmusainak és belső logikájának nyelvileg történeti megképzése, a jelen korszak posztdigitális állapotának megtapasztalhatóvá tétele.⁶⁸ A jelentés destabilizálására és a végtelen kombinációs lehetőséget biztosító nyelvi készletben rejlő burjánzásra építő versnyelv vizsgálata mellett ebből adódóan annak kérdése is felvethető, hogy az egyes médiumok – azok technikai feltételei, illetve strukturális szervezőelvei – miképpen alakítják a történelemről és az emberről való fogalmainkat. Ezek a szempontok – összefüggésben a dolgozat korábbi megállapításaival – teszik kifejezetten időszzerűvé a biopoétika sokrétű kérdéshorizontját.

KOLOZSI BLANKA

PhD-hallgató

ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola

kolozsi.blanka378@gmail.com

„this stone is the weight and the pain of the body”

A Brief Overview of Biopoetic Tendencies in Contemporary Hungarian Poetry

Abstract: The present study attempts to delineate the biopoetic tendencies in contemporary Hungarian poetry. After a general introduction to the theoretical context of biopoetics and its different approaches of literary interpretation, three main topics are discussed. The first part of the paper examines how the representation and the rhetoric of the body have changed in several poetic constructions concerned with various experiences of the self and the other. The second one focuses on texts that rethink human perception and experience in relation to other forms of living beings and the ecosystem as well with critical reflection on the role of the language and the sociocultural and scientific background that shapes the concepts of life and human existence. The final part of the paper is centered around the question how technology and digitality affect our way of thinking and experiencing, and how this knowledge appears in literary texts that either incorporate the principles of other media (e. g. video games, smart keyboards) into their internal textual operation or change the concept of the lyric voice through intermedial connections.

Keywords: contemporary Hungarian poetry, biopoetics, ecopoetics, embodiment, mediality, performativity

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/4-19.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



⁶⁸ KŐSZEGHY Ferenc, *Posztdigitális állapot és újmediális tapasztalat Kerber Balázs Conquest című művében*, *Literatura*, 2021/4, 479–493.

BALOGH GERGŐ

Varázstalanul

Vázlat a kortárs szerelmi költészet egy szólamáról*

A kortárs szerelmi költészet irodalomtörténeti szempontból legjelentősebb tendenciái olyan összefüggésrendszert alkotnak, amelyet – Max Weber után – leginkább egyfajta komplex, poétikai¹ és tematikai oldalról egyaránt érvényesülő „varázstalanítási” folyamat eredményeképpen lehetne megragadni.² Ma már tisztán látszik, hogy a szerelmi megszólalás egyre kevésbé képes betölteni a transzcendenssel folytatott kommunikáció médiumának funkcióját, amely mind a romantika, mind a klasszikus modernség horizontját meghatározza. Ez a nagyszabású, hosszú ideje tartó, legkésőbb Petri György szerelmi költészetétől számítható – ám eredetét tekintve József Attila, Szabó Lőrinc, és sok tekintetben Ady Endre paradigmaváltó teljesítményéhez köthető – történeti átrendeződés a műfaj honi hagyományainak alapjait érinti, hiszen a szerelem tapasztalatát már Balassi Bálint is teológiai kódok felől tette hozzáférhetővé, azt a megváltás képzetével összefüggésbe hozva.³

A szerelem racionális életgyakorlattá válása (lásd például a *Cosmopolitan* vagy a *Marie Claire* magazin párkapcsolati tanácsadó cikkeit), amely nemcsak a modern természettudomány és pszichológia belátásainak számlájára írható, hiszen ugyanilyen elválaszthatatlan a globális fogyasztói társadalom kapcsolatátalakító hatásaitól is – horizontális és vertikális mobilitás, a másikkal való viszony befektetéslogikai alapokra való helyeződése (megtérülés- és kockázatelemzés), az egyén teljes potencialitásának kibontakoztatása mint erkölcsi imperatívusz stb. –,⁴ és amely tematikus szervezőelvként egyre nagyobb teret nyer a kortárs magyar költészetben is, a profanizáció történetének egyik utolsó állomása. (Ez az a pont, ahol Byung-Chul Han rendkívül borúlátó – ám történeti és kulturális szempontból nem különösebben

* Jelen tanulmány egy nagyobb munka része, amelyben a kortárs magyar szerelmi költészet többszólalmúságának kérdése önálló fejezetként szerepel majd.

¹ Ez persze egy általánosabb költésztörténeti tendenciába tagozódik: LAPIS József, *Enyhe mámor*, Alfold 2009/12, 79. Lásd még Uő., *Líra 2.0: Közelítések a kortárs magyar költészethez*, Budapest, JAK+Prae.hu, 2014.

² Max WEBER, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2020, 100. A „varázstalanodás” lényegét az irracionális kiűzésében lehetne megragadni, amelynek Weber két nagyobb szakaszát különíti el: a mágiát elutasító kereszténységét (amelynek ilyen szempontból legbiztosabb megnyilvánulása a puritanizmus), majd az ez utóbbit irracionálissá nyilvánító modern tudományt. Uő., 231–232.

³ Ehhez lásd KŐSZEGHY Péter, *Balassi Bálint: Magyar Amphión*, Budapest, Balassi, 2014, 322–334.

⁴ Lásd ehhez Eva ILLOUZ, *The End of Love: A Sociology of Negative Relations*, h. n., Oxford UP, 2019.

rétegzett – esszéje szerint a szerelem már nem több, mint szexualitás, vagyis „szükséglet, kielégülés és élvezet”.⁵ Amíg Fodor Ákos *Szerelem* című verse („ahogy a szél meglebbenti a függönyt: / nem a függöny, nem a szél. A lebbenés”)⁶ a nyelv nyelvszerűségének felmutatásával a szerelem képi ábrázolhatatlanságára, misztikus tapasztalati jellegére, illékonyságára és megfoghatatlanságára egyaránt utalt; vagy Varró Dániel *Szívdesszert* című kötete, még ha újra is konfigurálta a szerelmi költészet nyelvét, mindenekelőtt a szonett(hagyomány) és a szerelmi megszólalás (tipográfiaileg is jelzett) organikus egymáshoz tartozását tételezte, egyfajta be- és kiteljesedésnarratívát felvázolva, addig a fiatalabb generációk költészetében a szerelmi megszólalás, úgy látszik, egyre kevésbé tartogat az élet lényegét megnyilvánítani képes titkokat, és egyre ritkábban kínálja fel az életjobbító intimitás lehetőségét.

„szeretlek, de ez nem szerelmes vers”⁷

Nem is olyan régen egy reprezentatív kortárs költészeti antológia, a *Szívlapát* Simon Márton *Életünk napjai* című versét két szempontból is kiemelt helyzetbe hozta.⁸ Péczely Dóra, a kötet szerkesztője nem csupán a szerelmi költészetnek szentelt ciklus – és így a teljes kötet – nyitódarabjaként közölte (sokatmondó üzenet a műfajok kortárs hierarchiájára nézvést: a költészet, szinte természetes módon, legalábbis szerkesztői szemmel, még mindig a szerelmi lírával kezdődik), hanem a ciklus előtt álló illusztráción is e vers egy szakaszát szerepeltette: „szeretlek, de ez nem szerelmes vers”. A 2010-es *Dalok a magasföldszintről* című kötetben megjelent vers beszélője eszerint a részlet szerint egyszerre vallja meg a megszólított iránt táplált gyengéd érzéseit, és utasítja el e vallomás műfaji szempontból kétségkívül kijelölő jellegű – akár azt lehetne mondani, a vers lehetséges értelemlehetőségeit korlátozó – potenciálját. És valóban, a szerelem pusztá ténye látszólag nem képes központi szervezőelvvé válva tematizálni a versbeszédet, nem alakítja atmoszférikusan a világerzékelés mikéntjét, mindössze egyetlen elemévé válik a megjelenített reggelnek:

Kávé és kitépett lapok a számban, mindjárt
leég a cigarettám, mindjárt csinálok reggelit,
szeretlek, de ez nem szerelmes vers,
ez friss kenyér, hagyma, olaj, tojás, rend.

⁵ Byung-Chul HAN, *The Agony of Eros*, transl. Erik BUTLER, Cambridge – London, The MIT Press, 2017, 16. Lásd ehhez még *uo.*, 32–33.

⁶ FODOR Ákos, *Gyöngyök, göröngyök*, Budapest, Fekete Sas, 2015.

⁷ A Simon-versidézetek forrása: SIMON Márton, *Dalok a magasföldszintről*, h. n., Jelenkor, 2010⁹.

⁸ *Szívlapát: Kortárs versek*, szerk. PÉCZELY Dóra, Budapest, Tilos az Á Könyvek, 2017.

A vers által színre vitt jelenetben a másikhöz fűződő viszony ráadásul nyelvileg is háttérbe szorul: az előbb idézett szakaszon kívül mindössze négyszer találkozhatunk a megszólítottat explicit módon megidéző megnyilatkozással („Te még alszol”, „ott áll az erdő a tegnap esti képről, / amit sokáig nézegettél”, „nemigen értettem, látod, / csak álltam mögötted, néztem”), és egy alkalommal önmegszólítással („Valaki a füledbe súgja, / hogy baj van.”). Mindazonáltal a reggel bizonyos szempontból nem lesz más, mint az este egy pontjának ismétlése – éppen egy olyan estéé, amikor a versbéli kapcsolatban élők vitatkoztak valamin („félbehagyva egy vitát”). A megszólított tekintete a vers tanúsága szerint a vita egy pontján elidőzött egy képen, a beszélőt is odairányítva ezzel, ugyanakkor számára a kép, noha értelmezése szerint talán a megszólított által felkínált válaszként adódott, szemantikai értelemben hozzáférhetetlen maradt:

ott áll az erdő a tegnap esti képről,
amit sokáig nézegettél, *félbehagyva egy vitát,*
válasz helyett szinte – nemigen értettem, látod,
csak álltam mögötted, néztem. (kiemelés tőlem)

A megszólítottnak a képben való váratlan elmélyülése ezáltal kettős struktúrára tesz szert, hiszen egyszerre válik válasszá, vagyis a vita folytatásává, egy kérdéssel vagy felvetéssel, érveléssel vagy váddal kapcsolatos reflexióvá, valamint felfejthetetlen, enigmatikus, csupán szemlélhető, de meg nem érthető cselekedetként a vita megszakításává. A kép beíródása a tájba, sőt felcserélődése azzal, melyről a reggeli jelenet tudósít („az ablak mögött fehér fal, innen nézve / ködnek tűnik”, „de felnézek és látom, tényleg köd lett a falból, / és mögötte ott áll az erdő a tegnap esti képről”, „De most / az van, hogy eljött, itt áll az erkély előtt az erdő, / és a tegnapi kép most készül”), eszerint egyszerre létesíti a reggeli világ újraértelmezését, valamint értelmi kiüresedését, vagy legalábbis az értelmezésnek való ellenszegülését. Az én helyzetének újraértelmezése ezek között az összefüggések között egyúttal a kép újraalkotása is, mivel a tájba íródó, és azt átformáló kép emléke a napkezdő gyakorlatok perspektívájából újul meg és tesz szert új jelentésre.

Az emlékezés mint a verset tematikus és nyelvi értelemben is meghatározó alakzat, az ismétlés („tejpört eszem [...] tejpört eszem, szeretem / a tejpört”, „mindjárt leég a cigarettám, mindjárt csinálók reggelit”, „de nem, / nem emlékszem”, „hol, hol a szívem”) egy kitüntetett formája ezek szerint újra is alkotja tárgyát („a tegnapi kép most készül”), azonban elválaszthatatlan marad attól a hiánytól, amely megközelíthetőségét első ízben megeremti. A tájként – a táj helyén – újraalkotott kép ráadásul olyasmiről, amit, akárcsak a gyászt (az anya és a gyász összekapcsolódását nyomatékosítja a kötet számos verse is), leginkább elfeledni kellene („és remélem, ha már az anyámat / végleg, majd ezt is elfelejtem egyszer”). Az *Életünk napjainak* képe megragadhatatlanná teszi a megszólított tekintetét és tulajdonképp lekövetethetlenné a szándékait (miért nézi a képet, miért nem szól inkább?), és mint ilyen az értelemalkotás szünetét

vagy üresbe futását reprezentálja. Az emlékezés – legyen ennek tárgya akár a gyász, akár a vita – ekként a világ elrendezésének, kezelhetővé tételének ellenében hat, vagyis azokkal a praxisokkal áll szemben, amelyek a versben kezdetben a rend oldalára kerülnek: „ez friss kenyér, hagyma, olaj, tojás, rend”.

A rend lényege ebben az összefüggérendszerben a rutin. A rutin, akárcsak a versben színre vitt emlékezés, az ismétlés egy formája, azonban ellentétben ez utóbbival, nem alkotja újra az egyszer már megéltet, ennyiben pedig nem létesítő, hanem mechanikus, tartalmatlan ismétlés („rántottát tervezek, abban jó vagyok”, „Kilépek az erkélyre, üresen iszom a kávé, / rutin az egész, mint a tél.”). A rutin funkcionálisan tervezhetővé teszi a világot, elejét veszi a váratlan események feltörésének: innen nézve válhat jelentéssé a vers címadása, amely az 1965 óta futó *Days of our Lives* című szappanoperát idézi meg, vagyis éppen arra a műfajra utal, amelynek mind befogadói, mind narratív szempontból központi eleme a rutin és a tervezhetőség. A versben az emlékezés és a rutinszerű cselekedetek takaros kettéválasztása lenne hivatott fenntartani a test és a lélek egymást kiegyensúlyozó viszonyát. Amíg eszerint a karteziánus képlet szerint a lélek bonyodalmai (gyász, párkapcsolati problémák) megbontják a világban való otthonlét struktúráját, addig a test érzéletei („Hideg a kő.” – Descartes inverzén) és gyakorlatai (cigi, rántottakészítés, evés-ivás) helyreállítják azt, vagyis a test és a lélek között kompenzatorikus viszony áll fenn.

Fontos észrevenni ugyanakkor azt, hogy az előbbi megkülönböztetést már a vers első mondata aláássa azzal, hogy – az anya és az anyatej közötti metonimikus kapcsolatra rájátszva – összekapcsolja az anya emlékét és a tejpör elfogyasztását („Anyámra gondolok és tejpört eszem”, „szeretem a tejpört”), hiszen épp ez a kapcsolat aktiválja a vers egy későbbi pontján az anya – pontosabban az anya nyomának – ismételt előlépését:

Egy eltévedt állat volt a képen, *tejszerű*,
sűrű ködben, és remélem, ha már az anyámat
végleg, majd ezt is elfelejtem egyszer. (kiemelés tőlem)

Sőt, a rutin maga is megbízhatatlanná, uralhatatlanná válik, mivel a verset átszövő mindennapi orális fixáció – a beszélő tejpört, cigit, kávé vesz a szájába, rántotta sütését tervezi, amelyet vélhetőleg kenyérral tervez elfogyasztani – egy ponton túl kitépott lapok szájba vételét követeli („kitépott lapok a számban”). Ehhez társul, hogy a tél, amely korábban a rutin hasonlítójaként jelent meg, a vers zárlatában már nem a tervezhetőség biztonságát reprezentálja, hanem a homály, így implicit módon a diszorientáció időszakaként tűnik fel: „Ez a tél. Az üres ízek ideje, a / homályé pontosabban, hogy hol, hol a szívem.”

„[S]zeretek, de ez nem szerelmes vers” – ha a szív hozzáférhetősége kérdésesnek bizonyul, az a 'szeretek' szó értelmezhetőségét is módosítja, felszínre hozva annak homonim jellegét. Lehet, hogy a beszélő valóban szereti a megszólítottat, de lehet,

hogy nem a szó romantikus értelmében. Vagy máshonnan nézve: lehet, hogy az anya iránt érzett szeretet az, ami a szívet oly módon követeli magának, hogy az a gyász következtében megközelíthetetlenül válik a szerelem irányából. Ebből a perspektívából válhat feltűnővé, hogy az egész verset a szív lokalizálhatatlansága által is figurált eldöntetlenségek határozzák meg: a táj mibenléte, a másik szótlanúsága, egyes események még be nem következtek („*mindjárt* leég a cigarettám, / *mindjárt* csinállok reggelit” – kiemelés tőlem), a múlt és a jelen egymásba csúszása, a jövő megragadhatatlansága („Ezt egyszer már álmodtam, de nem, / nem emlékszem, mi lesz.”) egyaránt a felfüggesztettség pontszerű tapasztalatát közvetíti („De most / az van, hogy”), amelyet a vers második felét meghatározó deixisek sorozata is nyomatékosít („*ezt* is elfelejtem egyszer”, „*ez* nem szerelmes vers, *ez* friss kenyér” stb., „*Ezt* már egyszer álmodtam”, „*Ez* a tél.” – kiemelés tőlem). Az előzőek fényében válhat egyértelművé, hogy a lírai én Simon versében maga lesz azzá az „eltévedt állat”-á, amely a képen volt látható. Éppen ezért állapíthatja meg, a köd és az erdő megteremtett-felismert díszletei között, hogy „a tegnapi kép most készül” – ez az a kép, amelynek magányos alakjában önmagára ismer, és amelynek elfelejtését csupán remélni tudja. Lehet, hogy a megszólított éppen ezt, vagyis az én és az „eltévedt állat” közötti metaforikus kapcsolatot vette észre, mikor az előző napi vita megszakításaként szóltanul nézte a képet? Amennyiben igen, úgy elképzelhető, hogy a beszélő mindenekelőtt az efelett érzett szégyen elfelejtését kívánja, hiszen olyan módon válik kitétté a másik tekintetének, hogy eközben annak – kimondatlan, és ennyiben talán még súlyosabb, hiszen megfellebbezhetetlen – ítélete alól sem nyerhet feloldozást.⁹

Hiába van jelen a szerelem érzése, ha az életszervező rutinok funkcionális működése és ennek összeomlása, a gyász, a szégyen, valamint az önelvesztés tapasztalata és az önkeresés vágya rendre alássa a szerelmi költészet kódjainak érvényre jutását (ezek az *Életünk napjai* kötetbeli párversében, a *Háromnegyed négyben* válnak szövegszervező elvvé). A szerelem a vers tanúsága szerint csupán egy a világ dolgai közül, és meglehet, még csak nem is a legfontosabb – a mindennapok része, nem pedig kiút az általuk előállított kétségbeesésből. („A szerelem, mint a / környezetszennyezés. Lehet rá nem gondolni” – olvashatjuk Simon *Fehér zaj* című versében.) Az én számára ennyiben épp a szív, vagyis az irányíthatatlan, egymást átszövő, nem hierarchikus módon szerveződő érzések médiuma marad megközelíthetetlen, ami azt is jelenti, hogy a versbeszéd által megteremtett összefüggések között a bensőségesség kifejeződéseként értett irodalmi kommunikáció struktúrája,¹⁰ mely helyreállíthatná a szívhez vezető utat, nem lehet képes létesülni. A költői beszéd eszerint ahelyett, hogy megvilágítaná önnön motivációit, az érzések és a szöveg között fennálló differenciára figyelmeztet, az ezek közötti elvi átjárhatatlanságot a szív figurájának episztemológiai ürességére visszavezetve.

⁹ Vö. Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás, Budapest, L'Harmattan, 2006, 323–330.

¹⁰ Vö. G. W. F. HEGEL, *Előadások a művészet filozófiájáról*, ford. ZOLTAI Dénes, Budapest, Atlantisz, 2004, 356–357.

„vannak fontosabb dolgok, / mint a szerelem”¹¹

A kortárs költői megszólalás itt tárgyalt szólama nem csupán a szerelem közvetíthetőségének problémáját előtérbe állító nyelvkritikai (Petri György: *A szerelmi költészet nehézségeiről*) és nyelvjátékos (Parti Nagy Lajos: *Egyre távol*) vonulattól vesz távolságot, hanem a szerelem metafizikájától is – a szerelmi költészet korábban megingathatatlanak tűnő hajtóereje, a szerelmi tapasztalat szükségszerűsége és exkluzivitása („túl sokan mentettek már meg ahhoz, / hogy mindegyikükbe beleszeress” – Biró Krisztián: *Csendes környék*),¹² mibenléte és jelentősége tehát maga válik kérdéssé („Tudni sem akarom, mi a szerelem.” – Závada Péter: *Április eldurvul*).¹³ A szerelem megjelenítése ma gyakran a feloldhatatlan nyelvi-kommunikációs problémák, az erőszakos és traumatikus tapasztalatok, sőt a szerelem képzetkörének való destruktív kiszolgáltatottság viszonyában tűnik fel („Öklendezem, te meg egyre szebb leszel. / Bele kéne fagyni a legelső hazugságba. / Úgy kéne szeretni, hogy ne szeressenek.” – Kali Ágnes: *Hétféle*).¹⁴ A szerelem mint klasszikus téma, úgy látszik, fárad. Ahogy Smid Róbert rámutat, a fiatal magyar költészetben megjelenő kifáradás „egy olyan újfajta spleenként is tételezhető, amely a traumáktól és katasztrófáktól (az ökoszorongástól a gazdasági válságon át a háborúig ideértve minden negatív globális eseményt) sújtott időszakban a történelem megszokott folyásának felfüggesztődésére és a korábbi minták használhatatlanságára való rádöbbenés által táplálva jelenik meg előttünk”.¹⁵ Habár a történelemnek talán sohasem volt megszokott folyása, kétségtelen, hogy az úgynevezett Y-generáció (milleniálok), valamint a Z-generáció¹⁶ tagjai a magyar nyilvánosság sajátos alakulástörténete, a korábbi generációkhoz képest átlagosan magasabb fokú iskolázottsági szintjük és idegennyelv-tudásuk miatt a világ egy másfajta tapasztalatára váltak nyitottá, ráadásul éppen egy olyan korszakban felnöve, amelyben egyrészt egyre inkább a bőrünkön érezzük az örökségül kapott klímakatasztrófát, másrészt romba dőlni látszik a bő fél évszázada tartó, a nyugati világ politikai, gazdasági és szociális berendezkedését, valamint ideológiai arculatát meghatározó konjunktúra, és az ezzel összefüggő életszínvonal-emelkedés,¹⁷ vagyis az a jövő, amelynek ígérete a korábbi generációk ifjúkorának jelenét formálta.

A megállapítás, amely szerint a nyugati kultúra kitüntetett affektusának átélése

¹¹ Az idézetek forrása: TURI Tímea, *Anna visszafordul*, Budapest, Magvető, 2017.

¹² BIRÓ Krisztián, *Eldorádó ostroma*, h. n., Jelenkor, 2020.

¹³ ZÁVADA Péter, *Gondoskodás*, h. n., Jelenkor, 2021.

¹⁴ KALI Ágnes, *Ópia*, Budapest, Fiala Írók Szövetsége, 2018.

¹⁵ SMID Róbert, *A kifáradás lehetőségei: a fiatal líra néhány összefüggő nyomvonala napjainkban*, Forrás 2022/7–8, 94–95.

¹⁶ Lásd ehhez SZÉKELY Levente, *A generációs elméletek értelméről*, Szociológiai Szemle, 2020/1, 107–114.

¹⁷ A fiatal erdélyi magyar líra kapcsán Codău Annamária mutatott rá például a „szociális kontextusok felé” való odafordulásra (Vö. CODĂU Annamária, *Mettől meddig tart a fiatal erdélyi magyar irodalom?: Bemutatók és irányok*, Forrás, 2022/7–8, 110.), amely a fiatal lírában általában is megfigyelhető, Vida Kamillától Vajna Ádámon és Fehér Renáton keresztül Juhász Tiborig sokak költészetében.

többé nem értelmezhető – akár az iránta érzett vágy, akár az elnyerése, akár az elvesztése vagy ennek lehetősége által – az élet értelmét adó, azt középpontként strukturálni képes metafizikai tapasztalatként, Turi Tímea *Fontosabb dolgok* című versében explicit módon is tematizálódik. (Hasonlóan Áfra János *Félreértések kicsiny tárháza* című, az én és a megszólított beszédaktusaiban végbemenő elcsúszásokat tematizáló verséhez: „Azt akarjuk mondani, együtt még ez az egész jóvátehető, / de végül azt mondjuk, elég volt, a szerelem magában nem elég.”)¹⁸ A szerelem romantikus felfogását alapvető kihívások elé állító, a vers zárlatában feltűnő koncepció, mely szerint „vannak fontosabb dolgok, / mint a szerelem”, a párkapcsolatok lehetséges mindennapos jeleneivel kerül kapcsolatba, az azokkal való konfrontációból születik meg. Turi versének első fele hangsúlyosan performatív modalitással bír. Felszólítások sorozatából áll („használd”, „hajtsd fel”, „dobd ki”, „mosogass el”, „[n]e hagyj”), amelyek – bizonyos értelemben Szabó Lőrinc *Semmiért Egészenjére* emlékeztetve – egyfajta praktikus életvezetési tanácsadócsomagot képeznek. Ez a megszólított számára hivatott eligazítást jelenteni abban a kérdésben, hogy a beszélő mit vár el tőle a közös életük során. Ugyanakkor a versbeszéd előíró jellege rendre találkozik a neheztelés retorikájával, amely arra enged következtetni, hogy a preskriptív felszólítások a megszólított mulasztásaival való szembesülés tapasztalatából táplálkoznak, vagyis alapvetően korrekciós funkcióval bírnak (pl. „Ha elmosogatsz, használd a csöpögtetőt. / Ha kidobod a szennyest, hajtsd fel előtte / a szennyesláda tetejét. Egyáltalán: / dobd ki a szennyest, és mosogass el / magad után.”).

Az itt megfogalmazódó kívánalmak, amennyiben értő fülekre találnak, egyrészt a házimunka megkönnyítését segítik elő, másrészt pedig az abban – nemi szerepek szerint – kódolt aszimmetrikus viszonyokat igyekeznek felszámolni („ne hagyj mindent egyedül csinálnom”), ekként is elősegítve a versbéli mi egyszerre közhelyes és talányos fogadalmának megtartását, és így a közös élet folytatását: „Elvégre fogadalmat tettünk, hogy végignézzük, / hogyan leszel az apád, én az anyám.” A vers második fele, szemben az elsővel, az én mindenekelőtt érzelmi kontextusokat létesítő önreflexiója köré épül, amelynek tengelye az lesz, hogy mi az, amin a beszélő a kapcsolat keretein belül általában nem emészti magát („engem nem zavar”), és mi az, amin már túl van („Ez már nem zavar”). A vers tanúsága szerint az első halmazba tartozó cselekedet, a beszélőtől való fizikai távolságvétel („egyedül vackolsz / a hálószobába”) és az ennek során folytatott levélírói tevékenység a testhez, annak fáradásához, megbetegedéséhez és gyógyulásához kötődik, vagyis a mindennapok megakasztásaként jelentkezik. A megszólított ezekben a helyzetekben olyan privát teret alakít ki, amelyben az én számára nemcsak a másik által megfogalmazott levelek tartalma, de címzése is hozzáférhetetlenné válik („leveleket írsz, isten tudja, kinek”).

Itt megjegyezhető persze, hogy ugyan ez elvileg „nem zavar”-ja a beszélőt, az „isten tudja” formula – leíró jelleget és indulatosságot egyaránt implikáló – használata

¹⁸ ÁFRA János, *Két akarat*, Budapest, Kalligram, 2015.

azonban mégiscsak másra enged következtetni. Ez arra emlékeztethet, hogy az én nagyon is tudatában van annak, hogy, akárcsak a fáradság, a betegség is színlelhető, vagyis a megszólított elvonulásával kapcsolatban sohasem tudható teljes bizonyossággal, hogy ez a cselekedet valóban az erő visszanyerése vagy a gyógyulás, és nem pedig az én kizárásának céljából történik. Az elvonulás aktusa ebben az összefüggésben mindig magában rejtje a másikkal szembeni árulás lehetőségét, sőt, a beszélő továbbra is fenntartott sérelmi beszédmódja akár azt is implikálhatja, hogy perspektívájából már az elvonulás pusztá ténye, vagyis a privát térhez való ragaszkodás is az árulás egy formájaként válik értelmezhetővé: „Te és a te titkos lelki életed.” A test bajairól való tanúságtétel igazságértékének a másik személy hitelességében megalapozott,¹⁹ mindazonáltal ellenőrizhetetlen jellege radikálisan előtérbe állítja a lélek átláthatatlanságát, és a másik ebből következő maradéktalan uralhatatlanságát. A másik „titkos lelki élete”, amely saját bevallása szerint „már nem zavar”-ja (kiemelés tőlem) az ént, ekként egyidejűleg válik a kapcsolat zálogává, a másik szubjektivitásának, általában: egyediségének garanciájává, valamint a kapcsolatra leselkedő inherens veszélyé.

„Ez már nem zavar, mert ismerlek” – írja a vers, majd a beszélő kiegészítő jelleggel még hozzáteszi: „Tudom, hogy vannak fontosabb dolgok, / mint a szerelem.” Mindkét kijelentés meglehetősen enigmatikus. Ha az ént a másik megismerése miatt „nem zavar”-ja életének intranszparenciája, az azt is jelenti, hogy az elvonulásban rejlő potenciális árulást meglehet, a megszólítottól alkotott pszichológiai profil semlegesíti, hiszen a másik lelki világának ismerete (ez erős, és a versben nem kezelt feszültségbe kerül a „titkos” jelző konnotációival) egyszerűen azt igazolja, hogy nem képes effajta cselekedetekre. Másfelől azonban elképzelhető, hogy a másik megismerése során épp annak ténye tárult fel, hogy neki nagyon is szüksége van az én kizárására, sőt, akár az árulásra is (amelyet ez az aktus jelenthet, és amely előtt utat nyithat), pontosan a „titkos lelki élet” megóvásának érdekében, vagyis a szubjektivitás tapasztalatának – ezek szerint csupán a privát tartományában létesülni kész – megélése miatt. Innen nézve a „fontosabb dolgok” egyszerre kötődnek az énhez és a megszólítotthoz: a megszólított számára fontosabb lehet saját szubjektivitásának előállítás, megőrzése és megtapasztalása, mint a másikkal fűződő viszonya – a szerelem? (ezt a vers nem határozza meg) –, amely az „isten tudja, kinek” – nagymamának, munkatársnak, szeretőnek, bajba jutott afrikai hercegeknek – küldött levelek megírását akár meg is szüntethetné. Az én perspektívájából a „fontosabb dolgok” köre ennél persze jóval tágabb lehet. Egyrészt lehetséges, hogy egy párkapcsolat kontextusában a szerelemnél fontosabbnak bizonyulnak azok az együttélés alapvető normáit kirajzoló praxisok, amelyekről Turi versének első fele tudósít. Másként fogalmazva: a közös élet folytatásának tekintetében a szerelemnél fontosabb lehet az, hogy a háztartás gondozásának feladatai egyenlő – vagy legalábbis egyenlőbb – módon oszoljanak meg a felek között, hiszen

¹⁹ Vö. Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Methaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, 232–233.

a szerelem önmagában nem képes kompenzálni azokat a konfliktusokat, amelyeket egy közösen vitt háztartás kitermel. Másrészt fontosabb lehet a szerelemnél a másik titkainak meghagyása, vagyis a megszólított által implicit módon felállított határok tiszteletben tartása. A szerelem ebben az esetben olyan totalizáló alakzat, amely nemcsak a másik lelkének transzparenciáját követeli meg, hanem – a kapcsolat exkluzivitásában megalapozott módon – a felette gyakorolt kontrollt is. Az én pontosan erről mond le, utat nyitva a másik lehetséges árulásai előtt, annak érdekében, hogy az általa tett fogadalom beteljesíthető legyen.

BALOGH GERGŐ

egyetemi adjunktus

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

balogh.gergo@uni-eszterhazy.hu

Without Magic: An Outline of Contemporary Hungarian Love Poetry

Abstract: In my paper I provide an overview of the theme of love in contemporary Hungarian poetry. My investigation reveals a shift in love poetry that is partly grounded in the latest decades' socio-political tendencies in the global West and is partly connected to a broader transformation in the language of love as well. The paper offers two close readings as examples of the tendencies outlined above: one that interprets Márton Simon's poem *Életünk napjai* and another one focusing on Tímea Turi's poem *Fontosabb dolgok*.

Keywords: love poetry, contemporary Hungarian lyric, Márton Simon, Tímea Turi

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/20-28.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



MOHÁCSI BALÁZS
Kortárs avantgárd?

Búvópatakok és fel-felbukkanó tendenciák a kortárs magyar költészetben

In memoriam Kálmán C. György

*azt beszélik
az avantgárd hagyománya olyan
mint egy búvópatak
de szerintem olyan
mint a szabadság utcai platánok
gyökere felnyomja a járda betonját*

Bevezetés

(előzetes dilemmák)

Azt kéri a szerkesztők, olyan tanulmányt írjak, amely az avantgárd poétikák hatását, továbbélését vizsgálja a kortárs költészetben. A felkéréssel kapcsolatosan több dilemmám is akad.

Mi a tanulmány?

Mi a kortárs költészet, és mely szerzők képezik a vizsgálatom tárgyát? A legegyszerűbben: (1) élnek, (2) rendelkeznek már kötettel. De röviden érdemes lenne kitérni a még kötet előtt álló pályakezdőkre is.

A nagyobb dilemma sajnos nem intézhető el ilyen egyszerűen. Nagyon könnyű lenne itt azzal a retorikai fogással élni, hogy bejelentem: nem tudom, mi az az avantgárd. Könnyű lenne élni ezzel a megoldással – ha tudnám, mi az az avantgárd. Miért is nem tudom, mi az az avantgárd? Mert nem tudom eldönteni, *ezúttal* a fogalom milyen lehetséges jelentésköréből induljak ki.

1) Jelentsen-e esetünkben ez az avantgárd hatás konkrét történeti hagyományozódást?

2) S ha így teszek, vajon hol vannak az avantgárd történeti határai? A szerkesztők a történeti avantgárd hatásaira kíváncsiak, vagy érintsük a neoavantgárd körét is, jóllehet e két avantgárd egymáshoz való viszonya sem tisztázott? S még inkább: mihez lehet kezdeni az egykor avantgárd, de mára köznyelvesült eszközökkel, amelyek a későmodernség és a posztmodernség eszköztárába is beépültek?

3) S vajon e hagyományozódás mi alapján mérhető? Kassák- vagy Erdély Miklós-hommage-okról kismonográfia írható, míg Palasovszky Ödön vagy Balaskó Jenő hatásáról talán alig egy bekezdés, pedig nem kizárt, hogy utóbbiak is legalább annyira tartós poétikai-szemléleti benyomást hagytak, mint a klasszikusok, csak utóbbiak

esetében nem jönnek létre az intézményes megemlékezés alkalmai (például a tematikus folyóiratszámok), amelyek ezeket explicitté tennék. S még egy kérdés a hagyományozódás kapcsán: vajon a nem irodalmi művészeti ágak, a zene, a képzőművészet hatásai, tehát a társ- és ösztönművészeti törekvések mennyire veendőek figyelembe, nem nyílik-e hirtelen túl tágra az olló?

4) Vagy a történeti akadályokat átugorva tekintsem az avantgárdot inkább afféle ethosznak, s ebben az esetben voltaképpen sorolhassak e címkéhez bármilyen szöveget, ami valamilyen szempontból úgynevezett kísérletekkel provokálja az úgynevezett költői köznyelvünket? (De a jó költészet nem provokálja-e örökösen a megszólalás konvencióit? Mondható-e minden jó költői mű avantgárdnak? Persze: nem.)

5) Igaz, talán szigorúan, szó szerint kellene vennem a felkérést, és valóban az avantgárd poétikák hatását, továbbélését vizsgálni. Csakhogy úgy hirtelen töredékére csökkenne az előzetesen felskiccelt névsorom, ha annak erednek nyomába, kinél épülnek be konkrét avantgárd költői eszközök és eljárások, mondjuk a szimultaneizmus, a kollázs–montázs-technika, a digitális-analógiás jelhasználat, vagy a kisebb, jellemzően a grammatika dimenziójában megvalósuló variációk.

6) Az is kérdés, milyen mértékűséget használjak, mi (vagy pontosabban: mennyi) legyen avantgárd: az életmű, az életmű egy része, egy kötet, ciklus, néhány vagy akár egyetlen vers?

7) Személy szerint én nem vagyok-e túlságosan involvált a témában? Egyszerűen szólva: nem látok-e úton-útfélen avantgárdot? (Legyen szó tévedésről, túlértelmezésről vagy egyszerűen arról a dilemmáról, hogy van-e értelme bizonyos köznyelvesült eszközöket a forrásukhoz visszavezetve avantgárdnak nevezni.) S vajon mit lehet azal kezdeni, ha gyanúba keveredem magam előtt?

(hozzávetőleges névsorok)

Az idősebb (60+) generációból így-úgy az avantgárdhoz köthetők jó páran Aczél Gézától Bozsik Péteren, Cselényi Lászlón, Csordás Gáboron, Domonkos Istvánon, Fenyvesi Ottón, Géczi Jánoson, Kukorelly Endrén, Marno Jánoson, Meliorisz Bélán, Parti Nagy Lajoson, Petőcz András, Szijj Ferencen, Szilágyi Ákoson, Tatár Sándoron, Tábor Ádámon, Tolnai Ottón át Zalán Tiborig, hogy csak azokat említsem, akiket nem hagyok ki a felsorolásból. Női szerzőket sajnos alig tudnék mondani ebből a korosztályból: Ladik Katalinon kívül csak Dedinszky Erika, Pinczési Judit vagy Kemenczky Judit jut eszembe, ám az ő költészetük kanonikus szempontból teljesen marginális maradt, kevesek csemegéi (ráadásul Dedinszky, Pinczési és Kemenczky már nem is élnek).

Az úgynevezett középgenerációból (akik most 40–50 évesek) Forgács Miklós, Harcos Bálint, Kabai Lóránt, Legéndy Jácint, Mesterházy Balázs, Németh Zoltán, Orcsik Roland, Szálinger Balázs említhető.

A fiatalabbak (a legalább egy kötettel már rendelkező 20–30 évesek) közül sokak költészetére ráaggatható a neoszürrealizmus címkéje (hovatovább sokakra én

aggattam rá), most mégis bizonytalan vagyok, ez az irány közelebb visz-e írásom tárgyához, mivel ezek a művek nemegyszer szubszürrealisták vagy szubabszurdak: a hétköznapiak, a banalitások különösségét, értelmetlenségét tárgyazzák, így aztán a nyelvi-képi dimenzióban nem mindig jönnek létre a váratlan, felforgató képzet-társítások – van úgy, hogy sokszor inkább csak a szövegek hangoltsága mondható szürrealisnak. Mindazonáltal Borbély András, Bordás Máté, Borsik Miklós, Deres Kornélia, Fehér Renátó, Fekete Ádám, Fenyvesi Orsolya, Ferencz Mónika, Kele Fodor Ákos, Kerber Balázs, Krusovszky Dénes, Kulcsár Árpád, Kustos Júlia, Nemes Z. Márió, Papp Katalin, Simon Bettina, Simon Márton, Sirokai Mátyás, Szabó Marcell, Székely Örs, Szócs Petra, Terék Anna, Tóth Kinga, Urbán Bálint, Vajna Ádám, Závada Péter, Zilahi Anna költészete – hogy megint egy hiányos névsort alkossak – szintén összefüggésbe hozható az avantgárral.

A kötet nélküli fiatalok közül pedig például Bocsik Balázs, Csete Soma, Csoboth Dorka, Fancsali Kinga, Imre Ábris, Kazsimér Soma, Köröstyös Gergő, Pencs Attila, Pintér Kitti, Radnóti Ádám, Szegedi Fanni, Szenderák Bence egynémely verse kapcsán jutottak eszembe avantgárd párhuzamok – de ez a névsor végképp hiányos.

Az imént írtak alapján az végső soron elmondható, hogy avantgárdnak tekinthető tendenciák minden generációban jelen vannak, hol jobban, hol kevésbé. Én például úgy látom, a fiatalabb generációk költészetében markánsabbak az avantgárdnak tekinthető vonások – ha nem beszélhetünk is minden esetben (tudatos) hagyomány-folytonosságról, az újítás, a formabontás kísérletező igénye mindenképpen hangsúlyosan jelen van. Ennél távlatosabb következtetésre nem igazán van mód.

A problémát fent már körvonalaztam: az imént felsorolt szerzők viszonya az avantgárdhoz túlságosan is változó, voltaképpen tipologizálhatatlan. Egyiknek a költői képalkotásában, másiknak az asszociatív kollázs–montázs-technikájú szerkesztésében, harmadiknak a formabontó kísérleteiben lehetne tetten érni avantgárdnak nevezhető megoldásokat. A formabontásnak számos alfaja akad: vizuális elemek a szövegekben, tipográfiai megoldások, az analóg kötetből kimutató, de a műhöz szervesen hozzátartozó digitális elemek (például zenék), melyek például QR-kóddal érhetők el. És a hagyománykezelés tekintetében is van, akinél a magyar, másoknál inkább a nemzetközi avantgárd szerzők hatása valószínűsíthető. Van, akinél ezek mindenekelőtt irodalmi hatások, másoknál inkább zenei-képzőművészeti párhuzamok fedezhetők fel, míg érdemi avantgárd irodalmi kapcsolódásról aligha lehet beszélni. Az is érdekes kérdés, hogy a személyesség, alanyiség, vallomásosság, életrajziség, autofikció különféle kódjai vajon milyen viszonyba állíthatók az avantgárdnak azzal a törekvésével, hogy eltörölje élet és művészet határát: a művészetet életté, az életet művészeté tegye. És vajon amikor ezek a beszédrendek kikezdek – persze kiváltképp, ha akarva kezdek ki – a szerzői ént és a lírai ént megkülönböztető posztstrukturalista olvasásmódot, adott esetben metaleptikus-metapoétikus utalásokat is tesznek erre, akár konkrétan színre vive a szöveg keletkezését és alakíthatóságát, az nem tekinthető-e avantgárd provokációnak?

Tárgyalás

Miután dilemmáimat feloldhatatlannak találtam, de a szerkesztőknek adott ígéret meg nem szeghető, kénytelen vagyok a feladatomat önkényesen mederbe terelni. Az alábbiakban nyolc idej, 2022-es verseskötetről fogok írni. A tágasabb időkeret minden bizonnyal lehetővé tenné, hogy ezeknél jobb (avantgárdabb) példákat hozzak, ám egyszersmind szét is feszítené írásomat. Rövid vázlataimban arról igyekszem ötletelni, hogy a kiválasztott művek szerintem miképpen tekinthetők akár avantgárdnak is. S hogy még önkényesebb legyek: ábécérendben tárgyalom őket.

(1) Rögtön egy kakukktojással kezdek: a Platon Karataev zenekar harmadik lemeze *Partért kiáltó* címmel látott napvilágot, s a dalszerző, Balla Gergely dalszövegei azonos címmel könyvben is megjelentek a Prae Kiadónál. Ez önmagában a mi szempontunkból aligha érdekes, csakhogy a pszichológus végzettségű Balla a nyilatkozataiban nem mulasztja el kifejteni, hogy a szövegei automatikus írással születnek. Pontosabban az automatikus írással létrejövő szövegfolyam részleteiből, képeiből kurálva-szerkesztve gyúrja véglegesre a dalszövegeit. Az automatikus írásfolyamat ráadásul nem feltétlenül „egyszerű” szövegáradást jelent. Balla olykor különös szabályokat szab magának, például nem jobbról balra, hanem fentről lefelé ír, stb., ami természetesen hatással van a létrejövő szövegre is. Ez persze a hangzó szövegen nem (feltétlenül) vehető észre, ám a papíron annál inkább: a kiadvány ugyanis nemcsak grafikailag, de tipográfiailag is visszhangozza ezt az eljárásmodot, s ekképpen a kötetben olvasható írások nem egyszerűen kinyomtatott dalszövegek, hanem képversek és/vagy tipografikus versek. Mindezzel pedig azokra az avantgárd törekvésekre emlékeztetnek, amelyek vizuális elemekkel igyekeztek provokálni, kizökkenteni, el- és/vagy új irányokba téríteni az olvasást.

(2) A kiválasztott nyolc kötet közül alighanem Bordás Máté *Gnóm* című opusa (Fiatalkorú Írók Szövetsége, Hortus Conclusus sorozat) bánik a legvakmerőbben a kollázs-montázs-technikával. Nem simítja el az illesztéseket, attól sem riad vissza, hogy az érthetőség, illetve az olvashatóság határán járva egyszer-egyszer átsasszézzon az érthetlenség és olvashatatlanság oldalára. Ezek tekinthetők akár dadaista vonásnak is. Ugyanakkor számos vers határozott politikai-ideológiai értékrendről tesz tanúságot: persze nem a pártosság értelmében, de alapvetően baloldalinak mondható programot hirdet, szövegeit figyelmes olvasás után például feministának, pacifistának, ökológiailag tudatosnak vagy ökokritikusnak, posztantropocentrikusnak kell gondolnunk. Igaz, ebben egyik kiemelkedő eljárása az ironikus túlazonosulás.

„Lúggal / öntötte, elkábította, a combba tú szaladt. / Megtaláltuk a kocsiában; szakított velem, / dühös voltam, nem én. // Inspiráló, én is tagadni fogok, ha / minősíthetetlen lesz. // Mikor felmentünk a lakásodra, / megláttam a völgyet. Gyakran sújtotta villám, / gondoltam, hisz szép nő vagy, / minden nő így születhet, / és minden férfi villámmal a lába közt. / Mint fém, vonzotta a pinád. A lúgot” (*Midazolam*). „A terror

vándorol, mellette / a terrorveszély: ITT szörny vagyok, / hogy később lebuktassam magam. / Visszaadjam a líra régi erejét... [sic!, a verssort többszörös szóközök szabdalják fel – M. B.] / Az írás cselekvés vagy szimulákrum? / Egyfajta gyávaság, mert megírhatom, / hogy terrorista vagyok, de a szerelmem / engedné?” (*A terrorveszélyt elhárítani nem kell félnetek jó lesz*) A túlazonosulás stratégiájának legnagyobb buktatója alighanem a félreértés lehetősége. Habár amellet is lehet érvelni, hogy a művek akkor is elérik a céljukat, ha az olvasó egyszerűen azonosítja a lírai beszélőt a lúgos orvossal vagy egy terroristával. Mindenesetre a túlazonosulás önfelszámoló gesztus, amiként a szöveg, az írás értelmére, igazságértékére rákérdező, azt kétségbevonó metareflexió is. Ha irodalomtörténeti párhuzamokat kellene sorolni, számos eszünkbe juthat, főként a neoavantgárd és a posztavantgárd címkékkal is illelhető szerzők közül: a német Volker Braun, Balaskó Jenő, a kortársak közül Tóth Kinga vagy Nemes Z. Mária. Ugyanakkor Bordás kötet (vagy nevezem inkább projektnek?) összművészeti ambíciókat is dőlget: amellet, hogy a szöveg számos tipográfiai megoldással provokálja az olvasót, a borítón a szerző és Tancsik Brigitta festménye, a belívben Mira Zénó rajzai szerepelnek, illetve több QR-kódot is találunk, amelyek zenei anyagot linkelnek a szövegekhez.

(3) Fehér Renátó harmadik kötet, a *Torkolatcsönd* (Magvető) konceptuális alkotás. Egyrészt több szempontból is az életművet írja át – és tovább. Például a *leggyakrabban tárcsázott szám* című vers eredetileg a *Garázsmenetben* (2014) jelent meg, majd bekerült a *Holtidény* (2018) kötetbe, és most ide is – és lehetne még sorolni a verseket, részleteket, motívumokat, amelyek vándorolnak az életműben, hol új kontextusba helyezve, hol átírva-variálva-kifordítva. A kötet anyagában számos önfelszámoló gesztust találunk, például kézírással áthúzott (ezzel mintegy törölt) verset, az érthetlenségig menő dadogást imitáló beszédmodot, másutt írásjelek helyett szokatlan tipográfiai jeleket, például hangszóróikont. Van kottát imitáló konceptualista (kép?) vers is, amely ráadásul a Balogh Máté zeneszerzővel folytatott együttműködésből jött létre, van egy black-out technikával készült szöveg, amely Verdi *Nabuccójának* Rabszolgakórusából annyit hagy meg, hogy „néma? Zengjen száján feltámadt ének. Adjon hangot”. És megint csak az érthetőséget kikezdő projektum, amikor fordítóprogrammal létrehozott szövegeket olvasunk. S lehetne még cizellálni, hányfajta módon igyekszik a szerző kizökkenteni az olvasót – nem függetlenül attól, hogy a szerzői program a beszédhibákkal foglalkozó, azokat megjeleníteni kívánó-igyekvő szövegek afféle allegóriaként a beszéd akár politikai értelemben vett lehetetlenségét is példázák a számunkra. (Sajnos, az igazán szemléletes példákat nem igazán lehet idézni, inkább képként kellene megmutatni.)

Ugyanakkor Fehér esetében nem túl kézenfekvő az avantgárdról mint irodalmi hagyományról beszélni. A kötet avantgárd referenciái szinte kivétel nélkül a kortárs komolyzenéhez kötődnek, míg az irodalmiakat nem mindig lehet az avantgárdhoz kötni. A *Garázsmenet* nyelvének forrásvidéke a Telep-csoport (többek között Kemény István hatása alatt létrejött) beszédmódja volt, illetve például a Szálinger Balázs-féle

politikai költészet. A *Holtidény* egyik fő referenciája Kálnoky László későmodern költészete, habár már ebben a kötetben is megjelentek avantgárd konceptualista vonások, és ekkor vált hangsúlyossá az egzisztencialista abszurd dráma atyjának, Samuel Beckettnek a hatása. A *Torkolatsönd* pedig olyan, többnyire posztmodernnek titulált szerzőkre hivatkozik – Esterházy Péterre, Kántor Péterre, Kemény Istvánra, Konrád Györgyre, Tandori Dezsőre, Térey Jánosra –, akik megint csak legfeljebb áttételesen kapcsolódnak az avantgárd hagyományhoz. Ez mindenesetre abból a szempontból érdekes, hogy ezek szerint úgy is lehet (neo)avantgárd irodalmat írni, ha valakinek nem Kassák Lajos és/vagy Erdély Miklós a hőse.

(4) Kustos Júlia *Hullámtörője* (Jelenkor) számomra az idei év egyik legizgalmasabb kötete. Hagyományválasztásai zavarba ejtően sokfélék, antik mitológiától T. S. Elioton, Zbigniew Herberten és Weöres Sándoron át Terék Annáig, Zilahi Annáig és az imént tárgyalt Fehér Renátóig terjed a referenciák sora. Első ránézésre különös, alakatlan, centrum nélküli, tehát gondolhatnánk: széttartó ez a hagyománytudat – a kötet mégis egyben van. Amikor az orosz futuristák híres *Pofonütjük a közízlést* című kiáltványukban azt hirdetik, hogy „Puskint, Dosztojevszkijt, Tolsztojt ésatöbbit, ésatöbbit ki kell dobni a Jelenkor Gőzhajójából”, voltaképpen egy alternatív kánon igényét jelentik be – s hajlamos vagyok azt gondolni, hogy debütáló kötetében Kustos is hasonlóra törekszik: a történeti avantgárdoknál jóval békésebben tárja elénk saját kánonját, amely alternatívát kínál, kitérésre lehetőséget a kortárs költői köznyelvből. Mindeközben különös gellert ad a hagyománykérdésnek, hogy – miképp az a kötet végi, ironikusan egyes szám harmadik személyű jegyzetben olvasható – „[j]elöletlen forrásait a szerző itt sem szándékozik megjelölni”. Mindezt azután, hogy az utolsó vers talált szöveg(nek tűnik), és a *Jelöletlen forrásból* címet viseli. Tehát az, hogy Kustos saját megelőzöttségére és bizonyos tekintetben, illetve bizonyos esetekben az eredetiség hiányára hívja fel a figyelmet, megint csak egy önlefokozó, önfelszámoló gesztus.

A kötet anyagát még két szempontból lehet az avantgárdhoz kötni. A versek nagy részének politikája feministának mondható, ugyanakkor itt is megjelennek a szöveg érvényességét kétségbevonó gesztusok. Ez párhuzamba állítható a történeti avantgárdnak azzal a vonulatával, amely a forradalmak bukása után revidálta saját politikai utópiáit, s ironikusan kezdett viseltetni az ideologikus beszédrendekkel szemben. A magyar avantgárdban Kassák vagy Reiter Róbert húszas évekbeli költészete jó példája annak, miként alakult át a korábbi angazsált költészet egyfajta etikai költészetté. Valamint ebben a költészetben is a szokásosnál nagyobb szerepe van a struktúrának, a tördelésnek, a tipográfiának. S az *Egyformán szeret* című darab esetében – mely a lengyelországi, az egyház által kieroszakolt abortusztörvény-szigorításra reagál – egy kelyhet formázó képversről is beszélhetünk.

(5) Furcsa darab Legéndy Jácint *FBI: Maffiaszólam* (Prae) című kötete. Könyvtárgyként abban a tekintetben zavarba ejtő, hogy úgy a borítón, mint a belívben, az egyes

fejezeteknél (de még a könyvjelzőn is) a szerző önarcképei szerepelnek, ami alapján Legéndy kissé magakellettő, narcisztikus fényben tűnik fel. A verseknél pedig a szerző kollázsai láthatók, sajnos a szövegeknek alárendelten, vízjelként, nem pedig önálló, egyenrangú alkotásokként. Ám a kritikus megjegyzésekkel együtt is azt kell mondanom, a kötet könyvtárgyi ambíciói avantgárd jegyeket mutatnak, még ha ezek a vizuális törekvések nem is arra irányulnak, hogy a szöveget kimozdítsák centrális szerepéből, vagy hogy megbolondítsák a teljes korpusz értelmezését.

Jóval izgalmasabb a szöveganyag. A téma egyedülálló, a rendszerváltás utáni budapesti maffia alvilágába nyerünk bepillantást. A műfaji önmeghatározás: versoratórium öt hangra négy tételben. Az öt szólam a Verőlegényé, az Ügyvédé (a Conselierre), a Költőé, a Maffiafelesége és a Maffialányé (pontosabban a Maffiafeleség lányáé, aki olykor Gyermekként szerepel) – az öt szólam kiosztása: basszus, tenor, bariton, alt, szoprán. Maguk a versek címet és alcímet is viselnek, az első például a *Miként egy kazánrendszer (tűzvers)*. A lap sarkában pedig egy Ü betű látható, ez jelzi, hogy ez éppen az Ügyvéd szólama. Minden vers hasonló paratextusokkal rendelkezik. Maguk a szövegek hasábjában vannak tördelve, és a laptükör közepén, tengelybe állítva helyezkednek el. A hasábtördelés voltaképpen azt jelenti, hogy szűkre húzott margójú, sorkizárt prózaverseket olvasunk, ám a sortörések – amelyek gyakran a szavak elválasztását is kikényszerítik – számos alkalommal termékeny többértelműséget eredményeznek, így aztán oscillál, hogy éppen folyó prózaszöveget vagy verssorokat olvasunk: „a föld miként egy kazánrendszer / úgy működik súgta a diszkómaf- / fia börtönben megvilágosult ve- / rőlegénye bizony [...]”. (Itt, ha akarom, a „fia börtönben megvilágosult” alkothat önálló jelentésegységet, egyébként viszont folyamatosan olvasandó a szöveg.)

A kötet négy fejezetét (ciklusát?) egy-egy kórus zárja, ezek a kórusok pedig a ciklus verseinek válogatott soraiból összeálló montázsszerkezetek. A versek között olykor instrukciók is olvashatók. Olvasója válogatja, hogy a kötetet inkább sokszorosán összetett vagy kevert műfajúnak, esetleg inkább műfajtalannak tekinti. Az mindenestre biztos, hogy a műfajisággal való kísérletezés – és végül elvi felszámolása – egyértelműen az avantgárd sajátossága. A tízes évek Kassák-verseit például még könnyedén nevezhetjük ódának vagy elégiának stb., az 1920-ban elkészült, a proletárforradalmat és a Tanácsköztársaság létrejöttét és bukását megéneklő *Máglyák énekelnek* is hordoz eposzi vonásokat, míg a húszas években készülő százverses periódus már nem véletlenül *számozott költemények*ként ismert, hiszen a költemény megnevezés csak annyit jelöl, hogy lírai művel van dolgunk, de műfaji szempontból ezek a darabok nehezen meghatározhatók. A Legéndy-versek se kategorizálhatók könnyen: formailag a líra és a próza között oscillálnak, de a beszédhelyzetük szerint monológok, s dramatikus struktúrába illeszkednek. Ugyanakkor a versbeszéd poétikai szempontból nélkülözi az avantgárd jegyeket.

Mindazonáltal a felsorolt jellemzők közül több már a korábbi Legéndy-köteteknek is sajátja volt, mindenekelőtt a hasábjas műformája, de az önarcképek is, aminek következtében joggal beszélhetünk akár az életmű szeriális konceptualitásáról is.

(6) A listámról Szálínger Balázs alighanem a legismertebb, s biztosan a legkiterjedtebb életművel rendelkező szerző. *Koncentráció* című, magánkiadásban napvilágot látott könyve immár az életmű hetedik verseskötete (ezen kívül vannak verses epikai művei, prózakötete, drámái, gyerekirodalmi munkái is – nem beszélve a Szűcs Krisztiánnal alkotott zenei duóban, a Szűcsingerben kifejtett dalszövegírói-költői-performer munkásságáról, ahol sokszor egészen dadaista ötletekkel állnak elő, a *14-15* című daluk szövege például egy borospalack címkéjének az appropriált szövege). Úgy érzem, e kötet esetében a legnehezebb megfogalmaznom, mi köze is van e költészetnek az avantgárdhoz. Pontosabban e posztmodernnek címkézhető költészet kapcsán válik a leginkább egyértelművé, hogy a posztmodern – Szálínger esetében legalábbis mindenképpen – posztavantgárd is.

Szálíngerről érdemes tudni, hogy bár zalai, irodalmi pályafutását Kolozsvárott kezdte a kilencvenes évek végén az Előretolt Helyőrség körében (ez a név akkoriban, bő húsz évvel ezelőtt mindenekelőtt egy fiatal, feltörekvő erdélyi irodalmi csoportosulást jelentett, mely Rejtő Jenő egyik regényétől kölcsönzi nevét,¹ manapság kulturális, politikai és kultúrpolitikai szempontból jóval összetettebb, hogy mi mindent takar). S az EH egyik apafigurája, szellemi mestere az a Szűcs Géza volt, akinek a költészete sok tekintetben a neoavantgárd és a posztmodern egymásba érő határmezsgyéjén helyezhető el: képalakítása asszociációiban sokszor dadaista, szürrealista ihlettségűnek mondható, írásainak vizuális, tipográfiai kialakítása szintén avantgárd jegyeket hordoz, politikai-ellenkulturális helyzete is a neoavantgárdhoz köti, iróniája, karneváli humora, játékosága – ahogyan például különböző történelmi korok rekvizitumait csúsztatja-montírozza egymásra – azonban már inkább posztmodern sajátosságnak tűnik. Hogy versnyelve, szókinccse különböző beszédmódokat, műfaji kódokat kever, tekinthető úgy neoavantgárd, mint posztmodern vonásnak.²

¹ Roppant érdekes, hogy a neoavantgárd, illetve a korai posztmodern köreiben többek számára alapvetés Rejtő ponyvairodalomban fogant karneváli írásművészete. Többek között András László *Halott teve* című regényének, Parti Nagy Lajos *Csuklógyakorlat* kötetének, Tolnai Ottó több művének is fontos referenciája.

² Blénesi Éva Szűcs-monográfiája inkább a posztmodern vonásokat (például: mítoszteremtés, játékoság, önírónia) hangsúlyozza, s az avantgárd vonatkozásokra csak könyvének hatodik fejezetében tér rá (BLÉNESI ÉVA, *Szűcs Géza*, Pozsony – Budapest, Kalligram, 2000). Nekrológiájában Boka László egyaránt felemlíti a Szűcs-líra neoavantgárd és posztmodern vonásait: BOKA László, *Szűcs Géza halálára*, Jelenkor Online, 2020. 11. 23. <https://www.jelenkor.net/hirek/1860/szocs-geza-halalara> (Letöltés ideje: 2022. augusztus 2. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes). Ezzel szemben Balázs Imre József írása a neoavantgárd vonatkozásokat emeli ki: BALÁZS Imre József, *Az avantgárd hatástörténete és a Forrás-nemzedékek: Ötvenéves a Forrás könyvsorozat*, Korunk, 2011/11, 29–35. Valamint beszélgetésükben Melhardt Gergő és Vajna Ádám is határozottan neoavantgárd kontextusban tárgyalják Szűcs líráját: VAJNA Ádám, *Óhatatlan, hogy lesz humor a versben: Melhardt Gergő beszélgetése*, Litera, 2018. 10. 13. <https://litera.hu/magazin/interju/vajna-adam-ohatatlan-hogy-lesz-humor-a-versben.html>. Sokakat foglalkoztat a neoavantgárd és a posztmodern határmezsgyéje, a két áramlat egymásba tűnései és elkülöníthetősége. Az utóbbi időben Fenyő Dániel írt az ehhez kapcsolódó jelenségekről részletesen: FENYŐ Dániel, *Az újraolvasás öröme: Negyven éve jelent meg a Fél korszok hiány antológia*, Jelenkor, 2020/7–8, 830–883; Uő., *Önértelmezés és ítélet: Esterházy Péter és a Magyar Műhely kapcsolata*, Jelenkor, 2022/7–8, 870–881.

A Szálinger-versekről, különösen az újabb – a 2016-os 360°, a 2018-as 361° és a 2022-es *Koncentráció* – kötetekről hasonló mondhatók el. Versnyelve, szókincse sokszor a tudományos beszédmódotól kölcsönöz szavakat – olykor metaforává téve őket, máskor odáig menően, hogy az így talált szövegek ready made-ként válnak költészetté. Máskor a különféle beszédmódok találkozása pseudohistorikus montázst eredményez: az új kötetben például több vers is Mikes Kelemen törökországi száműzetésére egyfajta jelenkori belső emigrációt montíroz rá, s változó, hogy ennek éppen politikai színezete van („Nem épül rendszer / Gyűlöletre, csak ilyen égövön. [...] nem látom már Tokajt. / Hogy kiáltam az égre, hogy csalódtam? / Volt erre egy életem?” – *Mikes Kelemen kétségbeesik*), vagy a Covid-19 okozta vírushelyzet, illetve az ennek következtében létrejött karanténszituáció jelenik meg a versekben („A külvilág egy éve kenyeret süt, / Nézi, fényképezi” – *Mikes Kelemen szerencsésnek mondja magát, mert nem szűnt meg figyelni*), de bizonyos részletek akár a közelgő ökológiai katasztrófára is utalhatnak („Fáim illata már nem idéz fákat” – *Mikes Kelemen sóhajt, és fának nevezi nénjét*). Ugyanakkor a kötet összképét tekintve egyértelműen a politikai áthallások, allegóriák, illetve a nagyon általánosan értett társadalomkritikai szólások dominálnak benne. Olykor már a címek is beszédesek: *Kommentmezei táncok*, *Kampányballada*. S ha már itt tartok, az új Szálinger-versek költői energiája gyakran a váratlan asszociációkon alapuló (vagy ellenkezőleg: a provokatív, mechanikus behelyettesítéssel létrejövő) szóösszetételekben, szóalkotásokban öszpontosul: „kommentmezei”, „néptáncfolyadék” (*Sorsunk*), „Zsarolóhadtest, / zsarolóvirág” (*Prizma*), máskor a (nemegyszer színesztetikus, érzékkeverő jelzőkkel ellátott) szintagmák dinamizálják a verseket: „Átvett, átírt és hőkezelt várostörténelem” (*Nyitnikék*), „grammatikailag egységes ország” (*Műsor*). Mindez együtt szürreális, szatirikus-karneváli színezetet kölcsönöz Szálinger költészetének, hasonlóan, mint Szócs Géza költészetében vagy például Nemes Z. Márió 2014-es *A hercegprímás elsírja magát* című kötetében – habár Szálinger politikuma, közérzetisége jóval direkter, mint Szócsé vagy NZM-é.

(7) Az ábécérend véletlene úgy hozza, hogy a következő mű Szócs Petra *A gonosz falu legszebb lakói* (Magvető) című második verseskötete. Poétikájában mindenképpen, de részint tematikájában is hasonlóságot mutat Szálinger kötetével: a pseudohistorikus-fantasztikus, végső soron neoszürrealistának mondható költemények a jelen eseményeiről – elsősorban a vírushelyzetről – szólnak. Ugyanakkor jelentős különbség, hogy Szócs a világteremtésre helyezi a hangsúlyt, ezzel pedig a világhelyzet abszurditását, szürrealitását emeli ki. Az új kötet versvilága többnyire komor, humora fekete, ritkán él tisztán szatirikus-komikus megoldásokkal (például: „László már nem baszható tavasszal, / mert őszi fiú. / Márciusra kimegy belőle a vitamin” – *László*). A versvilág komorsága alighanem összefüggésben van azzal, hogy az olvasó egyszersmind gyász-kötetet is tart a kezében: a legmegrázóbb versek az apa – történetesen Szócs Géza – haláláról szólnak. Ám hogy a családi köteléken túl költői kapcsolódásról is szó van, azt a *Protokoll* című vers határozottan jelzi. Szócs Petra verse az *Értém, értém én* című vers

parafrázisa, vagy akár azt is mondhatjuk, palimpszesztje. Az eredeti úgy szól: „Értem én, hogy a betegség, a láz megrongált téged, / szuszogni is alig-alig tudtál tőle, értem én azt nagyon jól, / de a szíved mitől... mitől állt meg a szíved? Attól még, / hogy az a láz... attól még verhetne tovább ma is, / persze, nagy lázad volt – hát lett volna továbbra is! Éltél / volna tovább, úgy, nagy lázzal, ma is élnél, / SEMMI, SEMMI BAJA NEM VOLT A SZÍVEDNEK!” Szócs Petra verse erre íródik rá, mottójába emeli az utolsó sort, de saját verse utolsó sorává is teszi, s az eredeti gondolati magját, logikáját kisajátítja. „Elvették, kikapcsolták és félbehajtották / a nagy fekete kínai telefont, elfárad a tüdőd, / ha beszélsz, később meg már úgy sincs rá szükség, / altatásban semmit nem hall az ember, / legalábbis az orvos ezt reméli – de akkor nem mindegy? / Szívleállás, mondta később. / Hagyta volna nálad azt a telefont, / felébredsz valahányadik csengésre, / addig hívtunk volna, amíg fel nem ébredsz. / Semmi, semmi baja nem volt a szívednek.” A megrázó vers egyszerre állít emléket a költőnek és az apának, ugyanakkor a biográfiai-referenciális értelmezés kikezdi a manapság domináns posztstrukturalista olvasói reflexeinket (bár meglehet, manapság, ez az itt olvasható rövid vázlatokból is kitűnhet, talán immár az számít általánosnak, hogy az újabb művek ezeket a reflexeket kikezdi).

A kötet egyéb eszközeiben is avantgárd mintázatokat fedezhetünk fel. A *Nagyidő* című versben a lírai én filmrendezőként ismerhető fel – azon túl, hogy köztudottan Szócs Petra is filmrendező, ez a jel hangsúlyosan felveti, hogy a szövegeket akár a filmnyelv felől olvassuk, s a verseket, illetve azok részleteit és eljárásait jelenetekként, vágásokként, montázsokként (stb.) azonosítsuk. A vizuális művészet és az irodalom összefüggéseire (elválaszthatatlanságára?) mutat rá *Az áthaladó* című költemény is, amelynek „főszövege” nem más, mint Szócs Petra egyik fotója. Továbbá a versek között több ready made-szerű talált költemény szerepel, például a Gecser Lujzának provokatíván emléket állító *Egy textilművésznő emlékezete*, amely a művész Wikipédia-oldalán található köztéri művek felsorolását avatja verssé: „Bajkál 1–2. 1973, Bajkál étterem, lebontva / Makramé. 1976, Kóktélbár, Petőfi Sándor utca, lebontva / Drapéria R-sorozat. 1983, lakkal fixált textilszobrok, / Agrober kultúrterem, lebontva”.

(8) Végül Vajna Ádám *Egyébként is, mit akarhatott itt az őrgrof?* (Scolar) című második kötetéről ejtek szót. Az ábécérend különös véletlene, hogy Vajna két, talán legfontosabb költőelődjé Szócs Géza³ és Szálinger Balázs. Vajna költészetének (de talán hozzátehetem: a műfordítói érdeklődésének) egyik, ha nem a legfontosabb kérdése, hogy mi a vers. Az új kötet két fő témája a politika és a szerelem – ez sem új keletű, de most fókuszáltabban van jelen, mint az első, *Oda* (2018) című kötetben. Így aztán az új kötet fő kérdése: mik a kortárs politikai, illetve szerelmi költészet lehetőségei?

Vajna sok tekintetben hasonló szatirikus, pseudohistorikus költészetet művel, mint amit Szálingernél (Szócs előképével) vázoltam, meglehet, ezt legendő módon

³ Vö. VAJNA Ádám, *Konkrét esszé Szócs Géza lírájáról, avagy egy költészet ki- és besajátítása*, Forrás, 2021/5, 135–139.

példázza a kötetcím. Szóképeit abszurd, szürreális színek is tarkítják, például: „a pásztorok szeméből kilóg egy hosszú út, / amit még valamelyik ősök tett meg” (*megérkezési gyakorlat*); „ebéd előtt a legszegényebb kisfűt / elviszik katonának a közeli világháborúba. // az ebéd belugakaviárral töltött / fűrjhús egresmártással. // ebéd után az unalmas gyerekeket / kiszavazzák a villából, / csalódott apukák méregetik össze / péniszüket a motorháztetőkön”. (*egy nyári élményem*) Ami egyedíti ezt a lírát, az a metapoétikus-metaleptikus játék, ami attól sem riad vissza, hogy önfelszámoló módon vonja kritika alá a művészetet. „egy befutott ellenzéki rapper / a párhuzamos sorban áll a kasszánál, / de te hamarabb sorra kerülsz, / ezért marad időd vacsora előtt / megírni ezt a verset” – szól a tipográfiailag elkülönített, léniák közé helyezett (meta) versek egyike, az *olívabogyó, zsemle, pacalkonzerv, fültisztító pálcika, fehérbor* című. Amíg a cím egy kissé eklektikus bevásárlócédulát idéz, addig a szöveg voltaképpen antilíráként működik, költőiség leginkább abban van, ahogy a cím és a bevásárlást regisztráló jegyzet metonimikusan kapcsolódik, csakhogy a zárlatban az olvasott szöveget provokatívan versnek nevezi a beszélő. Ezek az elkülönített versek kitüntetetten az ironia, az önironia és a metaironia szöveghelyei, például: „egy finn könyvtárban unatkozol, / és a kölcsönözhető hard rock cd-k között / találsz egy kézzel írt levelet, / de nem tudod eldönteni, / hogy az aljára rajzolt piros szívecske / ironia-e” (*love is in the air, but air is polluted*) – a vers ráadásul szerelmes versek csokrában szerepel (*mit hoz a gólya?; tehenész lány blues; szerelmes férfiak; nagymama a rivierán [1937, utólag színezett]* stb.).

De nemcsak ezek, hanem a „sima” versek is feszegetik a határokat. „legyőzheti-e a vadászkopót / simogató világoskék ruhás, / szőke grófkisasszonyról készült / meissen-i porcelán letört feje / a giccset?” – szól a kacifántos, soráthajlásokkal tűzdelt, azok által értelmileg újra és újra továbblendülő-bővülő-pontosodó kérdés *a gróf üldözése és meggyilkolása, ahogy a Királyi Országos Tébolda színjátszói előadják Quentin Tarantino betanításában* című versben. A *Bergen* lírai éneke azt mondja, „ha ez alanyi költészet lenne, / most leszoknék a dohányzásról”. (De megjegyzem, a referenciális kódolással, a fikció–autofikció–metafikció oscillálásával provokál az *egy nyári élményem* levélbetétje is, hiszen aláírásként a szerzői név szerepel, s meglehet, a Lili sem fiktív név: „édes anyukám, / nagyon jó itt. ma tanultunk / a szürkemarháról, ettünk is belőle. / sok a szűnyog. meleg van. / szerelmes vagyok a Lilibe. / ha kiterítenék a tüdőmet, / akkora lenne, mint egy fél teniszpálya. / ölel szerető fiad, / Ádám.”) Az ön- és metairóniát végül a *vers azon gondolkodik, hogy válhatna kultikussá* című mű teljesíti ki: „a vers azt ismételve, / nem féllek, nem féllek. / a verset összezavarja, / hogy táj- szólásban gondolkodik, / de úgy van vele, hogy shit happens, / és kimegy a közértből [...] a vers arra gondol, / hogy csupa kisbetűt használ, / vagy elhagyja a kérdőjeleket, / mert az váratlan és out of character lenne. / a vers attól tart, hogy felületesnek fog tűnni. / a vers attól tart, hogy ez a kijelentés is / felületesnek fog tűnni. [...] a vers úgy érzi magát, / mintha önmaga paródiája lenne, / bár nem tudja pontosan, / hogy ez mit is takar”. Feljebb az írtam, Vajna költészetének legfontosabb kérdése, hogy mi a vers.

Ezt pedig úgy próbálja kideríteni, hogy a vers határait feszegeti: egyfelől a versek saját állításait roncsolva, irónia alá vonva, másfelől a vers költészet voltát elbizonytalanítva, hogy a következő kérdés az legyen, verset olvasunk-e, még vers-e, amit olvasunk.

Befejezés

(utólagos dilemmák)

Az én írásom végső kérdése pedig az, mire megyünk ezzel a hevenyészett láttelellettel? Kérdés, mit állítottam, mit bizonyítottam (állítottam-e, bizonyítottam-e valamit) az imént. Nem vagyok ugyanis meggyőződve arról, hogy a tárgyalt szerzők művei valóban avantgárdnak tekinthetők-e – pontosabban kell-e őket avantgárdnak tekinteni. Ha netán többről van annál szó, mint hogy az elmúlt száz évben számos avantgárd eszköz köznyelvesült, s esetleg valamilyen tendenciát mutatnak, mutathatnak ezek az újabb költészetek, úgy ez még nem látszik tisztán. Legfeljebb annyi mondható a fent tárgyalt kötetekről, hogy bizonyos elemeikben hasonlítanak az avantgárd művekre. Meglehet, talán ennyi is elég. Hiszen „az irodalom nem tudomány, és még azt is kétségbe vonnám, hogy az irodalomtudomány tudomány-e. Vagy ha mégis az, semmi esetre sem ugyanazok a szabályai, mint a zoológiának. Ahelyett, hogy a leszármazást tételesen bizonyítanánk, bőven elég, ha érdekes hasonlóságokat, különös egybeeséseket vagy sajátos visszhangokat veszünk észre”.⁴ Talán észrevettünk ezt-azt.

Én mindenekelőtt két dolgon tűnődtem el. Egyrészt azon, hogy ha valóban jól látom, s a fent tárgyalt költészetekben megjelenő megoldások tényleg avantgárdként ismerhetők fel, akkor annak mi lehet az oka. A kiváló amerikai irodalmár, Ben Lerner egyik versében olvasható az a mélységesen igaz megállapítás, hogy „A két világháború közötti időszak kollázskísérletei // az érthető világból való fokozódó kiábrándulásra reflektálnak”. Másrészt pedig mit jelez az, hogy a fent tárgyalt kötetek közül többnek is az egyik legfontosabb jellemzője, hogy bár különböző módon, de önfelszámoló gesztusokkal élnek? Kérdés, hogy mindez összefüggésbe hozható-e azzal az „újfajta spleen”-nel, amelyről Smid Róbert beszél;⁵ így ezek a költészetek voltaképpen traumáktól és katasztrófáktól sújtott válságos időszakunk tünetei lennének. S talán van itt egy harmadik dolog is. Az írásomban megfogalmazódó kétségek, kételyek, színre vitt bizonytalanságok, eldöntetlenségek tekinthetők-e önfelszámoló gesztusoknak? Vajon írásom tekinthető-e szintén az újfajta spleen tünetének?

⁴ KÁLMÁN C. György, *A magyar avantgárd emlékezete*, Tiszatáj, 2012/1, 78.

⁵ Vö. SMID Róbert, *A kifáradás lehetőségei: a fiatal líra néhány összefüggő nyomvonala napjainkban*, Forrás, 2022/7–8, 94–95.

MOHÁCSI BALÁZS
költő, kritikus, szerkesztő
Pécs
blzsmhcs@gmail.com

*Contemporary Avantgarde?
Covert and Emerging Tendencies in Contemporary Hungarian Poetry*

Abstract: Having identified a number of dilemmas concerning the meaning and usage of the term „avantgarde” in the context of contemporary literature, the essay sets out to explore the possibility of avantgarde legacy, tradition and poetic approaches in contemporary Hungarian poetry. Through a brief analysis of eight collections published in 2022, the essay assesses how contemporary Hungarian poets attempt to provoke, engage and stimulate readers. Finally, the paper assesses whether interpreting these approaches as avantgarde could be a viable interpretive strategy.

Keywords: avantgarde, avantgarde poetry, contemporary avantgarde, contemporary Hungarian poetry

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/29-41.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



SMID RÓBERT

Másodlagos ignorancia

A metamodern zsákutcai

Az André Ferenc és Horváth Benji szerkesztésében megjelent *Címtelen föld* versantológia a magyar irodalmi életben szemmel láthatóvá tette a metamodern addig látenszen jelenlévő diszkurzív potenciálját, egyszersmind pedig markáns válasszal is szolgált arra az igényre, amely a posztmodern „utáni” helyzet analízisét és egy új, lehetőség szerint átfogó teoréma kidolgozását sürgette. Bár az antológia címében hangsúlyos szerepet kap az erdélyi szó, a kötet megjelenése óta eltelt két évben visszaigazolódni látszik az, amiről a szerkesztők az előszóban írnak: ez egy összmagyar irodalmi jelenség.¹ Nem elsősorban a konkrét kritikai visszhang beszédes ebből a szempontból, hanem a fiatal íróársadalom afirmatív hozzáállása, vagyis az, hogy a metamodern érzületet felismerték saját poétikai jegyeiken, illetve, hogy az alapszakos hallgatók is úgy dobálóznak a fogalommal, mint a fiatal líra legrelevánsabbnak tekintett, megvilágító erejű billogjával – és mintha azt eredetileg nem az ezredfordulós amerikai próza trendjeire reflektálva dolgozták volna ki.

Akárhogy is, a metamodern nem maradt erdélyi affér,² az egyetemes magyar irodalom húszas-harmincas éveiben járó alkotóihoz egyértelműen utat talált,³ és legalább akkora hatása mutatkozik, mint a Kovács András Ferenc és Szócs Géza által megújított, majd az Előretolt Helyőrségesek által a '90-es években csúcsra járatott pastiche és travesztia révén szervezett versbeszédnek az ezredfordulós lírájában. Úgy tűnik, hogy a Telep Csoporthoz kapcsolódó alkotók és kritikusaik kooperációjából születő, a posztmodern új érzékenységet leváltó új komolyság most kapott egy konkurens teorémát.

¹ ANDRÉ Ferenc, HORVÁTH Benji, *Metamodernizmus az erdélyi fiatal lírában = Címtelen föld*, szerk. ANDRÉ Ferenc, HORVÁTH Benji, Kolozsvár – Budapest, Erdélyi Híradó – FISz, 2020, 21.

² Kérdéses persze, hogy létezhet-e egyáltalán par excellence erdélyi affér, ez a kétely pedig közös nevező lehet azok között, akik szerint egyetlen magyar irodalom van (lásd például ELEK Tibor, *Darabokra szaggatott magyar irodalom (?) = Uő., Árnyékban és fényben: Darabokra szaggatott magyar irodalom*, Pozsony, Kalligram, 2007, 9–33.), és akik a több magyar irodalom elvét képviselik (lásd például BALLA Zsófia, *A vers hazája II*, Litera, 2019. január 13.). Ugyanis még a vegyítisztán erdélyi transzilvanizmus is – azazhogy annak kritikai vonulata – a Partium határain is túlnyúlt, és megérkezett az anyaország irodalmába a rendszerváltás után. Vö. MARKÓ Béla, *Ki beszél még transzilvánul? Erdélyiség a rendszerváltás után*, Kortárs, 2022/07–08, 27–36.

³ Pál Sándor Attila szigorú, de korrekt kritikájából arra is lehet következtetni, hogy lényegében a fiatal mint brand építésének hatékony elemévé vált a metamodern: PÁL Sándor Attila, *Ingadozó föld*, Forrás, 2022/7–8, 153. (4. jegyzet)

Dolgozatomban annak járok utána, hogy miként koncipiálták a metamodernt az irányzat kulcsszövegei, illetve, hogy milyen irodalomfelfogás látszik kirajzolódni azokból. Efelől kísérlem meg magyarázatát adni a metamodern csáberejének, közben pedig nyilvánvalóvá tenni azokat a hiányosságokat, visszasságokat és gyakorta fals differenciálásokat a modernhez és a posztmodernhez képest, amelyek az irányzat legtöbbször hivatkozott, ezért akár alapvetőnek is tekinthető szövegeiben rendre előkerülnek.

Mi szükség a metamodernre?

Itthon legmarkánsabban az új komolyság fogalmának megjelenésétől, tehát a kétezres évek közepétől érezhető az igény a ma már középgenerációhoz tartozó alkotók részéről egy új ernyőfogalomra,⁴ amely megvilágítja azt a helyzetet, hogy bár a fiatal költők beszédmódja nagymértékben épít Kemény István, Marno János, Szijj Ferenc, Tóth Krisztina, Takács Zsuzsa, Rakovszky Zsuzsa vagy Oravecz Imre poétikai eljárásmodjaira, maga a tapasztalati tér, a kifejezésforma és – ahogy a kritika ezt vissza is igazolja⁵ – a költői eszközkészlet egyes elemei iránti preferenciák – például a hiányos metaforák összekapcsolása az újból divatba jött hasonlatokkal⁶ – megváltoztak. Nagyjából másfél évtizede tehát egy új irodalmi korszakhatár kijelölését és körbejárását sürgetik itthon (is), holott Kulcsár Szabó Ernő egy – a kánonról szóló fontos, sajnos visszhangtalan maradt, pedig vitaindítóknak is kiváló – írásában joggal emlegette fel, hogy a honi irodalomtudomány elmulasztott reflektálni már egy előző episztemológiai váltásra is, hiszen „időközben az is kérdéssé vált, létezik-e úgy az a küldetéses sors, ahogyan annak drámái a modernség nagy irodalmának diszletei között lezajlottak – de mára már eléggé messze távolodtak attól, ami eközben az emberrel Kafka (*Die Verwandlung*), Valéry (*Cahiers*), Benn (*Immer schweigender*), József Attila (*Eszmélet*, „*Költők és Kora*”) vagy Pynchon (*Gravity’s Rainbow*) között valójában történt”⁷.

A metamodern első látásra valóban minden igényt kielégítőnek bizonyul, mert bizonyos felfogások szerint korszakfogalomként is működik, bár az tisztázásra szorul, hogy küszöbről vagy forgóajtóról van-e szó. Előbbi esetben ugyanis az, ami a

⁴ Elsősorban, sőt, majdnem kizárólagosan költőktől, illetve a kortárs lírára reflektálva fogalmazódik meg az igény egy új stílusfogalom iránt, míg a középgeneráció prózájának háztájáról nem érkeznek ilyen hangok. Annak, hogy például Gerőcs Péter sürgeti a nemzedékesedést (GERŐCS Péter, *Én és az irodalom*, Élet és Irodalom, 2022. június 10.), inkább irodalompolitikai tétjei vannak, miközben az utóbbi másfél év legjobb megjelenéseiben, Makai Mátétól Papp-Zakor Ilkán át Bartók Imréig, ha lehet, még markánsabban rajzolódik ki egy újfajta hagyománykonstelláció, amelynek ugyanúgy része a Bodor Ádám beszédmódjából való táplálkozás, mint a zsánérirodalom felé fordulás nem megkésett posztmodern gesztusként értelmezhetősége.

⁵ Lásd például LAPIS József, *Líra 2.0. Közelítések a kortárs magyar költészetéhez*, Budapest, Prae, 2015, 33; Uő., *Az ének nem dal, a szív nem állat, a bálna nem játék*, Műút, 60, 2017, 84–89.

⁶ Vö. PÁL, 157.

⁷ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Kánon és befolyás (Az irodalmi autoritás kérdéséhez)*, Alföld, 2019/10, 44–45.

metamodernben a posztmodern esztétikát meghatározó önreflexióval és iróniával történik, nem maradhat reflektálatlanul, ám ez egy olyan újabb szintet eredményezne, ami miatt a metamodern könnyen visszaomolhatna a posztmodernbe,⁸ és végül a küszöblét önfelszámolásához vezetne. Ha pedig az utóbbi esetet vesszük, akkor is hasonló veszélyek leselkednek a metamodern körülhatárolására; a metamodern már elnevezésében is a modernhez való reflexív viszonyt hordozza, azonban kétséges, hogy a hagyománytörténés struktúrája mennyiben tér el a modernt újraíró posztmodernétől. Érezhette ezt a metamodernnek monográfiát szentelő Jason Ānanda Josephson Storm is, amikor a bevezetőben egy általános akadémiai csaldott légkörre hivatkozik a posztmodern szkepticizmusa és relativizmusa kapcsán,⁹ nevesítve is a dekonstrukciót, amelyet végső soron a gyanú hermeneutikájával azonosít, és a partikularitásokkal való obszesszióját felemlegetve mindenfajta általános érvényűségre való képtelenséget feltételez részéről.¹⁰ Mindez – ha az ember csak olyan kultúratudományi toposzokra gondol, mint az írás, az antropológiai differencia (vagy egyáltalában a *différance*), a tanúságtétel, az élet fogalma vagy a manapság fájó aktualitást kapó vendégjog kérdése – könnyen olyan nézőpontot azonosíthat az ilyesfajta redukcionizmusban, amellyel itthon például Szilvay Gergely publicisztikáiban lehet találkozni.¹¹

⁸ Erre enged következtetni például az a kijelentés, hogy „a metamodernizmust akkor kapjuk meg, ha a posztmodernre jellemző stratégiákat megkettőzzük és önmagukra fordítjuk.” Jason Ānanda JOSEPHSON STORM, *Metamodernism: The Future of Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 2021, 15.

⁹ Nagyjából ugyanezt mondja fel az általában ennél nagyobb reflektáltságot mutató Selyem Zsuzsa is: SELYEM ZSUSZA, *Az igazság megszabadít: De csak miután végzett veled*, A Szem, 2019. március 22.

¹⁰ STORM, 2.

¹¹ Lásd például SZILVAY Gergely, *Cinikus elméletek: A szélsőbalos akadémiai paranoia és az újbalos aktivizmus láttele*, Mandiner, 2021. január 11. A félreértéseket lehetne sorolni onnantól, hogy a narratológiát magát kritikai elméletnek nevezi, azon át, hogy Foucault-val fémjelzi a posztstrukturalizmust, egészen odáig, hogy szerinte a *fat* és a *disability studies* azt mondja, hogy kövérnek vagy fogyatékkal élőknek lenni egy életvitel. Amikor Németh Zoltán joggal emlegeti fel Selyemnek (lásd jelen dolgozat 9. jegyzetét), hogy rossz helyen keresi a relativistákat a teoretikus téren (NÉMETH Zoltán, *A metamodern mint antropológiai posztmodern?*, Alföld Online, 2021. 12. 11.), akkor viszont nem feltétlenül a retrográd modernisták köréként lehetne a valódi ellenfelet meghatározni, mint inkább olyan értelmezői csoportként, amelyek a posztmodern totális félreértésére alapozva kívánja azt meghaladni. Félő, hogy Selyem a posztmodern-értelmezésével egy platformra kerül velük, ami tanulságos lehet az erőteljes ideológiai motivációval rendelkező posztmodern-kritikák működésével kapcsolatban. A metamodern vagy akármilyen új, elképzelt episztémé felől a posztmodern ért, a művészetben kívüli intenciók által vezérelt kritika önleplező voltának szép alakzata lehet a Penelopé Cruz által játszott rendezőnő a *Competencia oficial* (rend. Mariano COHN, Gastón DUPRAT, 2021) című filmben. Lola Cuevas két idősödő, eltérő művészettelfogású és karriert bejárt férfiszínésszel akarja megcsinálni egy testvérpárról szóló regény adaptációját, amelynek a végén az egyik felveszi a másik identitását. Amikor a bemutatón – az elkészült filmben végül az egyik színész alakítja mindkét testvért – neki szegezik a kérdést, hogy a patriarchátussal szembeni kritikaként kell-e érteni azt, hogy a férfi viszonyokat kitünteti, míg a női szerepet háttérbe szorítja, Lola elhessegeti ezt az ideológiai megközelítést, miközben maga a *Competencia oficial* nagyon is kihasználja a genderszerepek aszimmetriáját a doppelgänger, a metafiktív gesztusok és a mise-en-abyme-struktúra (tehát a posztmodern par excellence eszközkészlete) tobzódása közepette.

A kényszeres turn-gyártásra reflektálva (a kultúratudományi fordulatok tulajdonképpen az innovációt mellőzve a régi zsargont csomagolják újra¹²) akár még egyet is lehetne érteni Stormmal,¹³ ha nem ugyanaz a vakság jellemezné, amit kollégái fejére olvas, hogy „ezeket [ti. a különféle turnöket – S. R.] olyan kutatók népszerűsítik, akik egyáltalán nincsenek azzal tisztában, hogy mi megy egy, a sajátjuktól eltérő diszciplínában”. Csak egy fokkal súlyosabban, mivel ő a saját területén folyó, illetve elvégzett munkával sincs tisztában, a dekonstrukció Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler, Rodolph Gasché vagy Rüdiger Campe által artikulált kritikájával, vagy az utolsó Derrida-tanítványoknak, Bernard Stieglertől Maurizio Ferrarán át Orbán Jolánig, a dekonstrukció kortárs viszonyok közötti pertinenciáját felmutató gondolkodásával. Storm valamennyi új fordulatot mindössze retorikai bűvészkedésnek nyilvánít, az erre hozott példájából pedig, amely a struktúra szó helyett az asszemblázs és hálózat terminusok használatán élcelődik, teljesen világossá válik, hogy sem a Gilles Deleuze – Félix Guattari páros folyamat- és emergenciacfilozófia által érintett gondolkodásmódját nem volt képes elsajátítani, sem pedig Bruno Latour praxisorientált, ágens-végigkövető eljárásának különbségét nem látja az általa posztmodernnek bélyegzett látásmódhoz képest: nem is beszélve az elmúlt évtizedek olyan meghatározó irányzatairól, mint a mediális diskurzusanalízis vagy a kultúrtechnika-kutatás. Storm szerint az egymást váltó fordulatok miatt körforgássá alakuló helyzetben egyetlen reményként egy újabb, ezúttal valódi, tehát kopernikuszi fordulat maradt,¹⁴ aminél modernebb – azaz hogy a modernitás gondolkodásával teljes összhangban lévő – episztémeképzési módot nehéz elképzelni, hiszen a megkésettség és az avíttasság felismerése, majd az ettől való eltávolodás fűti. Storm ezt a kopernikuszi fordulatot úgy kívánja megvalósítani, hogy a dekonstrukciót önmagára fordítja. Igaz, ezzel nem azt éri el (mint azt feltételezi), hogy meghaladja a dekonstrukciót:¹⁵ azzal, hogy radikális dekonstrukciót hajt végre,¹⁶ sokkal inkább a posztstrukturalizmus önkritikáját gyakorolja – ahogy erre szintén láttunk már példát a François Laruelle filozófiájától ihletett Katerina Kolozova munkáiban.¹⁷

¹² STORM, 4.

¹³ Elegendő itt például a korporeális narratológia diadalmenetére gondolni, holott már Mieke Bal és Judith Butler munkáiban is jelen volt a szómafókuszú megközelítés, csak nem kapott ilyen hangzatos nevet.

¹⁴ *Uo.*, 6.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ Vannak olyan kortárs gondolkodók, akik bár saját beállítódásukat – érdeklődési irányait, témákat, azok megközelítési módját stb. – egyáltalán nem a posztstrukturalizmus keretei között pozicionálják, de felismerik saját stratégiájukban a dekonstrukció olvasósmódjának örökségét, ahelyett, hogy meghaladni kívánnák azt. Lásd például az *object-oriented-ontology* esetében: Timothy MORTON, *Being Ecological*, Cambridge, MIT Press, 2018, 74, 96.

¹⁷ Vö. Katerina KOLOZOVA, *Cut of the Real: Subjectivity in Poststructuralist Philosophy*, New York, Columbia UP, 2014, 84. Annál is inkább, mert Storm is elégedetlenségét artikulálja a Valós viszonyfogalommal kapcsolatban (STORM, 20.), inkább hiányként nevezi meg, amiből mindig kimarad valami, ami megint csak a Lacan–Derrida-vonalhoz visz vissza minket. Amikor pedig azért emel szót, hogy a metamodern megmentse az antirealizmus vádjától, akkor nem csak az előbb említett szerzők életműve ismeretének a hiányáról tesz tanúbizonyságot: azzal, hogy a „valódi” új feltételrendszerének kidolgozásakor az olyan bináris

Storm a metamodernen tehát nem egy korszakot ért – ironikus módon azért, mert szerinte akkor a modernség periodizáló szemléletét venné magára –, mint inkább egy lehetséges nézőpontot, egy beállítódást, amely segít felmérni a jelenlegi viszonyokat,¹⁸ performatív értéke pedig abban nyilvánul meg, hogy a szerző által a humán tudományokban hegemón modellekként azonosított elméleteket meghaladja.¹⁹ Storm azt jól látja – bár ezzel lényegében a metamodern episztemikus pozícióját a modernség révén képezi meg²⁰ –, amikor William Gibsont parafrázálva úgy nyilatkozik, hogy a metamodern itt van, de egyenlőtlenül oszlik el, ennyiben pedig idő- és térbeli is egyszerre. Amikor ebből azt a következtetést vonja le, hogy egy ilyesfajta eloszlás nem engedi meg az univerzális perspektívát,²¹ akkor viszont kérdéses marad, hogy a dekonstrukció miért volt az ő értelmezésében ettől eltérően bizalmatlan az általánosításokkal szemben, illetve, hogy ez a fajta partikularitásokra, az eloszlás különböző intenzitásaira koncentráls miben is tér el a dekonstrukció látásmódjától. Sőt Storm azt is homályban hagyja, hogy a metamodern idő- és térbeli disszeminációja miben különbözik a *différance* spatiotemporalizációjától, illetve a derridai vagy lacani nyomstruktúrájától, ha maga Storm is visszatérésről, kísértésről, hauntológiáról beszél.²² (Előfordulhat, hogy tudtomon kívül a metamodernnek szenteltem monográfiát évekkel ezelőtt²³) A válaszok helyett az antiuniverzalizmus perspektívanélküliséget kap komplementerként: amikor Storm arról értekeznek, hogy a modernizmus felől nézve a metamodern posztmodernnek tűnhet és vice versa,²⁴ egy olyan historista, a hatástörténeti tudatot mellőző modellt feltételez, amelynek köszönhetően a hagyománytól függetlenül lehet különböző szituáltságokba belehelyezkedni, korszakküszöbökön átlibbenve, és még az sem menti meg a dolgot, hogy nem az egyetlen (isteni) tekintetet feltételezi ezzel kapcsolatban, hanem a sok perspektíváját.²⁵ Storm monográfiájából úgy tűnhet, mintha a metamodern egyik fő jellegzetessége az lenne, hogy megszabadult a posztmodernnek a modernség hagyománytudatát felerősítő történeti önreflexivitásától, elsősorban ezzel karakterizálva a metamodern és a posztmodern közötti különbséget.

Ez a fajta hiány mint *differentia specifica* szembetűnik Alexandra Dumitrescunak a metamodernnel kapcsolatban gyakorta hivatkozott írásában is, amikor egyszerre a posztmodernnel konvergálnak és a posztmodernből kinövőnek tekinti a

oppozíciók feloldására törekszik, mint amelyet a valóság és a társadalmi konstrukció között feltételeznek (uo., 29.), nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy Latour munkássága elkerülte a figyelmét.

¹⁸ Uo., 16.

¹⁹ Uo., 18.

²⁰ A plurális vagy többretegű modernség(ek) elméletéhez lásd például Perry ANDERSON, *Modernity and Revolution*, New Left Review, March/April 1984, 102–103.

²¹ STORM, 20.

²² Uo., 17.

²³ SMID Róbert, *Sigmund Freud és Jacques Lacan papírgépei*, Budapest, Előretolt Helyőrség, 2019.

²⁴ STORM, 277.

²⁵ Uo., 20.

metamodernizmust.²⁶ Az André–Horváth-dolgozat ebből a történeti belátásból kiindulva állapíthatja meg, hogy a „metamodern nem a »vagy-vagy« logikai kizárólagosságra szerint képződik meg, hanem az oppozíciók egymásra tevődésében”²⁷, de végül nem tudják elkerülni azt a konklúziót, hogy az ilyesfajta „egyszerre a kettő együtt, vagy [!!!] egyik sem”²⁸-struktúrák szükségképp ahhoz vezetnek, hogy a metamodern vágya az általánosan érvényes (etikai? esztétikai?) minőségek megtalálására „csakis valami időn és téren kívülségben valósulhat meg”.²⁹ Ennek kapcsán joggal jegyezte meg Németh Zoltán, hogy „ha valami egyszerre modern és posztmodern, amikor »egyszerre a kettő együtt, vagy egyik sem«, az neki már szétfeszíti a fogalmi pontosság kereteit, és értelmezhetetlenné válik.”³⁰ A probléma meglátásom szerint elsősorban abban gyökerezik, hogy a metamodern teoretikusai reduktív (poszt)modern-fogalommal dolgoznak,³¹ és bár látszik, hogy a metamodern angstját és komolyságát a posztmodern játék- és ironiafogalmával szemben mutatná fel, de amikor ennek az angstnak a strukturális differenciájáról kellene valamit mondani, akkor a pénzügyi és ökológiai válságok felemlegetése³² – ami kétségtávol új társadalmi helyzetet eredményezett – azzal a kellemetlen következménnyel is jár, hogy az irodalmi és a történelmi esemény egybeesetőségének egyértelműségét feltételezik.³³ Hovatovább, bár fenntartják az univerzális perspektíva hiányát (mintha ez a hiány egyébként nem jellemezte volna már a modernitást a „minden egész eltörött” tapasztalatával, illetve nem fogalmazódott volna újra a posztmodernben a globalizáció folyamataival párhuzamosan), azzal, hogy a globális

²⁶ Lásd Alexandra DUMITRESCU, *Interconnections in Blakean and Metamodern Space*, Double Dialogues, 7, Winter 2007. <https://www.doubledialogues.com/article/interconnections-in-blakean-and-metamodern-space/> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 2. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

²⁷ ANDRÉ, HORVÁTH, 11.

²⁸ *Uo.*

²⁹ *Uo.*, 12.

³⁰ NÉMETH. – Bár a metamodern teoretikusainak egyik kedvenc szava az oszcilláció, azt sajnos nem tudják úgy meghatározni, hogy modelljük például egy Gilbert Simondon-i metastabil állapot koncepcióját juttassa eszünkbe, ami feloldana valamit az ellentmondásokból.

³¹ Például amikor a modernt a nagy narratívák, az utópisztikus gondolkodás, a racionalitás és a funkcionalizmus mezejeként gondolja el a Vermeulen–van den Akker-páros (Timotheus VERMEULEN, Robin VAN DEN AKKER, *Notes on Metamodernism*, *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010/2, 1–14.), akkor az emberben felmerül, hogy vajon olvastak-e Virginia Woolfot vagy James Joyce-t. Hasonlóképp, amikor Jos de Mul ironiafogalmára hivatkoznak, amely a nihilizmust és a szarkazmust is magában foglalja, és ellentétben áll a modern lelkesültségével, akkor mintha ismereteiket a posztmodern és a modern kapcsolatáról kizárólag Ihab Hassan táblázatából vették volna. Ihab HASSAN, *A posztmodernizmus egy lehetséges fogalma felé = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal et al., Budapest, Osiris, 2002, 54.

³² VERMEULEN, VAN DEN AKKER, 2.

³³ Holott például az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport *Történet – médium – nyilvánosság* (2010–2014) projektje is amellett érvelt, hogy eltérő konstellációk tárthatók fel a történelmi esemény, annak recepciója és az irodalom szerkezetváltásai között. Lásd ehhez az *Esemény – trauma – nyilvánosság* (szerk. DÁNÉL Mónika, FODOR Péter, L. VARGA Péter, Budapest, Ráció, 2012.) és *A forradalom ígérete* (szerk. BÓNUS Tibor, LŐRINCZ Csongor, SZIRÁK Péter, Budapest, Ráció, 2014.) kötetek tanulmányait.

klíma- és pénzügyi válságokra hivatkoznak, tulajdonképpen egy univerzálisnak beállított helyzetből vezetik le a posztmodern végét. Ezt súlyosítja a Storm által feltételezett dialektika, mivel ezzel megtámogatva a modern és a posztmodern perspektíva felett lebegő saját metalét végső soron nem más lesz, mint egy klasszikus historista felfogás lenyomata, amely előtt minden kor belátható és emiatt egyforma.

poszt- és meta-

Az André–Horváth-páros is figyelmet szentel a metamodern összetétel első tagjának, és ők is tudatosítják, hogy a metát egyidejűleg többféleképpen lehet érteni,³⁴ sőt, hogy jelentései egymásból bomlanak ki. A fentiek alapján biztosra vehetjük, hogy amikor az általuk hivatkozott teoretikusok a metát reflektívként akarják érteni,³⁵ az sajnos ön-felfüggesztő jelleggel bír: nem egy reflektáltabb, másodlagos (second-order) pozíciót sikerült a modernitás tekintetében elérni, ahogy azt Storm szerette volna elmélete kidolgozásakor,³⁶ hanem a hagyománytörténet annulálását. Vermeulen és van den Akker viszont a metát inkább az 'együtt', a 'köztes' és a 'túl' jelentésében használja, amikor megállapítják, hogy episztemológiailag a posztmodernnel *együtt* jár a metamodern, ontológiailag *köztes* helyet foglal el, történeti szempontból pedig *túl* van a posztmodernen.³⁷ Hogy a posztmodern véget ért, azt a már fent említett, az irodalmi nyilvánosságon kívüli események mellett olyan jelenségeknek tulajdonítják, mint az identitáspolitikai csatározások felszínre törése.

Abban a szerzőpárosnak igaza van, hogy – ha már a posztmodern egyik nagyágyú teoretikusának számító Linda Hutcheon is azt mondja – magunk mögött hagytuk a posztmodern állapotot³⁸ (ami persze nem egyenlő a posztmodernként elkönyvelt szövegalkotási módok és fókuszok érvénytelenné válásával), akkor elő kellett volna állni azzal, hogy miért cserébe. Míg a szerzőpáros kifejezi, hogy a különféle, a posztmodern végét hirdető teóriákkal az a bajuk, hogy azok felerősítik vagy radikalizálják a posztmodernizmust, árulkodó, hogy ők is az „upcycling” szót használják, a felskálázást, felfuttatást, igaz, azt szembeállítva a recyclinggal mint újrahasznosítással.³⁹ Ám ha figyelembe

³⁴ ANDRÉ, HORVÁTH, 11.

³⁵ STORM, 5.

³⁶ *Uo.*

³⁷ VERMEULEN, VAN DEN AKKER, 1–14.

³⁸ LINDA HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 2002, 165–166.

³⁹ TIMOTHEUS VERMEULEN, ROBIN VAN DEN AKKER, *Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism = Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, eds. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, Alison Gibbons, London, Rowman & Littlefield, 2017, 26. Hogy a Vermeulen–van den Akker-páros egyszerre mennyire szerencsétlenül és pontosan találta meg a „felskálázás” kulcsfogalmát, azt visszaigazolja az egyszerre reklámfelületként és csoportképző médiumként működő közösségi média későkapitalista logikája, amely rájött arra, hogy „közösséget építeni baromi nehéz. Identitásokat eladni meg nagyon könnyű. [...] Az ajánló-algoritmus pedig egy dologban nagyon jó. Ha tudod, hogy hogyan használd (hackeld), vagy van elég pénzed, akkor baromi gyorsan tudsz

vesszük, hogy a posztmodern poszt- előtagja utal a modern felerősítésére, illetve hogy Lyotard az újírást – aminek egyik funkciója miért is ne lehetne a felskálázás – arra a dologra (legyen az például a Kulcsár Szabó által itthon meghonosított nyelvi megelő-zöttség) való konstans emlékeztetésként határozta meg, amely kísérti a nyelvet,⁴⁰ akkor az oszcilláció helyett követhetnék Lyotard azon elméletét, hogy minden újírás egyszerűen dolgozik egy anyagban és az anyag ellen. Ám míg Lyotard koncepciója a hagyományműködés visszaigazolható aspektusaival számol, addig a Vermeulen és van den Akker által propagált felskálázás ismét csak relativizmushoz vezet, amikor szerintük a szerző „a történelem szemétdombjáról [scrapheap] válogat olyan anyagokat, amelyek megengedik számára, hogy új jelentéssel töltsen meg [resignify] a jelent és újraképzesse a jövőt”.⁴¹ Amikor pedig arról értekeznek, hogy a posztmodern újrahasonosítás kevésbé tiszta és használható produktumot eredményez,⁴² akkor az nemcsak egy nevelésesen avított esztétikai pozícióit feltételez némi eugenikai felhanggal a „less purity” kifejezés miatt, de a metamodern felskálázás definíciójaként lényegében az epigonság létmódját vázolják fel azzal, hogy a metamodern feldolgozás az eredeti mű stílusához és anyagához hű marad, és további értékeket ad hozzá. Árulkodó az is, hogy additívnak tekintik magát a feldolgozást és az általa előállított értékeket is, de ez persze érthető a metamodern történelemszemléletéből, kiegészülve a gazdasági megfontolásokkal, az azzal együtt járó kiegyensúlyozottságra, sokszínűségre stb. törekvéssel, ami önmagukban álló, önnön jogon értékkel számol, csak nem biztos, hogy azoknak bármi köze is van a műalkotás hatóerejéhez. Ennek alapján egyébként azt az esztétikai következményt is meg lehet kockáztatni, hogy a metamodern már kevésbé befogadóknak, mint inkább fogyasztóknak tekinti a kulturális nyilvánosság résztvevőit.

A teoretikusai hiába pozicionálják egyfajta köztességként a meta előtag miatt a metamodernre addig, amíg a modern és a posztmodern közötti kapcsolatot elvágólagosnak tekintik. Azzal pedig – mint már Storm sokperspektívájúsága kapcsán utaltam rá – nem lehet mentegetni, hogy egy olyan pozíciót kell felvinnünk, ahonnan széttekintve valamennyi magyarázat egyformán érvényes lehet,⁴³ mert ez pontosan egy olyan beállítódás lenne, amivel a dekonstrukciót szokták fals módon vádolni: többek között Stormmal összhangban Selyem is, ahogy fentebb tárgyaltam. Olyan relativizmus ez, amely hamis egalitarizmusba torkollik az irodalomban az érzékenységekre és igazságokra hivatkozva.⁴⁴ Ezért nagyon furcsa, hogy amikor a metamodern

felskálázni dolgokat. Valami piciből valami kurva nagyot csinálni, futótűzszerűen”. (NEFELEJCS Gergő, *Közösség, identitás, vállalkozás és az elveszett közép lázadása*, Jövőkor blog, 2022. aug. 5.)

⁴⁰ Jean-François LYOTARD, *The Inhuman*, Stanford, Stanford UP, 1991, 33.

⁴¹ VERMEULEN, VAN DEN AKKER, *Periodising the 2000s*, 26.

⁴² Uo.

⁴³ DUMITRESCU.

⁴⁴ Az angol nyelvben megfigyelhető – aztán persze amerikanizmus formájában nálunk is sporadikusan megjelent – a *my truth, your truth* stb. kifejezés, ami érdekes módon nem a posztmodern zenitjén történt meg. Az effajta személyes igazságokra tekintettel hagyta el szépen lassan a honi irodalomkritika is elektív funkcióját, aminek veszélyes következményeire Lőrincz Csongor joggal figyelmeztetett: vö. LŐRINCZ Csongor, *A várakozás katakrézisei*, Alföld, 2022/5, 101–103.

teoretikusai a modernitásról beszélnek, többek között Calinescut vagy Compagnont hivatkozva,⁴⁵ akkor miért nem felel meg nekik a modernség ambivalens volta,⁴⁶ ha tulajdonképpen a metamodernt a vonulatok ugyanilyen egymás mellett léte jellemzi. Ami még furcsább, hogy az ezek közötti feszültségek kisimitására játszanak, és úgy gondolják, hogy ami megengedi az ellentmondást,⁴⁷ az csak metamodern lehet, miközben az ellentmondások szolgálták mindig is a dekonstrukció olvasásmódjának a hajtóerejeként.

A metamodernség történeti alakzataként is azonosított metataxis mint oszcilláció⁴⁸ végső soron egy nagyon klasszikus marxista üdvtörténetet eredményez,⁴⁹ ismét csak figyelmen kívül hagyva egy olyan periferialitást a globális érzületre és jelenségekre hivatkozva, amely már a modernizmus jellegzetessége is volt,⁵⁰ sőt azt lehet mondani, hogy éppen a szerzők által hivatkozott folyamatok (ökológiai és gazdasági válságok) erősítették fel a különbségeket. A *différance* elhagyása – akármennyire is a partikularitás mellett érvelnek a metamodern teoretikusai (persze véletlenül sem említve egyetlen nem euroatlanti szerzőt sem) – végső soron egy univerzális homogenitásba torkollik. Nem véletlen ezért az sem, hogy a vakfoltot a Frederic Jameson-i modell apoteózisa okozza, amellyel szemben a multimodernitás vagy a periferiális modernizmus kutatói igen szkeptikusak.⁵¹ Az a fajta jelen idejűség és reprezentálás (újra előadás, jelen idejűvé tevés értelemben is) pedig, amit a műalkotások feladataul szánnak,⁵² egész egyszerűen a tágas jelen koncepciójára építkeznek, amelyről Gumbrecht a látencia kapcsán értekezett.⁵³ Bár helyesen azonosítják, hogy mostanában megnövekedett azon művek száma, amelyek kifejezetten szemléletessé teszik azt, milyen mértékben vagyunk képtelenek elengedni a múltat, nem biztos, hogy a szerzőpáros által egyébként nem vizsgált, ám ennek eminens példajaként szolgáló requeleket (*Scream* [2022], *Texas Chainsaw Massacre* [2022], *Halloween* [2018], *Star Wars: The Force Awakens*) – amelyek egyszerre folytatások és rájátszások az eredetire, és különböznek az olyan egyértelmű remixektől, mint amilyen a *The Cabin in the Woods* (rend. Drew Goddard, 2011.) volt – nem lehet egy kései posztmodern klimax

⁴⁵ DUMITRESCU.

⁴⁶ Mint ahogy a programozhatatlanság maga a par excellence modernitás: lásd BEDNANICS Gábor, *Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei*, Budapest, Ráció, 2016, 15–47.

⁴⁷ DUMITRESCU.

⁴⁸ Az André–Horváth-páros is a metának ezt a jelentését látszik preferálni: ANDRÉ, HORVÁTH, 12.

⁴⁹ VERMEULEN, VAN DER AKKER, *Periodising the 2000s*, 32.

⁵⁰ Lásd például a Dibur folyóirat *Peripheral Modernisms* című tematikus duplaszámát: Dibur, 9–10, Fall 2020 – Spring 2021. https://arcade.stanford.edu/dibur_issue/peripheral-modernisms

⁵¹ Lásd például Luís MADUEIREIRA, *Cannibal Modernities*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015; Dilip Parameshwar GAONKAR, *On Alternative Modernities = Alternative Modernities*, ed. Dilip Parameshwar GAONKAR, Durham, Duke UP, 2001, 1–23. (Köszönöm szépen Urbán Bálintnak, hogy erre felhívta a figyelmemet.)

⁵² Robin VAN DEN AKKER, *Metamodern Historicity = Metamodernism*, 39.

⁵³ Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *Our Broad Present*, New York, Columbia UP, 2014, xii–xiv.

produktumaiként tekinteni. Ennél azonban lényegesebb, hogy a felskálázás esztétikája nem éppen arra épít-e, amit a James–Seshagiri-szerzőpáros negatív példának állít be a metamodern irodalom vizsgálata kapcsán: a reduktivitásra és a prezentizmusra?⁵⁴

A metamodern irodalmi keret

Vermeulen és van den Akker az újabb írásaikban immár történeti periódus helyett egyértelműen érzületstruktúráként⁵⁵ határozzák meg a metamodernt, tehát mint olyasvalamit, ami benne van a levegőben, körülvesz minket, mindenkinek van érzékenysége rá, de nehéz felszínre hozni;⁵⁶ ennyiből akár atmoszférának is lehetne tekinteni. A műalkotás tulajdonképpen kifejezőmódja ennek az érzületnek, ami nemcsak lefokozza azt pusztá formává, de az érzület folytonos alkotói hangsúlyozásával a pszichologizálást hozza vissza, és olyasfajta partikularitást promotál, amely veszélybe sodorja a hatásösszefüggéseket. Merthogy így a mű egy adott tér- és időtapszlatban válik leghorgonyozottá, és mivel az generációnként változik, így vagy úgy kellene közelíteni az irodalomhoz, mint az újhistoristák vagy Foucault diskurzuselmélete tette, csak jóval kisebb periódusokat felvéve, vagy pedig Gumbrecht hangulatolvasós (Stimmungen lesen) projektjét követve.

A műalkotást mint reprezentációt ugyanakkor igyekeznek kimenteni abból a jelentéskörből, hogy pusztán egy csoport közös érzületkifejezése legyen, és olyan médiumként határozzák meg, amely egyszerre végzi el a jövő újraszituálását és a jelen kiszámított véletlenszerűségéként prezentálását. Emiatt lehetséges, hogy a posztmodern bizonyos jegyei, mint például a felfokozott irónia,⁵⁷ feltűnhetnek a metamodernben. Azonban azt is hangsúlyozzák, hogy a metamodern műalkotás a posztmodern valóságot nem posztmodern módon adja vissza,⁵⁸ amennyiben ahhoz nem lehet analitikusan viszonyulni, mert maga a kifejezésre juttatott érzületstruktúra nem bontható fel.⁵⁹ Ezért is furcsa, hogy a Vermeulen–van den Akker-szerzőpáros azért kritizálja Bourriard altermodernitás elméletét, mert az fenomenológiailag és fizikailag lehetetlen perspektívát feltételez, egyfajta „glokális” nézőpontot,⁶⁰ mert a

⁵⁴ David JAMES, Úrmila SESHAGIRI, *Metamodernism: Narratives of Continuity and Revolution*, PMLA, 2014/1, 88.

⁵⁵ André és Horváth fordításában a „structure of feeling” valamiért „érzelmi struktúra” lett.

⁵⁶ VERMEULEN, VAN DEN AKKER, *Periodising the 2000s*, 23.

⁵⁷ Lee KONSTANTINOU, *Four Faces of Postirony = Metamodernism*, 125.

⁵⁸ *Uo.*, 135.

⁵⁹ Érdekes, hogy a felbonthatatlansággal kapcsolatban David Foster Wallace-ra hivatkoznak, aki kortársai alkotásmódját az új őszinteség egyik fontos esszéjében meglehetősen analitikus módon veti össze a televízió megváltozásával, amikor amellet érvel, hogy a telereálitás eleve egy olyan kép, ahol minden meg van koreografálva. David Foster WALLACE, *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, *Review of Contemporary Fiction*, 13, Summer 1993, 156.

⁶⁰ VERMEULEN, VAN DEN AKKER, *Notes on Metamodernism*, 4.

meta köztessége vagy az egymásnak ellentmondó vonulatok egymásmellettsége a nem szimultaneitásban éppen a metamodern jellegzetessége lenne. Márpedig az egyidejű jelenléte egy szituációnak és a szituáció a priorijának egy működő nyomstruktúra a re-prezentációs modellben, amely inkább válik magává az érzületté, semmint az érzület struktúráinak kifejeződésévé. Tehát amivel a szerzőpáros vádolja Bourriaud-t, azt ők maguk követik el a művészetfelfogásukkal.

Az irodalomban posztiróniaként és új őszinteségként megnyilatkozó érzületstruktúra pedig ahhoz esik a legközelebb, amit James Wood hisztérikus realizmusként azonosított. Ez nem pusztán arra alapozható, hogy a metamodernként megnevezett szerzők David Foster Wallace-tól Zadie Smithen és Michael Chabonon át Roberto Bolañoig tulajdonképpen ugyanazok, akiket Wood hisztérikus realistának bélyegzett, de arra is, hogy a metamodern teoretikusai által promotált reprezentatív irodalomfunkció váltotta ki Wood kritikai kommentárjait. Nem én vagyok az első, aki kételyeinek adott hangot a metamodern irodalmi alkalmazhatóságát tekintve, és aki bizonyos rokonságot feltételezett Wood billoga és a metamodern elmélete között. Például Martin Paul Eve Pynchon és Wallace prózáját összevető értelmezésében Stormhoz hasonlóan nem korszakfogalomként használja a metamodern, hanem olyan megközelítmódként, amely az első-sorban szövegirodalomként felfogott posztmodern irodalom kevesebb figyelmet kapó etikai aspektusait domboríthatja ki.⁶¹ Amikor Eve kijelenti, hogy Wallace és Pynchon prózájának közös pontja, hogy az általuk létrehozott heterotopikus területek bizonyos történeti korok negációi egy topografikus másikkal, ezzel pedig egy utopikus kritika ráolvasását hajtják végre,⁶² azzal nem pusztán a posztmodern egyik toposzát ismétli meg, mint Dumitrescu, azt metamodernként beállítva: Dumitrescu szerint a metamodern tér olyan térképekből épül fel, amelyek folytonos revízió és formálódás alatt állnak, és nem első-sorban a pontos reprezentációra törekszenek, hanem a különböző referenciapontok közötti kapcsolat előállítására.⁶³ A térképezés és a bilokáció az *Against the Day* című Pynchon-regény meghatározó szerkezeti eljárás módja, a szöveg sokszoros misen-abyeme-jaként szolgáló Világtérkép maga is alakul a cselekmény során: a regény kezdetén Renfrew műve (akinek egyébként van egy doppelgängere, Werfner [figyeljünk fel a palindrómára is]) mindössze azon szereplők listája, akikkel találkozott, később viszont folyamatosan változik a térkép, lekövetve a regény eseményeit és a szereplők mozgását. Ennek lesz a következménye, hogy amikor a regény végén Ratty megmutatja Reef Traverse-nek és Cypriannak a Renfrew-től ellopott könyvet, akkor ők nem tudják már megállapítani, hogy melyik ország hol található.⁶⁴ Pynchonnél a narratíva

⁶¹ Martin Paul EVE, *Thomas Pynchon, David Foster Wallace and the Problems of 'Metamodernism': Post-millennial Post-postmodernism?*, C21 Literature, 2012/1, 8.

⁶² Uo., 12.

⁶³ DUMITRESCU. Ezt már évtizedekkel korábban Foucault kapcsán felvázolta Deleuze, amikor gondolkodásmódját kartografikusnak nevezte: Gilles DELEUZE, *Foucault*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 34.

⁶⁴ Thomas PYNCHON, *Against the Day*, London, Penguin, 2006, 2245. (ebook)

lenyomata lesz a térkép, összekeverve és megduplázva kontinenseket, és éppen ezek miatt a torzulásai, a valósághoz képest helytelen ábrázolásai miatt nyújthatja az a regény tulajdonképpeni alaprajzát.

Eve megállapítása szerint Pynchoné olyan fikció, amely nem a világot mutatja meg, hanem hogy milyen lenne a világ néhány változtatással. A regényben az izlandi kristálynak köszönhető megkettőzödések biztosítják azt a dinamizmust, amelyet Eve idéz a metamodern kapcsán, az episztemológiai oscillációt a naivitás és a mindentudás, az ontológiát az empátia és az apátia között.⁶⁵ Ha a valóság alterációiról van szó, akkor – ahogy Eve megállapítja – ennek markáns temporális vetülete is van Pynchonnal: nála ugyanis nemcsak a szereplők kettőződnek meg, hanem az idősíkok is egymásra montírozódnak (például az I. világháború előestéje és a vadnyugat késő XIX. százada), és tulajdonképpen a jelenre lehet ráismerni a múltban, de nem úgy, hogy tanmeseként vagy anakronisztikus görbe tükörként működne a múltbéli szál. Inkább arról van szó – és a *Mason and Dixon* ebből a szempontból árulkodóbb, mint az *Against the Day* –, hogy egy olyan formát mutat fel ez a típusú fikció, amely akár létezhetett is volna, ezzel párhuzamosan pedig színre viszi valamennyi inkonzisztenciáját egy lezárult episztémének úgy, hogy abban markánsan ráismerünk a jelen attól eltérő kontextusára.⁶⁶ Eve egy olyan dialektikát feltételez, amelyben a negativitás negativitása annak eredetével telítődik, és az ismétlődő negativitás oscillációjaként működik,⁶⁷ tehát lényegében a metamodernnek a dekonstrukciótól kölcsönzött nyomstruktúráját azonosítja. Bár kérdéses, hogy ez által Pynchon – és a lentebb említett magyar szerzők – nem a posztmodern jellemző műfajának, a historiografikus metafikciónak a klimaxát hozták volna el, mint ahogy azt Michael Chabon *Kavalier és Clay* bámulatos kalandjai című regényében látjuk. Ennek a nem példázat és nem imitáció típusú, a múltban a jelent episztemológiailag felismerhetővé tevő fikciónak a nyomait ugyanis az utóbbi évtizedek magyar irodalmában is megtaláljuk: ilyen például Márton László *Hamis tanúja*, Esterházy Péter *Harmonia Caelestise* vagy Térey János *Paulusa*, sőt Szálinger Balázs *Köztársasága* vagy Zalai pas-siója, de még bizonyos szempontból Bartók Imre *Virágba borult világvége*-trilógiája is.

Wood historiografikus helyett azonban hisztérikusnak nevezte ezt a típusú fikciót az elhíresült Zadie Smith-kritikájában, amelyből leginkább két definíciódarabkát szoktak kiemelni: hisztérikus realisták a fikciót társadalomelméletbe fordító művek, illetve azok, amelyek látszólag mindent tudnak a világról, de semmit egy hús-vér emberről. Márpedig Woodnál éppen a szereplők azok, akik révén a fikció hatást tud elérni. Nem véletlenül lettek kritika alá véve az *Against the Day* szereplői a laposságuk miatt, akik bár a jelentés emergenciájáért szavatolnának, ám éppen ők azok is, akik gondoskodnak róla, hogy az soha ne kerekedjék felébe a jelenetezés varázslatosságának.⁶⁸ Ahogy

⁶⁵ EVE, 12.

⁶⁶ Vö. Jeffrey STAIGER, *James Wood's Case against „Hysterical Realism” and Thomas Pynchon*, *The Antioch Review*, 2008/4, 642.

⁶⁷ EVE, 16.

⁶⁸ James WOOD, *All Rainbow, No Gravity*, *The New Republic*, March 5, 2007.

Wood fogalmazott korábban – és a hivatkozott *Against the Day*-kritikájában a hisztérikus realizmusról írott szövegéhez képest a *Mason and Dixon* bizony revideálódik –, Dickens szereplői laposak, de egyből vibrálnak,⁶⁹ ezért képesek olvasói viszonyulásokat kiváltani. Ennyiben pedig Wood némileg cizelláltabban közelíti meg azt a „reprezentációs” funkciót, amely identifikációs-önfelismerő jellegbe torkollik⁷⁰ a metamodern teoretikusainak elméletei alapján – bizonyos szempontból Nussbaum etikai kritikájához⁷¹ hasonlóan, amikor arról értekezik, hogy nem a mű üzenetének, hanem a szereplők tetteinek és egymáshoz való viszonyainak kell olvasói választ kiváltania.⁷² Márpedig Wood szerint Dickens hatása a II. világháború utáni nemzedékre Nagy-Britanniában tagadhatatlan.⁷³ Martin Amis, Angela Carter és maga Smith, sőt még az amerikai DeLillo is sokat köszönhet neki, amennyiben Woodhoz hasonlóan az *Underworldöt* A puszta háztól ihletetten úgy olvassuk, mint ami a társadalom teljességét akarja rögzíteni.⁷⁴ Wood másik észrevétele, hogy a narráció tulajdonképpen csak a szöveg grammatikáját adja, a történetet ütemezi, keretezi. A hisztérikussá dagasztott realizmus ezért nem a hitelességében, hanem azon morális kérdés alapján kritizálható, hogy bár merít a realizmustól, mégis szándékosan elkerüli a valóságot. Élőnek, vitálisnak, vibrálóknak tűnik, ingergazdagnak és burjánzóknak, de eseményeit és motívumait tekintve üresnek; hiányoznak a kapcsolatok az alakzatok között, gyakorlatilag kartondíszletek, amelyeket jelenetekként értelmezünk: élénkség van, csak az élénkség drámája hiányzik.⁷⁵

A hisztérikus realisták ahelyett, hogy a fikció lehetőségeit kihasználva olyan történetekkel állnának elő, amelyek nem történhetnek meg, olyan sűrű eseménysorokat alkotnak, amelyeket egy valódi ember képtelen lenne kibírni,⁷⁶ és erre nem magyarázat a metamodern teoretikusainak az egymás melletti ellentmondást megengedő hozzáállása. Az olvasóra gyakorolt hatás minimalitása szembemegy ugyanis az abszolút értéknek tekintett beleélhetőséggel (relatability):⁷⁷ bár ezek a művek elsődlegesen arra építenek, hogy olvasóik megélték hasonló eseményeket és tapasztalatokat, azok

⁶⁹ James WOOD, *Human, All Too Inhuman*, The New Republic, July 24, 2000.

⁷⁰ Érdekes, hogy Harold Bloom ugyanabban az évben figyelmeztetett ennek veszélyeire, amikor Wood előhozakodott a hisztérikus realizmussal. Magyarul lásd Harold BLOOM, *Hogyan és miért olvassunk?*, ford. KERESZTES Balázs, Műút Online, 2020. 05. 08. <https://muut.hu/archivum/35049>

⁷¹ Fontos adósságot törlesztett a Pars pro toto sorozat, hogy ez a mű végre megjelent magyarul: Martha C. NUSSBAUM, *Költői igazságszolgáltatás*, ford. PÁPAY György, Budapest, MMA, 2021.

⁷² Miközben ez azt is érthetővé teszi, hogy például Mucha (Németh) Dorka *Punca* miért működik jobban befogadásesztétikailag azért, mert nem a főszereplőjével való szükségszerű azonosulást ajánlja fel elsődleges olvasói stratégiaként, mint például Czákó Zsófia vagy Puskás Panni írásai.

⁷³ Legalább annyira, mint Wallace szerint a TV a karakteralkotásban: amikor a fiatal szerzők fikciós alakítanak egy olyan valóságot, amelyet már eleve fikciós karakterek állítanak elő megkoreografált narratívák alapján. WALLACE, 153.

⁷⁴ WOOD, *Human, All Too Inhuman*.

⁷⁵ Uo. Wood megjegyzéseivel együtt érdemes elolvasnunk a jelen dolgozat 5. és 6. jegyzetében hivatkozott kritikákat, hogy ráismerjünk a hisztérikus realizmus lírai pandantjára metamodernként.

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ Uo.

számát és intenzitását a maximumig fokozzák. Hogy a számtalan eseménysorban minden mindennel összefügg, és hogy az üres elemek az olvasóra kényszerített kapcsolataalkotások révén nyerik el jelentésüket, ezt a paranoid jelölőstruktúrát már a korai Pynchon paródia tárgyává tette például az *A 49-es tétel kiáltásában* – ennyiből vizsgálva metaszinten is azt, amit Eve megállapított a jelen megértéséről a múltban. Az eseménydömping közepette a hisztérikus realizmusban a karakteralkotás és a fikciós ábrázolhatóság krízise elfelejtődött, helyét átvette az információöözön, ezért Wood joggal állapíthatja meg, hogy több száz oldalt tölthetünk el egy fikciós világban bármifajta affektív tapasztalat vagy a szép minőségére rátalálás nélkül.⁷⁸ A szereplők már csak információhordozók, reprezentánsok, a regény témájának, üzenetének a kiszolgálói,⁷⁹ és ennek az újfajta transzparenciának⁸⁰ nem állhatnak útjába olyan avíttasnak gondolt dolgok, mint a nyelvészeti teljesítmény vagy az olvasói, szerzői, szereplői stb. tudatok ábrázolása a szövegben – miközben eleve a szimulákrum szimulákrumát dolgozzák fel, ha hihetünk Wallace elméletének.⁸¹ Ha igazán rosszmájú akarnék lenni, akkor a metamodern-hisztérikus realista próza éllovasa, ma ünnepeelt sztárja lehetett volna Ayn Rand, ha regényeiben sikerül a jó (tehát semmiképp sem a mindenki által megvetett libertárius) üzenetet eltalálni.

Wood felfogása persze kapott jogos kritikát: például, ha az események jelentősége és jelentése annak függvénye, hogy azokat valaki megéli, akkor ebből az következik, hogy annál komplexebb egy regény, minél komplexebbek a karakterei.⁸² Ezen a redukciónak látszó logikán nyugvó esztétikai beállítódás biztosítja viszont azt a differenciáltságot is, amely ahhoz szükséges, hogy a szöveg toposzjai, feldolgozott problémái ne legyenek önmagukban értékek csak azért, mert az érzületstruktúrák kifejeződéseként tekintünk rájuk. Máshogy megfogalmazva: a szereplők Woodnál még szükségszerűen tapasztalatok, nem pedig üzenetek mediátorai. Amikor Woodot kritizálva Staiger feltételezi, hogy a metamodern az írás aktusának jelentőségét a szereplők és a jelenetés felé helyezi – nem mintha ezt ne láttuk volna mondjuk Maurice Blanchot-nál vagy Georges Perecnél –, akkor ő is a modernitás egyik eminens tapasztalatára hivatkozik,

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Például szemben a metamodern fogyasztói esztétika jegyében készült új Star Wars-trilógiával – amelynek természetesen azt a középső részét, a *The Last Jedi*t utálták a legjobban a kritikusok és a közönség is, amelyekben rejlett némi szubverzivitás, és végső soron dekonstruálta *A birodalom visszavág* olyan romantikus elemeit, mint az áruló átállása a jó oldalra vagy a főhős dicső származásának felfedése – a valóban karakter- és nem ideológiaközpontú *The Mandalorian* képes volt egy affektív világot felállítani.

⁸⁰ Lásd ehhez például Han Bjong-Csol meglátását arról, hogy a kortárs társadalom az irodalmi szövegtől is plauzibilitást, zavartalan cirkulációt vár el: Byung-Chul HAN, *The Transparency Society*, Stanford, Stanford UP, 2015, 2. – Eszmefuttatásából elérhető, hogy miért is értékelődött le ilyen viszonyok közt az irodalom médiumként, sőt hogy az egy-egy divatos tematika alá rendelt olvasatok (gender, posztkolonializmus stb.) „ugyanolynsága” (vö. „az ugyanaz”-hoz Uő., *A kiegészítés társadalma*, ford. SIMON-SZABÓ Ágnes, Budapest, Typotex, 2019, 9. [ebook]) is tulajdonképpen az irodalom sokjelentőségének a redukcióját szolgálja.

⁸¹ WALLACE, 153.

⁸² STAIGER, 639.

a megkésettiségre:⁸³ a felfokozott-hisztérikus írásmód a sokrétegű cselekményszálakkal és a szenzorikus tumultussal ezt kompenzálná, és úgy tűnik, hogy ez a mutatványosság lenne végső soron a modernizmus felskálázása. A probléma az, hogy a kifordított téridőstruktúrák metaforikája legfeljebb mimetikus képezi le a felgyorsult világot, és ha a szerzők visszanyúlnak is a modernitás eljárásmodjához, hogy olyan témákat dolgozzanak fel, amelyek a modernitás látómezején túliak, szándékolt reflektálatlansággal teszik, mert a másodlagos megfigyelés legfeljebb a saját korszakra vonatkozik, és ez felülírja a történeti viszonyulás reflexióját.⁸⁴ Ha efelől tekintünk az André-Horváth-dolgozat konklúziójának olyan megállapításaira, hogy a kortárs magyar metamodern líra darabjaiban az „én nem individuális entitásként néz körül, hanem rendre univerzalizációra törekszik – miközben tisztában van azzal, hogy minden törekvése a lehetetlent kísérli meg, de azt is tudja, hogy szükségszerű valamire elmozdulni, ha változást akar”, vagy hogy „minden tematikai mélységük és a sötétségük ellenére ezek a szövegek nem fulladnak teljes cinizmusba és kiábrándultságba”,⁸⁵ azokból nem pusztán a klasszikus modernség költészetkonstellációinak felemás rehabilitálása rajzolódik ki. Hanem egy olyan negatív esztétika is, amely képtelen a saját negációjára az azt megelőző negáció (a világ tagadása a cinizmus, nihilizmussal vagy az én hipertrófiája által) függvényeként ráismerni. A modern magyar líra boldogtalan tudata látszik itt visszatérni, de úgy, hogy a vitalitás drámája kilúgozódott a versbeszédéből, mert a negáció negációjában az iterációt fel nem ismerő szemlélet a nem cinizmust, a lehetetlen megkísérlését stb. önmagában értéknek tekinti, ami viszont már nem csupán esztétikai, de intézményes következményekkel is jár.

A metamodern másodlagos ignoranciája ugyanis nem az irodalmi élet másodlagos rendszerében okoz problémát, mert ha teoretikusok úgy találnak ki új episztémét, ahogy azt a metamodern szószólói teszik, vagyis nem veszik észre, hogy azok elemei éppen a meghaladni kívánt korszak pilléreiként szolgálnak, azt a kritikai vizsgálatot folytató tanulmányokban lehet korrigálni. Sokkal nagyobb probléma, ha az irodalmi élet primer rendszerében, a szerzőknél elkezdi működni egy olyasfajta másodlagos ignorancia, amelyről Wallace is értekezett a TV és a fikció kapcsán: amikor a médium elhitelesíti a befogadójával, hogy átlát a jelenségeken, miközben valójában az ismerteti fel őket vele, és így kritikátlanul hitelesnek fogadtatja el vele az újonnan promotált érzületstruktúrát.⁸⁶ Ha befogadó helyett fogyasztókat lát a metamodern a nyilvánosságban, akkor szerzői oldalról azt a hamis látszatot kelti, hogy mindenki hozzájárul az érzületstruktúra kikristályosodásához azzal, hogy kiad egy kötetet.

⁸³ *Uo.*, 640.

⁸⁴ Pál Sándor Attila nagyon fontos gesztust tett akkor, amikor nem hagyta elsikkadni, hogy a *Címtelen föld* címében akarva-akaratlanul kapcsolatba kerül a Kilencek *Elérhetetlen földjével*, és ez mindenfajta reflexió nélkül marad nemcsak hatástörténeti, de a jelen kulturális tere szempontjából is. PÁL, 152.

⁸⁵ ANDRÉ, HORVÁTH, 20.

⁸⁶ Vö. WALLACE, 180.

SMID RÓBERT
egyetemi tanársegéd
Eötvös Loránd Tudományegyetem
smidi86@staff.elte.hu

Second-Order Ignorance
The Blind-Spots of Metamodernism

Abstract: The new anthology of Transylvanian poetry entitled *Címtelen föld* (“Land Without a Label”) has intensified the discussions on the concept of metamodernism in the contemporary Hungarian literary scene. In my paper, I carry out a scrutiny of the conceptualization of metamodernism and how it is applied to contemporary Hungarian poetry. Firstly, I analyse the context, both Hungarian and international, in which the need for a new epochality succeeding postmodernism has arisen. Secondly, I examine the historical consciousness (or the lack of it, for that matter), which seems to be characteristic of a metamodern perspective as far as its relations to modernism and postmodernism are concerned. Thirdly, I carry out a comparison between how metamodernism is applied differently to novels and poems. In my conclusion, I argue for the return of modernism’s so-called “unhappy consciousness” with respect to contemporary Hungarian poetry’s obsessive fixation on manifesting the structure of feeling in contemporary Western society.

Keywords: metamodernism, postmodernism, structure of feeling, Transylvanian literature, contemporary Hungarian literature

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/42-57](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/42-57).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



L. VARGA PÉTER

„pupillák nedves sivataga”

Biomateriális szemlélet és képtechnikák Vida Gergely *Mellékalak* című kötetében*

Míg igaz, hogy a költészetben bekövetkező poétikai és felfogásbeli váltások oka nem a kiüresedett formák lecserélődésében keresendő, ugyanúgy érvényesnek tetszik az is, hogy a lírai nyelv és a költői szubjektum távlatszerkezete nem függetleníthető a kittleri értelemben modellként vagy mértékként kínálkozó (techno)médiумoktól vagy – tágabb értelemben – a kultúrtechnikáktól. A formák értékvesztettségének képzete inkább hatástörténeti horizontban értelmezhető, nevezetesen a kánon és a metron egymással nem annyira szembenálló, mint egymást kiegészítő fogalmi alapján. Eszerint a kánon távlatos és stabil mérték, míg a *metron* olyan mérce, amely – az eredeti arisztotelészi elgondolás szerint – hajlik, azaz a kánon kínálta perspektívával szemben a történő irodalom idővel redundánssá váló beszéd- és szemléletmódjai, előnyben részesített nyelvi-poétikai stratégiái (ha léteznek ilyenek...) írhatók le általa. A kilencvenes években szövegirodalomnak nevezett prózapoétikát vagy az úgynevezett nyelvjátékot, máskor a költői hagyományt termékeny és egyedi módon palimpszesztusként előállító és előtérbe állító, a lírai alanyt ebben a szerkezetben elhelyező, hangja individualitását egyúttal megtartó lírát lassanként fölváltotta – vagyis kétséget kizáróan elterjedtebbé vált – az alanyi költészetnek hívott, a szó helyett a mondatot, a metafora helyett a hasonlatot kedvelő verskultúra. Ez a versbeszéd – eltérő formákban persze – a megszólalás pozícióját és tétjét tekintve egyszerre irányította az olvasás fókuszát a privát helyekre és szituációkra, a „személyesség” kitüntetett tereibe, illetve ezzel ellentétes módon az azokból kivezettő, a külvilágot az érzék és érzékelés kizárólagosságában színre vivő és megértésre kínáló, egyfajta szenzuálpoétikai konstrukcióra. Az egyik irányból az „új érzékenységnek” a honi költészettörténetben és -elméletben is alaposan tárgyalt tradíciói szolgálhattak hatástörténeti összefüggések számbavételére (Oravecz Imre, Petri György, Orbán Ottó, Kemény István és mások révén), a másik irányból az újholdas, illetve a hermetikus líra egyes versvilágai (Nemes Nagy Ágnestől Pilinszky Jánoson át ismét csak Oraveczig), oly módon persze, hogy ezek a verskultúrák sosem – és nem következetesen – elszigetelve vagy egymástól érintetlenül léteztek egymás mellett, hanem az életműveken belüli alakulások és módosulások folyamatos átrendeződéseket keletkeztető mozgásában.

A versnyelvi hagyomány és az alanyi szituáltság mellett a világ (szenzuális) inszcenírozhatóságának alapvető viszonyultságokat meghatározó potenciálja, és

* A tanulmány létrejöttét az NKFIH K-132092 sz. projektje, valamint az OTKA K-137659 sz. projektje támogatta.

fordítva, a világban-benne-lét érzék(szerv)i megalapozottsága nagyjából egy időben hívta elő a kultúrtechnikák és technomédiumok jelenlétének nem annyira a hatásaival (noha avval is), mint inkább a szubjektumszerkezeti következményeivel számoló lírai tapasztalatot, valamint a *biosz* felől megértett (puszta) életnek a versvilágban mind eklatánsabban megmutatkozó, s mára a humán kondíciót is markánsan viszonylagosító, alkalmanként zárójelező megértési kísérleteit. A kétféle felfogásbeli-poétikai szisztéma említett egyidejűségük okán nem választhatók teljes mértékben külön, technika és élet – nem tematikus vagy ideologikus – összefonódására Szabó Lőrincről és József Attiláról Nemes Nagy Ágnesen és Oravecz Imrén át a kortárs költészet olyan alkotóit, mint a jelen dolgozatban tárgyalt Vida Gergely, találunk példákat. A továbbiakban utóbbi *Mellékalak* című verskötete alapján teszek kísérletet egy hasonló poétikai törekvés sajátosságainak tettenérésére, amellel érvelve, hogy itt a biopoétikai összefüggérendszer olyan, esetenként nem antropocentrikus kondíciók szerint létesül, amelyek a látás többszöröződésével a képi konstruáltság eltérő – képzőművészeti, fotográfiai és filmes –, ugyanakkor egymásba fonódó, a szemléletet egymás feltételezettségében előállító műveletei által válnak érzékelhetővé. Ezek az ember utáni – vagy ember nélküli – lehetőségfeltételek a beszéd és a látvány kiáramlási pontjaként értett lírai alanyt nem, vagy nem minden esetben számolják föl, a versek világában ugyanis mindig akadnak műveletek, amelyek feltételezik a személyesség pragmatikai alakzatait. Az aposztrofikus és én-szemponitú költői beszéd azonban ezeket az alakzatokat szétszórja a *biosz* anyagszerű, gyakorta láthatatlan, ezért bizonyos tekintetben fiktív tereket létrehozó (mikro) tartományaiban (húsban, idegpályákon, neurobiológiai környezetben, alig érzékelhető testfelszíneken), utóbbiakat pedig mindezzel párhuzamosan visszairja a képterelés artistikus és technológiai horizontjába. Méghozzá oly módon, hogy a művelet megfordítva is érvényes: a képtechnikák egyúttal testtechnikák.

A *Mellékalak*ban megjelenő markáns versbeszéd persze nem előzmény nélküli Vida Gergely életművében. A korai pályaszakaszt meghatározó *Sülttel hátrafelé*, és annál is meggyőzőbben a *Rokoko karaoke* című kötetek a Parti Nagy Lajos és részben Kovács András Ferenc, részben Kukorelly Endre fémjelezte lírai dikció hatása alatt lépett párbeszédbe – a maga egyedi megszólalását nem fől számolva – a költészeti hagyomány olyan, nagy nehézkedésű formációival, mint Babits Mihály és József Attila klasszikus modern és későmodern poétikai; e tradíciók szóra bírásában a zárt versvilág megbontásának és „áthangszerezésének” technikái a versszöveg materiális dimenzióját sem hagyták érintetlenül. Vagyis miközben a hagyománnyal transzdialogikus viszonyba helyezkedő költői beszéd ráhagyatkozott e tradíciók formálta lírai gondolkodás képi és nyelvi komponenseire, egyúttal – a nyelvi aleatorikusság „fordított” szemiozálásának potenciálját fől szabadítva – a közvetítőközeg esetlegességére irányította a figyelmet.¹

¹ „Fontos még ehelyütt arra figyelmeztetnünk – írja H. Nagy Péter a Vida-líra költészettörténeti szituáltságáról a centrum és a periféria viszonylatában –, hogy Vida Gergely költészetében ne csak azt lássuk, hogy visszaigazolódik a posztmodern líra horizontnyitása, hanem azt is, hogy az mennyire sokrétű korszakudat felnyílását eredményezte. A Tözsér-, Hizsnyai-, Csehy-, Németh-líra mellett ugyanis itt válik világossá,

Ez a nem-hermeneutikai műveleti terület ugyanakkor nem válhatott kizárólagossá, akkor sem, ha a költészet centrális alakzatának, a lírai *én*nek a grammatikai, retorikai és pragmatikai rögzíthetlensége viszonylagosította is a költői beszéd „egységességéhez” való hozzáférés lehetőségeit. Magyarán a nyelv mint anyagszerű médium lett az egyik központi témája a korai pályaszakasz sikerültebb próbálkozásainak – ami visszatekintve, más életművek hasonló gyakorlataival párhuzamosan, az ezredfordulót megelőző és követő évtizedben létrehozta ugyan maradandó kompozícióit, ám meglehetősen hamar el is veszítette közlőképességét.

Vida Gergely a *Rokoko karaoke*-ra rákövetkező pályaszakasa a *Horror klasszikusok* című versgyűjteménnyel (2010) vette kezdetét, és ez a karakán, meghatározó jelentőségű munka erős gesztusokkal helyezte új alapokra a korábbi formában folytathatatlanak tekintett nyelv- és szócentrikus poétikát. Itt azonban érdemes emlékeztetni rá, hogy aligha létezik olyan, magas igényeket támasztó vers, amely ne lenne nyelvközpontú. Az olvasás nem eleve adott és közvetlen jelentésekkel találkozunk, hanem egy olyan nyelvi univerzum összetartottságát érzékeli, amelynek egyes komponensei megváltoztathatatlanul az egység részét képezik.² A transzdialogikus, palimpszesztus-elvű lírai gondolkodás mindemellett újra kellett hogy definiálja magát, természetesen nem függetlenül a 2000-es, majd a 2010-es évekre mind dominánsabbá váló „alanyi” költészet – az ekkor pályakezdőnek számító fiatal lírikusok révén szinte burjánzó – változataitól. E dinamika ma már meglehetősen jól dokumentált mind a nyelvművészet,³ mind pedig a biopoétikai/posztthumán szemhatár felől nézve,⁴ és a *Horror klasszikusok*nak is született olyan érdemi olvasata, amely a film szerepére és technikájára kérdez rá a versvilág kialakítása és a megértés vonatkozásában.⁵ Ez a kötet, amelyben egyébként már inkább Pilinszky, mint József Attila vagy Parti Nagy Lajos hatása érhető tetten, az alanyi költészet dikcióját a filmes lejátszás és ismétléstechnika révén bontja (a *Lefolyás* című ciklusban) darabjaira, miközben a könyv megalkotottsága arra a logikára épül, hogy az alanyiságot föltételező,

hogy a »szlovákiai magyar« líra (is) képes maga mögött hagyni a modern magyar költészet megértett hagyományát.” H. NAGY Péter, *Költészet és szövegköziség: Verstechnológiai paradigmaváltás a 20. század végi magyar lírában*, Komárom, Selye, 2021, 252. (Lásd még a teljes Vida-fejezetet: 250–266.)

² Az ilyen értelemben vett formai és szemléleti összetartottságnak az aiszthészsze valószínűleg minden élmény és tapasztalat alapja, még a később tárgyalandó biológiai és geometriai horizontban is. Ennek megfelelően e ponton Steven Pinker meglátására hagyatkoznék (aki az energiával fölvetett természeti alakzatok kapcsán mondja): „A tény, hogy ezeket a konfigurációkat csodálatosnak találjuk, arra utal, hogy a szépség talán nem csak személyes ízlés kérdése. Az agy esztétikai válasza talán egyfajta fogékonyság az entrópiaellenes mintázatokra, amelyek a természetben előfordulhatnak.” STEVEN PINKER, *Felvilágosodás most*, ford. Dr. MÁTICS Róbert, Pécs, Alexandra, 2019, 31.

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „magát mondja, ami írva van”: *Az újabb magyar líráról*, Prae, 2008/3, 5–15.

⁴ NEMES Z. MÁRIÓ, *Kacsacsőrüemlős-várás Kenguru-szigeten: A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai*, Prae, 2017/1, 90–107.

⁵ GABORJÁK Ádám, *Horrorra akadva: Adaptáció, ismétlés, kísérteties* Vida Gergely Horror klasszikusok című könyvében, Apertúra, 2011. tél. <https://www.apertura.hu/2011/tel/gaborjak-adam-horrorra-akadva/> (Letöltés ideje: 2022. november 6. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

közvetlennék tetsző, konfesszionális vagy tanúságtevő lírai beszéd – a személyesség vagy érzékenység érzetközpontú dominanciájával – kizárólag a film médiumán keresztül artikulálódik, a film pedig költészetté áll össze. A filmcímek előhívta popkulturális-vizuális memória azonban a „képkivágások”, „kimerevítések” és főleg az ismétlés (újrajátszás/újraírás) versbeszédet meghatározó technikáival nem úgy aktivizálódik, hogy az olvasás valamiféle mediális átfordításban vagy imitációban leljen esztétikai tapasztalatra – ha így lenne, akkor csupán az ismerősnek az újrafelismerésében lenne érdekelt. A személyesség alakzatai sokkal inkább vers és film memóriájának egymást feltételező kölcsönösségében, egy radikálisan permutatív logikával teremtik meg vallomásosság és tanúságtevés közvetlenségének az érzetét, amelyben *én*, *film* és *vers* folyamatosan újrakombinálódik, átíródik, áthelyeződik.⁶

Ám nem volna elegendő pusztán annyit állítani, hogy Vida Gergely költészetében – a *Horror klasszikusokra* következő *Demóverzióban* (2014), majd a *Mellékalakban* – a látvány és a látás, illetve a látásnak és a látványnak való kitettség, sőt egyfajta szemre fixálódó nyelvi-poétikai reflex határozná meg a szubjektum és a vers szituáltságát. Mert igaz ugyan, hogy a fókusz olykor annyira közel kerül a szenzuálpoétika biomateriális gyökeréhez, hogy a képből egyedül a látásért felelős szerv képe marad (erre zárul rá mintegy a szemhatár),⁷ ezzel pedig föl is nagyítja, dramatizálja látás és látvány mesztertrópusát; ám a „láttam” beszédaktus tanúságtétele univerzalizálja is a versvilágban igazságigénnyel előálló mozzanatok, személy- és tárgyközi viszonyok kapcsolódási rendszerét. A *Demóverzió* egyes darabjai, miközben nem mondanak le teljesen a *Horror klasszikusokban* tapasztalatszervező erővel föllépő filmes és költői permutatív logikáról, a gyerekkor nem annyira díszletszerű, mint inkább emlékezeti helyeinek re- vagy megkonstruálásában a terek geometriájának én-fókuszát el- vagy kimozdítják az én/ember nélküli tér önazonos geometriájába, amelyben az emlékezetnek – s ennek megfelelően a látvány kiáramlási pontjaként azonosítható beszélőnek – már nincs meg a kiindulási pozíciója. Tehát a személyjelölés tér és emlékezet szétkapcsolásakor úgy módosul, hogy a „láttam” tanúságtevése a néző/befogadó cselekvésévé válik – az *Egy háromszög illúziója* című vers zárlatában, amely egy kert szűkülő perspektíváját kínálja föl, például ekképp:

A hínáros kanális, a gazos, kis szögben lejtő part,
régi kalandok helyszíne, innen nem látható tehát,

⁶ Így kerül egymás mellé, illetve rendeződik egymásba Pilinszky és *A sziklák szeme* az önmegszólító, majd a nominális halmozással egyszerre vers- és filmszerű beszédmódban: „Azt hiszed, mindent láttál. // A sivatag elég méretes, bármi akadhat, / babahaj, bányászbarakk, / naptej, csecsszopó mutáns, / szó szerint, vetített naplemente, / kinnfeledt nyugágy / satöbbi. (*A sziklák szeme* [1]) VIDA Gergely, *Horror klasszikusok*, Pozsony, Kalligram, 2010.

⁷ „[...] Láttam / tekintetem kerülő tekinteteket, / megvonagló szemhunyaszt, / pupillák nedves sivatagát.” (*Cylinder nélkül*) A kötetből vett idézetek az alábbi kiadásban szerepelnek: VIDA Gergely, *Mellékalak*, Dunaszerdahely – Pozsony, Kalligram, 2022.

a töltést is számítva többszörös takarásban van.
 Nem ballagunk oda, hogy megnézzük,
 megelégszünk a geometria adta bizonyossággal,
 különben az emlékezetre kellene hagyatkoznunk.⁸

Másutt (*Egy agyonlőtt kóborkutyára*), a Duna töltése menti gyerekkori bicikliutak föl-
 idézésekor a térszerkezet azonosságában is benne rejlő bizonytalanság és pontatlan-
 ság készteti a lírai beszélőt arra, hogy lényegtelennek tetsző mozzanatokot a legfino-
 mabb pontosítás igényével magyarázzon (mint például hogyan kell megtámaszkodni
 és egyensúlyi helyzetben maradni az álló helyzetben lévő kerékpárral), illetve flóra és
 fauna, valamint természet és kultúra (vagy a kulturalitás) távoli képzettársításokkal
 meghökkentő hatást elérő, hasonló és azonosító alakzatokba rendezésével markán-
 san szétkapcsoljon referenciát és jelentést, miközben épp e diszjunkciók rendezik be
 a költemény poétikai terét.⁹ A vers végén a terület egyszerre jelenik meg a látás ki-
 áramlási pontjától független entitásként (amely az évszakok váltakozásában eltérő,
 de felidézhető képet mutat), valamint olyan fenomenológiai vonatkozásként, amely
 csak e látás vagy látottság viszonyában mutatkozik meg önazonosként. E viszonyrend
 mindemellett olyan jelentéssel és jelentőséggel teli, hogy visszahat a környezet szem-
 léletére, a szemlélet pedig a versalany pozícionáltságára.

És mégis: a következő szezoni a semmibe
 merül a kataszter geometrikus pontatlansága.
 Ki tudja, a magas aranyvessző felfoghatatlanul
 buja augusztusi pompájával mi lenne,
 ha legközelebb nem ezt az útvonalat választanánk.
 Mi történe, tényleg?

Vida lírájában a geometrikus tér és a viszonyítási pontok, a természeti és a tárgy-
 környezet, illetve a személy (vagy test) nyelvi vagy képi megjelenése – Nemes Nagy
 Ágnes és Oravecz Imre, elősorban *A pályaudvar széle* és az *Egy földterület növény-
 takarójának változása* térkörnyezetet leíró és előállító hosszűverseinek emlékezetbe
 idézésével – a látás számára mind-mind formákat és eseményeket sűrítenek egybe.
 A *Demóverzió* egyik kulcsverse – *Sikoly (X.) (M. M. Filmjéhez, kézikamerával)* – a
 kultúrtechnikát és a testtechnikát szétválaszthatatlanként, egymást értelmezőként

⁸ Az idézetek a következő kiadásban szerepelnek: VIDA Gergely, *Demóverzió*, Dunaszerdahely – Pozsony, Kalligram, 2004.

⁹ „Vagy míg július elején muslincáktól / meg apró, fekete rovaroktól / sűrű a levegő, addig augusztus / köze-
 pére a Duna mente aljnövényzete / morajlik úgy, mint a (feltehetőleg) / agyonlőtt kóborkutya többnapos, /
 alig takart teteme / a töltés alján” – így előbb. „És a mezei aszat, a szelíd csorbóka rettenetes / alaktalansága:
 kisoványodott jegyszédőlányok / egy 70-es évekbeli, nyugat-berlini pornómoziban” – így pedig később.
 (*Egy agyonlőtt kóborkutyára*)

inszcenírozza. A költemény komplex utalásrendszerében a Mészöly-regény objektivitásigényének metaforája, a kamera és a rendezés képzőművészeti, popkulturális és referenciális tartományokat vetít egymásra, miközben radikális módon szembesíti az élettelen testre tapadó (kulturális) képzettársításokkal és az élet rekonstruálhatóságának kudarcával. Ez a költemény alighanem továbbgondolásra ösztönözhette a szerzőjét is, hiszen a *Demóverzió*ban szereplő változathoz képest (amely egy ponton Pasolini holttestének valóságos képét idézi meg, majd ebből kiindulva pásztáz végig egy nem természetes pózba merevedett élettelen testet) a *Mellékalak*ban szereplő verzióban a lecsupaszítás performatív műveletsora a kollektív beszéd elhallgatását is konnotálja. Az újra-, illetve átírás ugyan nem tartalmazza a *Sikoly* diszjunktív kulturális utalásrendszerét, de nyomatékosítja a geometriai kiindulópont biológiai-anyagszerű nyomait – az *ovális* alakzatával – a kötet motivikus hálójában.

Minden manír nélkül hever, mintha
csak a születésétől neki szánt helyet
töltené be végre. Egy hullá eszköztelen
játéka. Annyira életszerű,
hogy bármikor felpattanhat.

A test, a tipikus fordulópontokon,
a csípőben,
a térdben,
a könyökben,
a nyakban,
archiválja az utolsó nekirugaszkodás
szándékát. Az utolsó előtti pillanatokét,
kiragadva kontextusból és élettörténetből,
tisztá, csupasza forma.

Az oválisba meredt ajkak a kínábrázolás
netovábbjai. Az összhatást az elcsúszott,
a szájüreg bejáratát keresztbe vágó,
nyilván a végső trauma következtében
kimozdult műfogsor rontja, mely
útját állja a groteszkiségében el is téríti,
mintegy mellékvágányra tereli
a befelé furakodó tekintetet. Kicsit
ki is türemkedik a szájból, mint egy
pecek, előrevetítve a vissza nem fordítható
elhallgatást. De nem a tulajdonosét:
a miénket.

Joggal támadhat az a sejtésünk, hogy a végső
 sikolyba, vagy abba a valamibe, ami annak
 indult volna, nem sűrithető bele az élet.
 Mert lehet bármilyen hangos és fülsiketítő
 – hogy még akkor is elnyomja a kóbor kutyák
 éktelen csaholását, mikor már vége mindennek –,
 csupán a kisstílű jelen időnek szól. A rettegés
 egymással felcserélhető pillanatainak.

Egy oda nem illő fogtechnikai eszköz miatt
 nem készíthető el hű lenyomata az ajkakon,
 a szájüregen kipréselődő végső ürességnek.
 (*Talált test*)

E motivika a képi érzékelés és a mind biológiai, mind kulturális, mind performatív/ tanúsító értelemben gazdagon rétegzett vizuális élmény dominanciája mellett a hallás és a hallgatás komplementer, illetve ellentétes irányú eseményeit vezeti be a versvilágot szervező lírai beszédbe, amely azonban sosem lesz csönd. A hallás ugyan hallgatást feltételez, a figyelem fókuszáltságát, valamint a beszéd megakasztását vagy visszatartását tekintve is,¹⁰ a test halál felől értett néma akusztikája a *Talált test*ben a képbe rendeződő lélektelen anyag feltérképezhetetlenek tetsző territóriumaira – a rögzíthetetlen és visszakereshetetlen elmúlt élet mozzanataira – is rezonál. Meghökentő következménnyel bírva a pásztázó tekintet megalkotta kép költői leírására: a bizarr ekphraszisz önmaga (el)hallgatását jelenti be, a „befelé furakodó tekintet” kvázi erőszaka mégis „kínábrázolássá” avatja a verset, ily módon az „oválisba meredt ajkak” ismerős művészeti kontextusa bár egy valaha elhangzott, már nem hallható hang révén az ábrázolt (a „tulajdonos”) világának hermeneutikai feltárását ígérheti, a „csupas formá”-ba, néma anyaggá üresedő test sem a saját, sem a versbeszéd másikjának üzenetét nem közvetítheti. Ez a „másik” a vers mindössze két pontján, a sortöréssel kiemelt „miénk” birtokos névmásban és a rákövetkező sor többes számú birtokjelében („sejtésünk”) nyilvánul meg, és mivel a mézőlyi retorikai-poétikai eljárás eleve valami nem személyesnek a közbejöttét sejteti Vida költeményében is (lásd a *Demóverzió*ban publikált változat címét), e „másik” az absztrahált, erőszakos tekintet és a hallás/hallgatás aiszthetikus tapasztalatának metaforája lesz.

A *Mellékalak* verseiben az érzékelésnek és érzékeltetésnek való – gyakorta erőszakos – kitettség olyan tartományokat is feltételezhetővé tesz, amelyek a saját test hozzáférhetetlen idegenségét referencializálhatatlan momentumokban villantják föl,

¹⁰ Széles körű elemzését irodalom- és nyelvelméleti összefüggésben lásd FOGARASI György, *Méltóság és méreg: a hallgatás (dez)antropolitikája Alfred de Vigny A farkas halála és William Blake A méregfa című versében = Hallgatás: Poétika, politika, performativitás*, szerk. FODOR Péter, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, L. VARGA Péter, PALKÓ Gábor, Budapest, Prae, 2019, 308–331, elsősorban 308–311.

a húsrá/testre redukált élet morajlását az olvasás itt és mostjában színre víve. A *Hústriptichon* harmadik darabjának utolsó szakaszában a hallás/hallgatás akaratlagos akadályozása például újabb akusztikai eseményt, illetve morajlást tételez: „Szorítsd füled a puha bőrre, / hallgass bele a zajló túlba. // Hallgass a gügyögő csecsemőbe, / sikolt-e odabenn a húsa. // Ha kivédeni úgysem tudod, / itt az ismétlés kéje, iszonya: // hallgass a fülbe dugott / mutatóujj körmén a pizsokba.” A triptichon első versében pedig a vizuális és – az immár a kultúra személyközi relációit előhívó – családi emlékezet hermeneutikai keretek közt aligha vizsgálható, ám kényszerítő erejű biomateriális működési rendje alakítja a költemény szcenikáját „Az agytörzs köpűjében / sápadt arcú rokonok / felpuffedt neuronjai”. Jóllehet a pragmatikai én a kommentáló versretorikában tetten érhető („felpuffedt”, majd: „megindító ez a szakadatlan / bukdácsolás, fortyogás / a vak folyadékban”), a „felpuffedt neuronok” – egy jellegzetes vagy erőteljes emlékkép generálói? – és az agyi folyamatok metaforái arra is figyelmeztetnek, hogy az emlékkép vizuális valósága egy nem látható közeg terméke („vak folyadék”), amely maga nem tartalmazza az intencionáltság vagy a célelvűség mozzanatait. Ugyanez a logika figyelhető meg a *Még valamit a hüllőagyról* cikluson belül elhelyezkedő, *Egy közhely kibontása* című sorozat további költeményei esetében, amelyek a rögzítés, földézés és (újra)előállítás nyelvi eseményeit aiszthészis és technológia immár elválaszthatatlan vonatkozási rendszerében létesítik.¹¹ Bár az *Ovális* című vers alaphelyzete az alanyi dikciót prefigurálhatná („mindenhová / együttérezni mentem”), mégis, a holttestek ovális szájjalásával az absztrakt-geometrikus forma uralja inkább a képmezőt, mintsem az anyaggá redukálódott test földézte egyedi élet víziója. A biológiai folyamatok „láthatatlan” anatómiája pedig, amelynek képe nem helyeződik át a képrögzítés külső médiumába, a beavatkozásokkal együtt visszahull a forma „végső ürességébe” (vö. ugyanebben a ciklusban a *Talált test* zárlatával), azaz a deiktikus, jelentés nélküli, illetve jelentést fölszámoló haláltapasztalatra.¹²

¹¹ A kettő összekapcsolása tudománytörténeti szempontból sem irreleváns, amennyiben az elméleti biológiát (és más tudományágakat), de az emberről való tudományos gondolkodást is meghatározó módon alakította az örökítőanyag viselkedésének és működésének digitalitása. Lásd Richard DAWKINS, *River out of Eden: A Darwinian View of Life*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1995, elsősorban 1–31. (A *The Digital River* című fejezet.)

¹² „Mindenhol absztrakciót találtam, / határozott kézjegyű oválist. / Az utóbbi időben nem is fotóztam / le semmit, memóriám / megbízhatatlanságára hagykoztam, / a tudattalan működésébe vetett / megelőlegezett bizalommal hittem, // hogy az idegpályákon átalakul / egy-egy vonás, elárulja magát / a vonalvezetés, beszakad a vékony / hártya, egyszóval elburjánzik / a szigorú anatómia. // Mindenhol absztrakciót találtam. / Hosszú szenvedés után / a rémület szövegbuborékjává / fúvódva, infarktusnál behorpadva / középtájon. És ami még szörnyűbb: / gyakran megfordítva. // Gyilkos szúrás nyomán / a meglepetés horpadt körvonalba / skiccelte az ajkat. Akkor is, / ha felkötötték az állat gézzel, / az utolsó útra készítve a testet, / elmém visszajett, mint a túl / nehéz súlyt, az eredeti klisébe. / A halál azóta is szájon közlekedik, / a néma, hártayavékony ováliston át.” – Lásd még *Az újjáélesztő dédunokája* című vers ötödik szakaszát, amely az időiség felől nézve teszi egyetemesé e tapasztalatot, egyúttal leképezve a lírayelv (egyik lehetséges) funkcióját: „De minden élmény halálélmény. / A megtörténő pillanat azonnal / bebábozódik, a kitin örökre benne / marad az imágóban.”

E jelentésnélküliség általában véve is beíródik a korporális létezésbe, amennyiben például az anatómiailag „teljes” ember(kép) a poszthumán/posztantropocentrikus horizontban úgy bomlik vissza alkotórészeire, hogy a láthatatlan szférájában a képi megjelenést vagy megjeleníthetőséget is nélkülözi (magától értetődő módon), absztrakt valóságát a költői nyelv alkotja meg: „A hús, / az elmével meg a fantáziákkal / együtt olyan negyven kiló, / nincs semmilyen képszerű visszaverődés, / csak kipárolgás a párna alól, / molekulák néma, kimért tánca”. A versben föltett egzisztenciális kérdésre, nevezetesen hogy „mi lenne mégis a hozzáadott érték” ebben a húsrá bontott létezésben, ironikus módon a kész emberből keletkező élő sejtanyagoknak, a beszédet, a hallgatást és a halált egyszerre jelölő száj oválisának, valamint a készenléti állapotot jelző fénynek az egymásba játszatása lesz a válasz, egy felszíni felület híradása, amellyel végül – szintén ironikusan – a humanista-racionalista szubjektum azonosítja magát: „valami plazma, / amely nyilván / belőlem nőtt ki. / Eleinte száj volt, / aztán egy egész, / néma szoba. / Aztán csak piros pont / az első magnóm kijelzőjén. // Legyen ez a legmélyebb felület, / amit valaha láttam. A saját kútfő”.

A *Mellékalak* staffázs-sorozatában vagy az *Egy közhely kibontása* ciklusban, a rögzítés, földézés, előállítás szenzuálpóétikai és kultúra/technikafüggő színre vitelében ugyanaz a repetitív-tanúságtevő, Mészöly Miklós prózapoétikai módszerét hangsúlyosan alkalmazó versbeszéd érvényesül, mint ami a *Cylinder nélkül* című költeményben eminens módon alakítja a szólamvezetést. Itt a staffázs, azaz a mellékalak pozíciója, úgy is, mint a lírai beszéd kiáramlási pontja és a szcenika táguló, majd szűkülő tereinek létrehozója, teremt lehetőséget arra, hogy a társadalmi szituáltságnak, a privát tereknek, a test pusztulásának és a szégyennek tanúságául szolgáljon. Az öt strófából álló műben tizenötöszer szerepel a „láttam” tanúsága, és csak akkor irányul vissza tanúságtevőjére a figyelem, amikor a vajúdás és a haláltusa hasonló szerkezetbe rendeződik, mintha a látványra fókuszáló versbeszéd alanya önmagát a kezdet és a vég alakzatának összekapcsolásában ismerné föl – de így is kívülállóként, a versvilág „másikjaként”. A tanúságtevő én a tanúságtevő *test* újra- és újradefiniálására tesz kísérletet, amely szerteágazó biológiai-anyagszerű és kulturális vonatkozásokba rajzik szét, s ennek egyik legjellemzőbb példáját a staffázs-sorozatban szereplő *Egy Sebastianus-előretekintés* adja.

A vers címét illetően érdemes megjegyezni, hogy a *Demóverzió* kötet él hasonló címadással, ott azonban az *előretekintés* helyett a *flashforward* szó áll, jelölve szcenika és látásmód kultúrtechnika- és médiumfüggőségét. (Egy korábbi változatban a Sebastian-vers címében is a *flashforward* szó szerepel, a módosítás a későbbiekben jelentéssé válik.) Ez a kondicionáltság e versek esetében mindig összekapcsolódik az irodalmi-kulturális tradíciók jelentette prefigurációval (*Egy Odeüsszeusz-flashforward*, *Egy Oidipusz-flashforward*), vagyis az olvasást eleve az ismétlés különböző szinteken és eltérő funkciókkal bíró – a Vida-kötetekben rendre explicit témává váló – ritmusa határozza meg. A mítoszi/kulturális utalásrendszer összekapcsolása a képalkotás mentális és technomateriális mozzanataival a „képi megelőzőttség” tapasztalatát nyomatékítja, amelyet viszont paradox módon a versnyelv állít elő, sajátos módon azzal is

szembesítve, hogy a képi élmény „megkerülhetetlensége” és mögékerülhetetlensége egy időben enged teret a vizuális és a textuális tradíciók szólamának, valamint – a versbeszéd kiáramlásának szintén paradox ellenpontjaként – a nyelvi létesülés eseményébe kódolja a hallgatást. Kultúra és technika innen nézve tehát úgy jeleníti meg – geometriai alakzatokon és deformációkon keresztül – a test és a *biosz* kódjait, hogy holt és élő dialógusa eközben kizárólag a költészet által jön létre, akkor is a sikoly keletkeztette, a kulturalitás és a jelentésnélküliség jegyeit egyaránt magán hordozó oválisba hatoló vizuális erőszak révén. Ami ugyanezekben a momentumokban vissza is hat az erőszak alanyára: hallgatásra kényszeríti (lásd a *Talált test* látszatellentmondását).

A *Sebastianus-előretékintés* bevezetője szerint legalább három tradíció alakítja a költemény szemhatárát: Tőzsér Árpád *Sebastianus mondja* című verse, Derek Jarman *Sebastian* című filmje, illetve Mantegna egyik *Szent Sebestyéne*.

Egy ablakból, akárhogy is, ugyanúgy
ki lehet zuhanni, mint körhintából az óvoda-
udvaron, csak a kettő fizikája lesz más.

Kihaldokolni, javítgatsz óvatosan,
akár egy ismétlésben jártas bölcs,
vagy talk show-ban nemzet színésze,

a megérdemelt nyilatkat mélyebbre szürod
a világot jelentő testben,

amelyből, ha akarsz,
még így is zsenge kérdőjelet formázhatsz,
ahogy a méltán híres Mantegna-ábrázolások
egyikén (1456–59) látható, és belőheted
a zöndör sérót, meg a glóriát. (Az említett

testhajlást különben Derek Jarman *Sebastian*-
jének nyilazós jelentében Leonardo Treviglio
is megcsinálja, más frizurával persze,

hogy aztán a film rákövetkező, záró beállításában
a remekbeszabott objektívhasználatnak
köszönhetően a horizont úgy görbüljön rá
a katonák gyűrűjére, centrumban a holttesttel,
hogy senki ne menekülhessen.) S végül majd

ez a tiéd egészen,

végül majd egy csupaszra borotvált vulva ajkairól
szólít a rettenet,
a legkitartóbb rajongó,

gondosan ápolt szenvedéseid –
egyedtől egyig – a neurobiológián eltaknyolnak.

A vers nyitósora és az enjambement meghatározta szövegvezetés a teljes költemény struktúráját megelőlegezi, az össze- és szétkapcsolások játéka pedig a Sebastianushagyomány itt megjelenített momentumait rávetíti a lírai keletkezésre, valamint halott test és élővé levés kvázi ellentétes irányú hermeneutikájára: míg „a világot jelentő” (holt)test kulturális jelölők sokaságában nyeri el pozícióját, addig az élővé levés biológiai processzusa – majd a szenvedés alapján meghatározott élet – a hozzáférhetetlen tartományába (a neurobiológiába) íródik vissza. A zárlatban elhangzó „gondosan ápolt szenvedéseid” úgyszólván a kulturalitás körülhatárolta és alakította élet jelölője: itt a *gond* és *gondosság* képzete visszautal a lét mártíromsággal leírható alaphangoltságára, amelyben a gondoskodás, a *gondviselés* és a gondozás a szenvedésnek való alávetettségben nyer értelmet. Az „Egy ablakból, akárhogy is, ugyanúgy” kezdősor a verstörténés pillanataként vehető számba, amennyiben Tözsér Árpád *Sebastianus*ának nevezetes sorát idézi meg, igenelve azt az ismétlés vagy recitálás nyelveseményében („akárhogy is, ugyanúgy”), ugyanakkor a soráthajlás kettévágta szintakszisban vissza is írva a Tözsérművet meghatározó ablak-metaforát a halál felől megértett élet vulgaritásába. Tözsérnél a testbe zárt élet börtön-képe a mártíromságban – épp az ablak révén – metafizikai horizontot feltételez, ahol a szabadság képzete a „földi retesz” „kikattanás”-ával történik meg, és ez egyúttal a költészet egyedülálló eseményévé lesz.¹³ A Vida-vers tehát vulgarizálja a Tözsér-mű e szemhatárát, és az első strófa enjambement-jaival ironikus távlatba helyezi azt: a vers a léttapasztalat mélyebb igazságának inszcenírozása helyett olyan mindennapi eseményeket koncipiál, amelyek aligha hozhatók összefüggésbe a Tözsér-vers fölmutatta metafizikával és mártírsággal („ugyanúgy / ki lehet zuhanni”, illetve: „körhintából az óvoda- / udvaron”, ahol a sorváltással bekövetkező grammatikai többértelműség a játékszerből kipörgő kora gyerekkor ironikus képét is megidézi). A nyitott mell és a kinyílni képtelen száj a Tözsér-versben hallgatásra ítéli a mártírt, ami Vida kötetében egyszerre vezet a *Talált test* és más költemények szintén hallgató (holt) figuráihoz: az oválisba dermedő szájakhoz – amelyek nyitva állnak ugyan, de csupán

¹³ „A mártír-kínban éppen az szép: / nyakadból esendően áll egy fanyíl ki, / s nyitva a mell – s a száj nem tud kinyílni. / Börtön? Jó, de az ablak ad fényt, // s ahogy a tekintet ki-kirepes: / a vers ablakán kihajolva / fölnyujtókodsz egy égi sorba, / kikattan halkan a földi retesz.” – Hozzá kell tenni, hogy a Tözsér-költemény alcíme – (*miután az agyonnyilaztatását túlélte és börtönbe zárták*) – a börtönben ülő Sebestyén képét idézi meg, a bezártság képzete tehát a történet alapszituációjából bontakozik ki. A Tözsér-vers releváns értelmezéséhez lásd CSEHY Zoltán, *Változatok Sebestyénre (Szent Sebestyén alakja a magyar lírában)*, Kalligram, 2013/5, 54–63.

abban a deiktikus funkcióban, amely a jelentésnélküliséget jelöli –, illetve, visszájára fordítva, ironikus törésbe is helyezve a néma halált, a vulvához, a születéshez.

A *Sebastianus-előretéknítés* azonban, miközben a Tözsér-vers tapasztalatát egy időben affirmálja és viszonylagosítja, két konkrét képi-vizuális hagyományt is játékba hoz, amelyek a mártír (testének) látványát értelmezhetővé teszik. A Mantegna-ábrázolások pontosan megjelölt lehetséges darabjai (1456–1459) arra az interpretációra csábítják a versbeszélőt, amely szerint a már nem élő, meggyötört test írásjelhez válik hasonlósá, ami maga viszont valamilyen nem föltáruuló, rejtve maradó vagy definíálásra váró jelentés/tudás jelölője lesz. A Mantegna-alkotások „közbejöttét” megelőző sor, amely egy behelyettesítéssel (ironikusan) a testet azonosítja a világgal, relatívvá is teszi a képzőművészeti utalás beszédességét, hiszen a jelentést vagy jelentésséget írásjelre vagy kérdésre redukáló módhatározói mellékmondat („ahogy a méltán híres Mantegna-ábrázolások / egyikén [1456–59] látható”) a (látható) *felszínhez* irányít vissza. Alakzat és jelentés formálódása folyamatszerűen tárul a befogadó elé mind a képen, mind a képet idéző versben („zsenge kérdőjel”), a Vida-mű így tehát a verstörténés mozzanatait is reflektálja, ahol az *előretéknítés* nemcsak vizuális ugrások sorozatát foglalja magába, de a jelentésképződés alakítótságát is, úgy, hogy annak kimenete mégsem egy előre meghatározott – a tradíciót nyugvóponton hagyó – megértési processzus visszaigazolása lesz. A vers egyik meghatározó pontján, a negyedik és az ötödik szakasz kapcsolódásánál egy „nem zsenge” kérdőjel rajzolódik ki az enjambement révén, ami a Mantegna-ábrázolás teshajlására utal vissza oly módon, hogy az olvasót/nézőt egyúttal Jarman Sebastian-filmjének a csúcspontjához is elvezeti. Mindez a versben említett módon is megidézi a test által fölvetett alakzatot a szóban forgó ábrázoláson, még hozzá teljesen eltérő kontextualizálással (lásd a film queer-olvasatát).¹⁴ Ahogyan pedig a zárójelen belüli passzus fölillantja a film záró beállításának klausztrófób képét a katonákra „rágörbülő” horizonttal, úgy a „teshajlás”-t megidéző szöveggép kiegészül e rázárulás képi és textuális (materiális) színre vitelével.¹⁵

A vers zárlatában a már említett „gondosan ápolt szenvedések” – tehát a *gondozásra* szoruló lét – a sortöréseknek köszönhetően ugyanúgy lehet(nek) alárendeltje(i) az irányíthatatlan élettani folyamatoknak, mint alanya(i) a megszólításnak az utolsó előtti szakaszban. Ennek megfelelően, a második és a harmadik szakasz aposztróféi feltételezhetik a Tözsér-vers beszélőjének szólamát ugyanúgy, ahogy az önmegszólítás

¹⁴ Jarman filmművészetének kontextusában: Laura STAMM, *Delphinium's Portrait of Queer History: Rethinking Derek Jarman's Legacy*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 16, Winter 2018, 38–52. A Sebastian-ábrázolások queer olvasatához pedig lásd Jason GOLDMAN, *Subjects of the Visual Arts: St. Sebastian = The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, ed. Claude J. SUMMERS, California, Cleis Press, 2004. (e-book)

¹⁵ A verstörténés reflektálása tehát eminens módon a kompozíció része. Agamben épp az allegória kimozdításával értelmezi e jelenséget a festészetben, de a példát kiterjeszti a költészetre: „Ugyanúgy, a nagy költészet sem csupán azt állítja, amit mond, hanem egyben a mondás tényét is: a mondás lehetőségét és lehetetlenségét.” Giorgio AGAMBEN, *Studiolo*, ford. DARIDA Veronika, Budapest, Kijarat – I. T. E. M., 2021, 19.

alanyát vagy a befogadóét, aki e szólam recitálásakor a Sebestyén-hagyományokat föl-
idéző, egyszerre verset olvasó, képet szemlélő és filmet néző versbeszélőt egyfajta staf-
fázsként látja a versben és a vers textuális-anyagszerű elrendezésében. (A költemény
a *13 staffázs* ciklusban szerepel.)¹⁶ A mű lecsengésében ami a „tiéd”, a *biosz* felől értett
lét tapasztalata; a szólításban jelen lévő rettenet pedig a jelentésnélküliség már tárgyalt
eseményét konnotálja. Ahogy Tözsér Sebastianusának szája zárt, néma, úgy bizonyos
értelemben a művészeti tradíció különböző formái is a *felszint* jelentik a vers számára,
egy lehetőséget és utat, amelyen át a tekintet behatol, csakúgy, mint a holttest szája ké-
pezte oválison keresztül a *Talált testben* vagy az *Oválisban*.

A birtoklásnak („a tiéd”) a fentebb említett, a költői megszólalás és megszólítás
performatív eseményeit lehetővé tevő bejelentése a *Mellékalak* költészettörténeti el-
helyezhetőségéhez is hozzájárul. Az utolsó, *Utópia* címet viselő ciklusban helyet kapó
Gótika az alanyiként feltételezett, hagyományosan a privát beszéd kódjai felől értett líra
jellegadó poétikai-retorikai eljárásai közt létrejövő költői én-alakzatot, a közvetlen szem-
élyi képzetét utalja vissza az adatok tartományába. A Barak Lászlónak ajánlott vers
eredetileg a karanténkultúrában született költői párbeszéd egyik darabja, ily módon
az egyik lehetséges összefüggésrendszerét a betegség, a vesztegár és a veszteség egyé-
ni, társadalmi és politikai vetületei jelentik.¹⁷ Így nézve a mű a személyes megszólalás
kondicionáltságát az etika, pontosabban az eticitás diskurzusához köti; kiindulópontja
a *gondozásra* szoruló élet adattechnológiai redukálhatóságának amoralitása („a halál
finom matematikai algoritmus / vagy reverzibilis függvény”). Az életnek ebben a sta-
tisztikai prefiguráltságában a közvetlenség vagy a privát lét és a magánbeszéd szinte
magától értetődő módon válnak kérdőjelessé a technológiával, és nem túl meglepő
módon a privát beszédet (is) alakító írástechnológiával, egyáltalán az adatkommuni-
kációval szemben.¹⁸ A fő kérdés nem csupán az, hogy érvényes tud-e lenni az alanyi

¹⁶ H. Nagy Péter a Vida- és a Tözsér-mű szövegek közti kapcsolódásait taglalva jut arra az egymást olvasó vers-
világokra vonatkozó megállapításra, hogy „Vida Gergely verse úgy zavarja össze a Tözsér-vers nyelvtanát és
szabályos szerkezetét, hogy a felvillantott előrefutás (a flashforward) az aposztrophében előidézett materi-
ális töréssel megváltoztatja a Sebastianus-mítoszhoz való hozzáférés mediális komponenseit. Ily módon ez
az interpretatív újírás nyomatókószítja a Tözsér-féle Sebastianus-tematika azon látens komponensét, mely
szerint maga is intermedialis adaptáció eredménye (volt)”. H. NAGY, 261–266, 265.

¹⁷ BARAK László, VIDA Gergely, *feedback: Karanténlíra két IP-címre*, [h. n.], Books & Goods, 2021.

¹⁸ Lásd még az *Egy közhely kibontása* című verset, ahol mindez a felütésben univerzális igénnyé terebélye-
sedik: „Merjünk nagyot álmodni // Legyen az élet nevű függvény / egyetlen kimeneti pontja a vég. / (Mint-
hogyan az is.) / Szorozzuk meg ezt az egyet / annyi humanoiddal, / amennyivel csak lehet, / ki mekkorában
játsszik! / Legalább annyival, / hogy megkapjunk egy / korrekt apokalipszist. // (Hogy száználmas véged még
véletlenül / se maradjon személyre szabott feladat, / sejtjeidből kikaparhatatlan zárvány.) // Ha figyelembe
vesszük / azt a statisztikai igazságot, / mely szerint az életkor / előrehaladtával minden / felnőttél nő a
valószínűsége, / hogy nem éri meg / a következő születésnapját, / valójában csupán süríteni kell, / ahogy
álmainkban is / történik mindig. / Vagy szélesre állítani / a jobb oldali margót.” – Jól látható, hogy ebben
az összefüggésrendszerben a halál eseménye nem feltételezi vagy nem engedi meg az egyedi, megismétel-
hetetlen élet artikulálását: a sokaságban fől számolódo sájtá szerúség itt olyan „statisztikai igazság”, amely
kizárja még a halál felől értett lét önazonosságát és individualitását is, mind az életutat vagy az egyéni

megszólalás egy interfész-szituációban, hanem az, hogy ennek a beszédnek a létrejötte – a *statisztikai* híradásokká redukálódó ember amorális kontextusában – eleve feltételezhető-e, vannak-e jellegadó nyelvi jelei, illetve ezek a jelek teljesítik-e a feltételeit egy megértésre szánt, ezért humán intencionáltság keletkeztette közlésnek, azaz valamilyen lényegi hermeneutikának.¹⁹ Látszólag az említett módon az eticitás határozza meg a vers diskurzusát, amely ember–adat ellentétére apellálva a humán lét sajtyszerűségének leépülésével szemben határozza meg saját személyes megszólalásmódját:

hiszen valóban ott vannak a számok és a görbék

fenségesen burjánzó tömkelege, de az a gyanúm,
hogy reménytelenül alanyi megszólalásunk
visszapattan arcunkra a monitorok villogó

felületéről. hiszen hiába a technológiák alig
követhető idegpályái, a hírigény hedonisztikus,
percenkénti kielégülései, mégiscsak merő

szemtelenység, hogy lélegeztetőről lecsatolt
testekből áramvonalas diagramok meg görbék
lesznek. mint felfelé fordított tömegsírok.

A következőkben azonban az említett ellentétpár fölállíthatóságának kísérteties bizonytalansága szolgál tanulságul egy hasonlóképp kísérteties költészet születésének, amelyben az absztraháció és az antropomorfizáció dinamikájában az eticitást nélkülöző adattechnológia a művészeti tapasztalaton keresztül mutatkozik meg, és fordítva: a statisztika dehumanizáló képe egy nagy erejű artisztikus momentumban jelenik meg, végső soron a kultúrában gyökerező, etikus humán lény és az adattá váló létező valóban kísérteties egymásra vetülésében.

sorsot („személyre szabott feladat”), mind az élet biológiai determináltságát („sejtjeidből kikaparhatatlan zárvány”) tekintve. A vers zárata a „függvény” elnyújtásával persze ironikus perspektívában mutat rá erre a statisztikai logikára, még ha a predikálhatóság, a számítás vagy az előretekintés (a „sűrítés”) egy kontrollálhatatlan belső mechanizmussal (az álommunkával) válik is hasonlatossá.

¹⁹ E dinamika líranyelvi következményeiről H. Nagy Péter a következő alapvető belátásokat teszi: „Ugyanis az aposztrophé fiktív terében végbemenő radikális változás valószínűleg olyan hatás, amely alól éppen a látvány kiáramlási pontjaként elképzelhető pragmatikai én sem tudja kivonni magát, és ezzel magyarázható az a látszólagos paradoxon, hogy minden információvá váló adat képes betörni azokra a helyekre, melyek mintha bennünk lennének, még sincsenek elzárva mások elől. A líra médiuma, innen nézve, már nem írható le azzal az egyszerű képlettel, hogy énünk transzformációja egyszerre anyagi és anyagtalan, hanem sokkal inkább egyfajta reflektált önkéntelenségként lehetne meghatározni, amely arra kényszerül, hogy a karantén hatására felépítsen valamit másként, amit addig is tudott vagy sejtett.” H. NAGY, *Utószó = feedback*, 66.

és nem tudom, szemben mindezzel, nem válhat-e
önmagában is valamiféle ember nélküli vagy azon
túli lírává az a meg nem haladható bizonytalanság,

vajon az emberi lény absztrahálódik most itt,
vagy a csupasz adat válik antropomorffá.
mindenesetre, úgy szorúlnak egymás mellé,

mint vonások azon a bizonyos görbén, mint
Jézus utolsó ítéletét leső hosszúkás, egy-
másra passzírozott alakok valamelyik

középkori székesegyház
timpanonján, a
rózsaablak
alatt.

A „most” és „itt” absztrahálódó emberi lét, ahogy sejthető, nem csak egy szokatlan szituáció vagy a Zeitgeist neopesszimista következménye, s ekképp az eticitás – amely mint ismert, csupán egyetlen diszkurzív modalitás a sok közül²⁰ – biztonságos terepének kijelölője. Lényegében ez az absztrakció határozza meg a *Mellékalak* teljes szemléletmódját (lásd: „Mindenhol absztrakciót találtam”), mégpedig oly módon, hogy miközben elő is állítja, folyamatosan ki is vezet vagy eltérít az eticitás dimenziójától. A humán létezés biológiai/materiális alapjaiig történő lehatolás ugyanakkor mindig olyan beszédhelyzetben megy végbe, amely a kulturalitás, elsősorban a képi kultúra és a kultúrtechnikák szemlélet- és diskurzusalakító erejének van kitéve. A Vida-költészet a szubjektum helyét és a versbeszéd megteremtésének feltételeit ebben az oszcillációban mutatja föl, azt mögékerülhetetlen léttapasztalatként utalva ki az ember számára: „ez a tiéd”.

²⁰ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus–JATE, 1999, 278.

L. VARGA PÉTER
irodalomtörténész, szerkesztő
Budapest
kultikus@gmail.com

„wet desert of pupils”

Biomaterial approach and visual techniques in Gergely Vida’s Mellékalak

Abstract: This paper attempts an observation of Gergely Vida’s poetry, particularly his collection *Mellékalak* („Sideforms”), through a bare scientific understanding of life as well as through the presence of visual techniques. The biomaterial conditions of life are given meaning by cultural techniques, and vice versa: cultural techniques (and art) prefigure what is known about life. This duality gives simultaneous function to the anthropological horizon, while also leading onto the preceding (or proceeding) corporal reality.

Keywords: biomateriality, visual techniques, cultural techniques, art, *bios*, corporeality

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/58-73.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



VISY BEATRIX

And what's your story?

Autofikció és hibriditás

A kortárs irodalmi irányzatok közül a magyar irodalomban is jelentős vonulatot képez az autofikció műfaji keretei közé illeszthető művek sora. Ez egyfelől annak is köszönhető, hogy a (leegyszerűsítően) szövegirodalom fókuszú posztmodern irodalom – tehát a szerzői éntől eloldott zárt(abb) műalkotás és szövegértés – időszaka után irodalmi gyakorlatainkban élet és művészet viszonya ismét előtérbe került. A múltbeli és kortárs valóságreferenciák fontosságának felismerése, a szubjektum visszatérése a szövegbe, azaz az úgynevezett „szubjektív fordulat” az író személyének, pozíciójának (mint valóságreferenciákhoz szorosan kapcsolódó személynek) újragondolásával párhuzamosan új prózai megszólalásmódokat generált, régi és új műfajokat hozott játékba. Ám mindezek a változások korántsem a posztmodern előtti modernség szemléletéhez és alkotásmódjához való visszatérést jelentik, hanem a történetmondás igényével, vágyával, az újrealizmus, őszinteség, intimitás jegyeivel jellemezhető irányzatokat épphogy a posztmodernről elsajátított székszis, a (narratív) identitás megalkothatóságával kapcsolatos fenntartások, műfaji, szerkezeti és nyelvi határátlépések, valamint a közvetlen, szépirodalminak tartott regisztereket számtalan módon kimozgató beszédmódok is meghatározzák. Az utóbbi évtizedben a magyar prózában is a múlt eseményeit, időszakait ábrázoló, kollektív és egyéni traumákat egyaránt feldolgozó, a jelen társadalmi és globális jelenségeire reflektáló újrealista, biografikus, autofikciós műfajok népszerűsége regisztrálható mind alkotói, mind befogadói oldalról. Továbbá ezt a tendenciát érzékelteti a tényirodalom keretein belül az interjú- és vallomáskötetek, valamint az életművek „paratextusaiként” kiadott naplók, levelezések iránti érdeklődés is.

Másfelől a kortárs trendeken belül az autofikció épp fogalmának képlékenysége, tágassága, kétirányú „zavarossága”, s nem utolsósorban a szubjektum „trükkös” előtérbe helyezhetősége miatt válhat(ott) számos irodalmi mű hívószavává, interpretációs ernyőjévé. Mindez valóban kényelmesen elfogadható, mivel az autofikció teoretikus meghatározása szintén szélsőségek, tág műfaji keretek közt mozog, s bár terminus technicusként csak néhány évtizede „találták fel”,¹ az autofikció műfaji jegyeivel jellemezhető prózai művekre bármely korszakban találhatóak példák, természetesen a kategória meghatározásának szigorúságától függően. Előjáróban tehát annyit érdemes kiemelni, hogy a műfaj iránti elméletirői érdeklődés, valamint világirodalmi

¹ Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001.

szintű népszerűsége azt mutatja, hogy az autofikció a 21. század első felének egyik meghatározó regényműfaja, mivel jelenleg a klasszikus önéletrajzzal, önéletrajzi regénnyel szemben sokkal érvényesebb módon képes reagálni a kor kihívásaira, „hiszen nem csak felvállalja, hanem egyenesen hirdeti is az (elbeszélői) én szétesettségének, kiismerhetetlenségének és fiktív tételezettségének tényét, azt nem akarja egy lineáris és totalizáló narratíva keretei között domesztikálni és reprezentálni”.²

Az autofikció bármely meghatározásával is dolgozunk, a műfaj legmeghatározóbb vonása, hogy a szerző életének referenciái önéletrajz és szépirodalmi fikció kettősségében, valamifajta összedolgozásként artikulálódnak. Akár a regény felől, akár az önéletrajz felől közelítünk a műfajhoz, ahogy a fogalom meghatározói és értelmezői is rendszerint egyik vagy másik felől indulnak, mindenképpen műfaji határsávban találjuk magunkat, s a szövegek hibriditását tapasztaljuk (s a kettősségek a recepció – időnként termékeny – bizonytalanságát is eredményezik). Ez még abban az esetben is így van, amennyiben a legtágabban kezeljük az autofikció műfaját, amely szerint az „önélet” bármiféle nyelvi reprezentációja eleve fikciós elmozdulásokat eredményez. Ez a posztmodern irodalomra és nyelvszemléletre jellemző „pánfiktionalista” megközelítés minden emberi reprezentáció közvetítettségét hangsúlyozza, s azt, hogy ezek a nyelvi, társadalmi és kulturális konstrukciók alapvetően narratív és retorikai mintákra épülnek.³ A megismerés során nemcsak fikciós minták alapján modellezük a valóságot, hanem a megismerés hézagait szintén fikcióval töltjük ki, így e szélsőséges – és számos kérdést rövidre záró – szemlélet alapján „fiktív és faktuális megkülönböztetése értelmét veszti, a közöttük lévő határ elhalványodik”.⁴ Ez az álláspont erősebben kezdi ki a hagyományos „önéletírás” műfaját, mint annak kortárs válfaját, transzformációját, az autofikciót. Azonban, megközelítésmódtól függően a valóságfikció széles spektrumának valamely pontján a szerzőhöz köthető referenciák egészen biztosan „zavart” okoznak a szövegben.

Az elméleti írások álláspontjainak részletes bemutatása jelen esetben mégsem célom, s talán – felvezetésként – nincs is különösebb szükség rá; a teoretikus diskurzus ismertetése és avatott értelmezése olvasható Z. Varga Zoltán már hivatkozott tanulmányában.⁵ A magyar irodalmi mezőben végzett autofikcióval kapcsolatos vizsgálódásaim és példáim elsősorban az eddigiekben is kiemelt kettősségekre, a fiktív és referenciális közötti határátlépésekre, ideiglenes felfüggesztésekre, az önfiktionalizálás, önfabulálás szerkezeti, poétikai megoldásaira és a műfaji, beszédmódbeli – valós és fiktív kettősségén túlterjedő – hibridizáció jelenségeire fókuszál. E szempontok előtérbe helyezésével valamennyire túljuthatunk azon az alapvető „problémán”, hogy egy mű mennyiben felel meg a szerző életének, vagy – a másik irányból – a fiktív szerző mennyire hozható fedésbe a valós személlyel, s talán láthatóvá válik a szövegek

² URBÁN Bálint, *Az ezer fennsík és a dobozok* (Bartók Imre: Jerikó épül), Műút, 68, 2018, 67–75.

³ Vö. Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közlöny, 2020/2, 20.

⁴ Uo.

⁵ Uo.

diszkurzivitása, működésük mikéntje is. Ugyanakkor, mivel autofikcióként mint az autobiográfia önreflexív, posztmodern vagy poszt-posztmodern eseteiként (is) közelítem meg őket, mégis a két beszédmód eldöntetlen és nehezen körvonalazható együttállásának, a kettősségeknek és a folyamatos oszcillációknak a jelenlétével mindvégig számolni kell.⁶

A következőkben vizsgált regények tehát egyáltalán nem légüres térbe, a műfaj szempontjából nem ismeretlen közegbe érkeztek. Mai nézőpontból az autofikcióval összefüggésbe hozható, a korabeli recepcióban az önéletrajzi regény „gyanújával” illetett, a regény műfaji kereteit, határait feszegető művekkel nagyobb számban már a 70-es évek második felétől, a prózai átalakulás (úgynevezett prózafordulat) időszakától találkozhatunk. Esterházy Péter *Termelési regényének* (1979) bizonyos szövegrétegei, illetve Kertész Imre *A kudarc* (1988), Lengyel Péter *Macskakő* (1988) című regényeinek egy-egy szála és elbeszélői szólamai említhetők példaként. Az utóbbi kettő az általam tárgyalt művek szempontjából is figyelemre méltó, hiszen mindkettőnek egy-egy cselekményszála a regényt író író ábrázolja, s a metafikció eljárásaival él. Ezáltal mindkettő beilleszthető Ana Casas tematikus tipográfiájában a *művészi önarckép* átfogó csoportjába,⁷ amelyben az elbeszélő-szereplő felfedi saját írói eszközeit, munkamódszerét, szöveggel való küzdelmének részleteit. Az ilyen regények gyakran több elbeszélőszálat mozgatnak fikció és „valóság” ütköztetésére, metalepszisekkel, mise en abyme-mal élnek, illetve jellemzőik lehetnek a humor, a paródia, az önlefokozás különféle alakzatai is. Mindezek az eljárások megtörik az elbeszélés transzparenciáját, (látványosan) megkérdőjelezik a referenciális diskurzus és az egységes identitás létét. A legújabb művek közül Mán-Várhegyi Réka *Vázlat valami máshoz* című prózakötetének negyedik elbeszélése zárhatja aktuálisan e tematikus sort.

De szintén autofikcióként közelíthetők meg azok a művek is – szintén Ana Casas tipológiáját szem előtt tartva –, amelyek a gyerek- és fiatalkor elmesélését állítják a mű centrumába.⁸ Nyilvánvaló, hogy ez a terület rendelkezik a legismertebb és legmesszebb hatoló világ- és magyar irodalmi gyökerekkel, az elmúlt évtizedek magyar irodalmát tekintve Bereményi Géza *Legendárium*, Nadas Péter *Egy családregény vége*, Lengyel Péter *Cseréptörés* című műveitől indulva Garaczi Lemúr-sorozata, Németh Gábor *Zsidó vagy?* című műve, Borbély Szilárd *Nincstelenségje*, Barnás Ferenc regényei (*A kilencedik*, *Másik halál*, *Életünk végéig*), de az utóbbi évtizedből Nadas Péter *Világló részletek* című

⁶ Ezt a fajta eldöntetlenséget hirdeti Philippe GASPARI, aki *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (Paris, Seuil, 2004) című monográfiájában a két beszédmód vagy megnyilatkozási forma teljes hibriditását és eldöntetlenségét, illetve az önéletrajzi és a fikciós olvasásmód szimultaneitásának gondolatát képviseli. Szerinte az önéletrajz és a fikció között elterülő „műfaji térben” az „elbeszélések [...] kettős befogadásmódot kódolnak, egyszerre fikciósat és önéletrajzit, függetlenül a kettő közti aránytól”. Z. VARGA, 20. Más, befogadói oldalt is vizsgáló teóriák azonban a referenciális kód felülkerekedését tapasztalják.

⁷ Ana CASAS, *Hibrid szövegek, bizonytalan recepció: az autofikció pragmatikája és műfajisága*, ford. BÄDER Petra, *Filológiai Közöny*, 2020/2, 74.

⁸ Vö. *uo.*, 72.

memoárja, Bereményi Géza *Magyar Copperfield* című önéletrajzi regénye is szorosabb-lazább összefüggésekbe hozhatók a tárgyalt műfaj, s ezen belül a gyerekkor-kamaszkor témájával. De saját életrajzi elemeket felhasználva egy korszakot, történelmi eseményt és családtörténeti elemeket ábrázol Tompa Andrea *A hóhér háza* című műve; szintén történelmi korszakok, családi kapcsolatok látleteit, személyes tapasztalatait ábrázolja Györe Balázs dokumentumokkal alátámasztott, mégis szubjektív vallomásossággal jellemezhető regényei (*Boldogkönyv*, *Halottak apja*, *Apám barátja*, *Halálom után eltűzelni!*); de ugyanúgy az autofikció hatókörében helyezhető el a 2000-es évek társadalmi jelenségeit előtérbe helyező Kun Árpád *Megint hazavárunk* című regénye is.

A továbbiakban három olyan szerzőnél vizsgálom az autofikció lehetőségeit, akik az utóbbi években jelentkeztek nagyregényekkel. Láng Zsolt *Bolyai* (2019), Tompa Andrea *Haza* (2020), Bartók Imre *Lovak a folyóban* (2021) című regényei bizonyos mértékben közösnek mutatkoznak abban, hogy – az autofikció műfaját eleve meghatározó hibriditáson, kettős identitáson túl – regényeik szerkezete, narrációja, elbeszélismódja a pluralitás és hibriditás jelenségeivel közelíthető meg. Ugyanakkor előljáróban az is elmondható, hogy a műfajok, elbeszélismódok, narratív és nyelvi regiszterek egymás mellé illesztése, kever(ed)ése, transzformációja más-más céllal, másmilyen módon (és eltérő eredménnyel) történik, illetve ezek a művek az autofikciónak más-más vonását, arculatát mutatják meg. Bartók Imre esetében nemcsak a legutóbbi, *Lovak a folyóban*, hanem a szorosan hozzá kapcsolódó, szintén önéletrajziként, autofikcióként „besorolt” *Jerikó épülre* (2018) is kitekintéssel kell lenni.

Láng Zsolt: *Bolyai*

Láng Zsolt *Bolyaija* sűrű szövésű nagyregény, ami elsősorban tematikai és gondolati gazdagságának, összetettségének köszönhető, ám mindehhez a komplexitáshoz hozzájárul a regény szerkezete, elbeszélismódja, különböző epikai műfajok játékba hozása, valamint a mű metafikciós vonulata is. A valóban rengeteg értelmezési szempontot kínáló regényt az eddigi recepció leginkább kettősségek, párhuzamok és dichotómiák viszonyaként értelmezte, s ez kézenfekvő módon adódik a mű kettős szerkezetéből, amely nemcsak két, térben és időben eltérő cselekményt, főszereplőt mozgat, hanem a két világ eltérő világlátását, tudáskeretét, szenzuális és érzelmi tapasztalatait is határozottan, reflexíven tárja az olvasó elé, ugyanakkor a kapcsolódási pontokat, áthatásokat, párhuzamokat is megteremti. A *Bolyai* a szerteágazó felvetésekkel, dualista alapvonással együtt is egységes, harmonikus mű, melyben a műfaji, poétikai, tematikus, ismeretelméleti kérdések, filozófiai problémák szétválaszthatatlanul, szervesen épülnek egymásba, a két szál termékeny párbeszédben áll egymással.

A regény alaphelyzetét és szerkezetét az adja, hogy egy Herr Láng nevű író Svájcban – napjainkban – töltött ösztöndíjának idejét Bolyai János kéziratának tanulmányozásával, kutatásával tölti, azzal a nem titkolt céllal, hogy megírja Bolyai történetét,

regényét. A másik szál pedig Bolyai János 19. században játszódó, a matematikus életének egy-egy szakaszát megjelenítő regénye, vagy ennek a (készülő, lehetséges) regénynek bizonyos fejezetei. Már ennyiből is egyértelműen látszik, hogy a jelen idejű szál kapcsolódik az autofikció műfajához, a megírandó Bolyai-regény pedig számtalan dilemmát vet fel – ha nem is az *önéletrajzzal*, de – egy valós személy *életrajzának* megírhatóságával kapcsolatban. S ezzel rögtön be is lépünk a valóság–fikció, tények–képzelet, tudomány–művészet dichotómiákkal átjárt erdejébe: ezek a kérdések, teoretikus felvetések már csak azért sem félretehetőek Láng regényének esetében, mert a formai és tartalmi, implicit és explicit kétely, a felépítés és lebontás, az azonosulás és távolságtartás, a felszínen mozgatott kutatás és nyomozás az olvasó előtt zajlik, a mű metafiktív eljárásai, változó intenzitással, végig jelen vannak.

Ennek kapcsán érdemes röviden a regény kezdetére fókuszálni. A mű egy Bolyairól szóló Esterházy-mottóval, majd a saját fikcionalitására vonatkozó bejelentéssel indul: „A legjobb, ha itt az elején kijelentem, a könyvbeli valóság merő fikció.”⁹ E megszorító állítás felidézheti az autofikció fogalmát először bevető Doubrovsky meghatározását: „kizárólag valós cselekményeken alapuló fikció, vagy ha úgy tetszik, autofikció”, amellyel *Fils* (1977) című regényét vezette fel. (E részlet a hátsó borítón olvasható.¹⁰) De hasonló meghatározással él Borbély Szilárd is *Nincstelének* című regénye esetében, ahol a fülszövegben „[a] könyv életrajzi alapú, tehát korlátozott fikció” kitétel olvasható.¹¹ Ismereteim szerint Borbély műve volt az első kortárs magyar mű, amely *önéletrajziság* és *fikció* kettősségét, problematikáját – Doubrovskyhoz mérhető karakterességgel – a szöveg felvezetésésként, kvázi előre, felveti. Látható, hogy míg Láng és Doubrovsky a valóság, a valós tények elmondhatóságában kételkedik, és narrációjukat ezért a fikció irányába terelik, Borbély a fikció megszorításaként, részleges visszavételeként érti az életrajzi jegyek felhasználását. Mindenesetre mindhárom részlet jelzi az autofikcióként bevezetett fogalom alapvető vonását, mely szerint ezek a művek olyan hibrid szövegek, amelyek valahol félúton találhatóak a regény és az (ön)életrajzi szöveg között. A fikció hangsúlyozása pedig azért vált fontossá, mert a hagyományos, teleologikus, az önéletet transzparensabb módon elbeszélő narrációt illető kételyek felerősödésével az autofikció olyan írásmód lehetőségét kínálja, amely az én igazságát a hagyományos beszédmódnál autentikusabb, összetettebb formában tudja közvetíteni.¹² A téma egyik teoretikusa, Gasparini az autofikciót egyenesen az *önéletrajzi* regény művésziesebb alakmásának tekinti, ahogy ezt Z. Varga összefoglalóan kiemeli.¹³ A fikció mint varázsszó bevetése azért válik fontossá Láng (és Borbély) esetében is, mert a realista ábrázolás – és a realista alapon nyugvó (ön)életrajz – konvenciói épp a valóság komplexitásának megragadását akadályozzák, s egy

⁹ LÁNG Zsolt, *Bolyai*, Budapest, Jelenkor, 2019. (előszó)

¹⁰ DOUBROVSKY, hátsó borító.

¹¹ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelének*, Budapest, Kalligram, 2013.

¹² Vö. Z. VARGA, 6.

¹³ *Uo.*

emberi élet mibenlétének elgondolása és ábrázolása – manapság – a valóságosság új kritériumát igényli. Mindezek az igények Lángnál nemcsak a Bolyai-történetet érintik, amelynek megírásával (ami – nem árt még egyszer hangsúlyozni – nem önéletrajz) a svájci, fölérendelt történetiszál látványosan küzd, hanem a *Bolyait* író szerző történetiszálát is, ahogy majd látható lesz.

A mű a *Bibliotheca Telekiana* című szövegrésszel indul, amelyben rövid passzusok olvashatók a Bolyai-irodalomból. Ez a rész az idézett paratextusnál erősebben jelzi valóság és fikció kettősségének bonyolult és a szerző számára nem elhanyagolható kérdését, hiszen az idézetek mindegyike a Bolyairól (vagy Bolyaiakról) készült életrajzi és/vagy tudományos művekből származik. A részletek – kommentárok nélküli – egymás mellé helyezése egyrészt felkínálja egy megengedő, „mellérendelő”, „ésleges” olvasat (olvasatok) lehetőségét, a tudománytörténeti, fikciós és szépirodalmi megközelítések egymásba csúszásának elkerülhetetlenségét, másrészt jelzi, hogy minden információ másodlagos, hogy a következtetések, ok-okozati viszonyok és a kikerekített narrációk szerzői-olvasói értelmezések függvényei, melyeknek száma végtelen. Az ezt követő, 2. (azaz a legkisebb prímszámmal jelölt) fejezet pedig a narratív „kikerekítésnek”, a szerző általi téma pozicionálásának ironikus kiforgatását mutatja meg a gyakorlatban. A „Hölgyeim és uraim” megszólítással kezdődő rész egy olvasó felé intézett propositio, javaslat, amely némileg megsejteti a regény munkamódszerét, a regényírás közeget, megnyitja tehát a metafikciós regényteret. De ennél fontosabb, hogy rávilágít az építés-lebontás írói módszerére, amikor az elbeszélő az első oldal fogalmazványát fellengzősnek és hazugnak minősíti, és rögtön önbírálat alá veti saját kifejezéseinek fennhéjázó mivoltát, állításainak hamisságát vagy legalábbis bullshit-jellegét. Mindez a rálátás, a távolság, a saját témához való viszony tudatosságát, reflektáltságát is jelzi a szerző részéről, s némileg talán rámutat arra a csapdára is, miként kerülhet az író túlságosan elragadtatott viszonyba témájával, főszereplőjével. A későbbiekben a jelenbeli történetiszál a Bolyai-kéziratok tanulmányozása köré szerveződik, a svájci városban bontakozó krimiszál pedig párhuzamba állítható a Bolyai-életmű kutatásának módszerével: a nyomozás ez esetben a részletek kutatásának, összeillesztésének, összességében a megismerésnek klasszikus metaforájaként értelmezhető.

Láng regénye több szempontból is párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macskakő* című művével. A legszembeütőbb a szerkezeti egyezés: két szálon, két idősíkbán bonyolított cselekményvezetés, ahol a múltbeli szálat a jelenben mindennapjait élő regényíró hozza létre. Az autofikciós keret azonban mindkét esetben túlnő önmagán, hiszen a jelen idősíkját nemcsak a szerzővel azonosítható szereplő alakja, (azonos) foglalkozása, valamint az írással kapcsolatos reprezentációelméleti, poétikai, nyelvi és gyakorlati kérdések szervezik, hanem ezek a cselekményszálak is teljes világokat, életeket és „saját” történetet állítanak elő. Valamint mindkettőben a nyomozás válik a tapasztalat- és ismeretszerzés fő tevékenységévé, hiszen Lengyel „Most”-beli nyomozása a Föld keletkezésének történetére, a millenniumi város épülésének nyomon

követésére és az akkor játszódó kasszabetörés megírásának lehetőségeire irányul. A múltbeli szál pedig csavaros módon a kasszabetörők történetét meséli el a rejtélyes Negyedeknek nevezett mackós, tehát a bűnöző első személyű narrációjában, míg a klasszikus detektívtörténetek nyomozójáról, Dajka vizsgálóbíróról és nyomozásának menetéről csak „fonákjáról” értesülünk. Ugyanakkor Lengyelnél az író-elbeszélő alakja hol a detektív, hol a kasszabetörő nézőpontjával és figurájával csúszik össze, sőt bűnöző és nyomozó alakja szintén sok helyen fedésbe kerül, azonosítódik az elbeszélés folyamán, a szerepek és az értékrend pedig kiasztikus felcserélődésekben mozog. Láng *Bolyaija* hasonlóan komplex eljárásokkal él, és sokrétűen, reflexíven szövi bele a krimiszálat történetébe. Nála a nyomozás főként a jelen idejű történetre jellemző, bár Bolyai ismeretelméleti, matematikai töprengései, a *Világtannal* kapcsolatos feljegyzései szintén felfoghatók a világ működésére irányuló nyomozásként, a svájci történet gyilkossági szála és Herr Lángnak Paul Gyss nyomozóval kötött barátsága, bizalmas viszonya detektív és tanú, detektív és író tevékenységének párhuzamait emeli ki. Ráadásul a számítógépen található, beszkenelt Bolyai-kéziratok is a bűnügyi szál részévé válnak, s a gyilkos szintén megírja Bolyai – erdélyi Drakula-környezetben játszódó – horrorregényét. Fontos mindehhez hozzátenni, hogy mindkét – két elbeszélőszállal dolgozó – mű háttérbe szorítja azt az autofikciók esetében általában mindvégig jelenlévő dilemmát, amely a kettős, egyszerre szimultán referenciális és fiktív olvasói stratégiák – sok esetben – termékeny feszültségét megteremtik és fenntartják. Láng és Lengyel regényei, valamint más, hasonló szerkezettel operáló mű esetében (pl. Kertész Imre: *A kudarc*) a fikció, a regényszerűség (s a fikciós olvasói élmény) felülkerekedik az önéletrajziság valóságpányváján.

Már az eddigiekből is látható, hogy a *Bolyai* nemcsak valóság és fikció bonyolult viszonyának explicite tematizálásával, valamint két – párhuzamos, de helyenként egymást metsző – történetsszál mozgatójával teremt meg a maga kevert műfajúságát, hibriditását, hanem tudományos, esztétikai, irodalmi kérdéseinek, felvetéseinek elmélyítése, kidolgozása érdekében egyszerre több műfajjal is dolgozik. A krimi és az (ön)életrajzi regény mellett a *Bolyai* a múltbeli szálat illetően olvasható portré- és aparegényként, a szerelmes regény műfaji jegyei mindkét idősíkot jellemzik, a kortárs elbeszélés a kriminál túl az útirajz, naplóregény, metaregény műfaji jegyeit hozza játékba. A *Bolyai*-ban a létezés, az emberi sors kitartó firtatása, a figyelmes odafordulás, ráhangolódás, az alkotás szabadsága, a nyelv fesztelensége hozhatja létre azt a komplex narratívát, amelyet a mű zárlatában olvasható Szövegek Szimfóniája elnevezésű performansz jelképezhet. A kórusként felhangzó zenei-nyelvi kompozíció („amire korábban nem volt szavunk”¹⁴) mise en abyme-szerűen sűríti magába a Láng-regény együttműködő, párhuzamos struktúráit, elbeszélőformáit.

De a Bolyai-anyag kutatása és a regényírás kérdése más módokon is a regény felszínén tartott témája. A szerző kéziratokkal és a Bolyai-hagyaték anyagaival való

¹⁴ LÁNG, 454.

kapcsolata nem melleleg azzal kezdődik, hogy a könyvtárban ráborul az egész kupac papírhalmom. Az első személyű elbeszélő mindennapi beszámolóiban sokszor említi a befotózott kéziratokkal való foglalataskodást és ezzel kapcsolatos észrevételeit, meglátásait: „[a] nehezen olvasható részeket lemásoltam egy papírlapra, hátha ujjaim segítenek a megértésükben. Olykor a betűk nem betűknek tűntek, hanem különleges növények leveleinek, máskor meg zsírfoltokra emlékeztettek, amilyeneket a biciklilánc hagy az ember nadrágján. Hamarosan csupa papírlap volt az asztalom, az asztal körül a szoba, sőt még a főzőfülkébe is jutott”.¹⁵ De a tizenegyedik fejezet még ennél is dokumentaristább-tudományosabb „filológiai” stílusban ír le néhány kéziratlapot, és nagyjából elmeséli a hányódó Bolyai-kéziratok történetét.

Az író munkájának és a regényírás lehetőségeinek szempontjából lényeges elem, hogy az elbeszélő óriási kihívásnak, merészségnek tartja regényt írni az egyik legnagyobb magyar tudós alakjáról. Hogyan lehet a nemeuklidészi geometria egyik megalkotójának alakját, életét, gondolkodását és elméletének fő csomópontját, a párhuzamosok kérdését szépirodalmi formában, regényben ábrázolni, tehát esztétikai formába helyezni? Egy olyan tudóst és olyan életművet, akit és amelyet ráadásul már a saját korában, de azóta is tudományos, tudománytörténeti, társadalmi bizonytalanságok, kételyek öveztek. Kivetettség, félreértettség, felemás, félresikerült kísérletek zsenialitásának érzékeltetésére. A magyar tudományos élet és a magyar kultúra feszítő adóssága. Valamint hogyan egyeztethető össze ez a tudomány, elméleti gondolkodás az étellel, a testtel, hogyan láttatható ez az egész a 21. századból? S ez rögvést az író problémahalmazává is válik, amint az író a Bolyai János-halommal – konkrétan és átvitt értelemben – kezdeni kíván valamit. A kételyek mindkét világban, mindkét térfélen megfogalmazódnak, Bolyainál: „Világtanon dolgozik, miközben alighanem semmit sem tud a világról. Az emberről. A testről és a lélekről. A betegségekről. A halálról. Annyit sem ért, hogy miként dagad sokszorosára a hímtagja, ha Rozál a hátát nyomkodja.”¹⁶ Herr Láng pedig, miközben Svájcban szinte minden beszélgetésében elmeséli a legkülönbözőbb embereknek, hogy mivel foglalkozik, kit kutat, mit csinál, és lényegében miniportrékat fest, sűrítményeket, rezüméket fogalmaz meg a helyzetek követelte rögtönzéssel Bolyairól mint korának meg nem értett magyar zsenijéről, szintén kételyekkel és kétségekkel küzd vállalkozása lehetőségességét, sikerességét illetően: „Nem tudom, mit csináljak. Őszintén szólva Bolyai nélkül nem hiszem, hogy valaha is igazi író leszek.”¹⁷ Az irodalmi feladat, vállalkozás nagyságát, képtelenségét, ugyanakkor kikerülhetetlenségét nemcsak a mottó és Esterházy dédelgetett, Bolyairól szóló regénytervének felelevenítése, hanem a regény jelenbeli szálának Krasznahorkai-jelenete is jelzi: „Feltámasztani? Lehet ilyet? – kérdezte Krasznahorkai, olyan halkán, hogy nem mertem megszólalni.”¹⁸ A jelenbeli szál középpontjában tehát lényegében

¹⁵ *Uo.*, 84.

¹⁶ *Uo.*, 166.

¹⁷ *Uo.*, 397.

¹⁸ *Uo.*, 67.

a Bolyai-regény megírásának kérdése, mikéntje áll, miközben az elbeszélő naplószerűen rögzíti a mindennapi események, a városban tett séták, beszélgetések részleteit, a rendre felbukkanó, ismeretlen lakók köré történeteket fantáziál, élethelyzetekre, emberi viszonyokra próbál következtetni. Az élet mindenféle területére kiterjedő, szerteágazó figyelem, a részletgazdagság és a fecsegés, jegyzetelgetés mindkét regényszál meghatározó „kognitív” eljárása, világészlelési módszere. A kutakodás, nyomozás, a minden rejtély iránti nyitottság nemcsak Bolyait, hanem a regényíró is jellemzi, ezért válhat fontossá a svájci történet krimiszála, a nyomozás menetébe beavatott író és a helyi nyomozó kapcsolata: a regényírás és a bűnjelek olvasásának, összeillesztésének tevékenysége egymásra vetül.¹⁹

Úgy tűnhet, hogy az iménti fejtegetés eltávolodik az autofikció kérdésétől, ám Láng regényében a referencialitás legnagyobb mértékben Herr Láng író-mivoltát érinti, akinek írással kapcsolatos – metapoétikai stratégiákkal előtárt – legnagyobb kérdése, vívódása, miként lehet a valós nyomokból, tényekből fikciót „gyártani”, regényt formálni, s ezáltal elevenné, jelenvalóvá tenni azt, ami máskülönben csak múltbeli, elkopott, rendezetlen, kusza feljegyzések sokasága,²⁰ vagy – a jelen helyzetét nézve – mindennapi szenzuális tapasztalatok, hétköznapi gyakorlatok, a megélttel kapcsolatos reflexiók önmagában érdektelen sorozata. A testi szükségletek, a mindennapi apró ügyek, bajok megélése, tehát lényegében a hétköznapiság irodalomká formálásának értelmével (értelmetlenségével) kapcsolatban hasonló alkotói kérdések merülnek fel, mint a műfaj legismertebb művelője, Knausgård esetében.

Láng regénye a szerző és szereplő nevének (közel) azonossága miatt is szorosan kapcsolódik az autofikció műfaji diskurzusához. A szereplő nevének – *Herr Láng* – distinkciója a svájci környezettel indokolható, viszont kiválóan érzékelteti a szerző és a szereplő különbségét, ám egyáltalán nem számolja fel a személy referencializálhatóságát, már csak a mű közben elmondott egyéb életrajzi vonatkozások (például romániai magyarság, más szerzőkkel való kapcsolat, korábbi írói tevékenység, de legfőképpen a magánéleti, szerelmi szál) miatt se. A szerző és a szereplő névazonossága²¹ az autofikció elméleti diskurzusának egyik legelevenebb kérdése, amelynek Lejeune az origója, aki önéletrajzról szóló elméletében kizárta, hogy a fiktív

¹⁹ A kéziratokról: „Kinyomtattam a XXIV/1 jelzésű mappa tartalmát, összesen hatvanegy kéziratoldalt. Szétpakoltam a szobában, tologattam balról jobbra és jobbról balra, lólépésben és átlósan, mert éreztem, ha megfelelő sorrendbe raknám őket, ha rekonstruálhatnám keletkezésük alaprajzát, napvilágra kerülne egy jól értelmezhető szándék. Megint előtört a nyugtalanító érzés, hogy ott van valami az orrom előtt, mégsem látom.” *Uo.*, 178–179. Valamint az eleven krimiben való résztvevőként: „Újfennt az volt a meggyőződésem, hogy egy mások számára könnyen megoldható rejtély van előttem, amely csupán attól rejtély, hogy nem látom a magyarázatát.” *Uo.*, 183.

²⁰ „A mappa mintegy kétharmada, közel negyven feljegyzés lényegében palimpszesztként készült, vagyis egy korábbi, halványabb szövegre íródott rá. Vagy fordítva, a halványabb tónusú tintával írt szöveg készült később.” *Uo.*, 179.

²¹ A szerző és szereplő névazonossága miatt került fókuszba az autofikció műfaja Kun Árpád *Megint hazavárunk* című művével kapcsolatban, amely aztán a regény egész recepcióját meghatározta.

szereplő viselje a szerző nevét, mivel számára önéletrajzi és szépirodalmi/fikciós paktum összeegyeztethetetlen.²² A Leujene-t „provokáló” Doubrovsky és más teoretikusok jóval megengedőbbek a tulajdonnév-egyezés kritériumával kapcsolatban. Jelen esetben az is bonyolítja a kérdést, hogy Láng Zsolt nem kizárólag saját élettörténetére fókuszáló művet ír, (s e szempontból szintén párhuzamba állítható Lengyel Péter *Macskakőjével* és Kertész Imre *A kudarcával*) ennek legkézenfekvőbb jegye, ahogy erről már szó volt, hogy a keletkező (vagy a svájci tartózkodás előkészületei után megírt) regényt (fejezeteit) is tartalmazza az elkészült munka. (S címe, *Bolyai*, egy másik ember tulajdonnéve, ami további kérdéseket is felvet szerző-szereplő-név viszonyrendszerében.) De a jelen idejű történet is regényes cselekményt kap, rejtélyekkel, gyilkossággal, nyomozással, és ez Vincent Colonna tág műfaji megközelítése szerint még nem rekesztené kívül az autofikción Láng művét. A *Bolyai* meglátásom szerint egész sikeresen beilleszthető Colonna négy típust és módozatot elkülönítő tipológiájába, s olvasható *fantasztikus autofikció*ként, amikor a szerző áll a mű középpontjában, de az elbeszélte történet irreális és valószerűtlen, s ennek a hőse maga a szerző lesz.²³ A *Bolyai*ban a svájci krimiszál és a krimi jól ismert műfaji jellegzetességei épp eléggé regényszerűnek bizonyulnak.²⁴

Az iménti felvetések is láttatják, hogy a *Bolyai* esetében az autofikció műfaji kategóriája érvényesen működtethető, ám a regény eljárásainak, narrációjának, témájának egésze nem vonható be az autofikció oly elasztikus kategóriája alá, hanem csak bizonyos vonásai közelíthetők meg a műfaj segítségével. S mivel az irodalomban elég gyakori jelenség, felmerül a kérdés, hogy mennyire nevezhetők autofikciónak az olyan (ön)tüköröző eljárásokkal élő művek, melyek szerzője nem vagy nem teljes mértékben foglalja el a (fő)szereplő helyét: ehelyett vagy metairodalmi „tevékenysége” által fejezi ki jelenlétét, vagy – e mellett vagy ezzel együtt – kettős (többes) struktúrát létrehozva csakis az egyik cselekményszálban van jelen (valós életrajzi jegyekkel rendelkező) író formáló szereplőként, aki éppen a másik szálon futó történet, elbeszélés, regény, alkotás létrehozásán fáradozik, amely ily módon az „írói”, úgynevezett metapoétikai

²² De Lejeune számára a szerzői névhasználat az önéletrajzi regény és az önéletírás megkülönböztetésében is fontos szerepet játszik. „Az azonosság (önéletírás) és a hasonlóság (önéletrajzi regény) szigorú szétválasztásának egyik alapja a szerzői tulajdonnév szövegbeli szerepeltetése. A valós (szerzői) tulajdonnév szövegbeli felbukkanása vagy hiánya nem csupán az önéletírást és az önéletrajzi regényt különbözteti meg, hanem az önéletrajzi regényt és az autofikciót is, hisz előbbi szemérmesen sugallja, ám nem vállalja az önéletrajzi viszonyt, míg utóbbi épp a tulajdonnév szövegbeli beírásával és fikcionalizálásával, magát a paktumot, a vallomáshelyzetet bírálja, és játékosan próbál kitérni az olvasási trendek és az irodalmi intézményenszerek hatalma alól.” Z. VARGA, 13.

²³ Vö. CASAS, 67. Colonna hivatkozott műve: VINCENT COLONNA, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris, Tristram, 2004.

²⁴ Ugyanakkor az elméletírók inkább az autofikció valószerűségét hangsúlyozzák, például Doubrovsky is, aki az autofikciót a pszichoanalitikus önéletíráshoz kapcsolja: „a történet hőse az író, ő a narratív anyag szerveződésének tengelye, de létezését valós tényekből kiindulva színezi ki, nagyon közel maradván a valószerűséghez, szövegének pedig legalábbis a subjektív – de olykor annál többnek tűnő – igazság hitelével látja el”. COLONNA, 93. Idézi Z. VARGA, 23.

szálnak alárendeltje lesz. Ebbe a sorba illeszthető például – a „prózaforulatként” emlegetett időszaktól – Hajnóczy Péter *A Halál kilovagolt Perzsiából* című műve, a már többször említett *Macskakő* és a *Kertész-regény*, valamint Mán-Várhegyi Réka idén megjelent kötete. De távolról szintén e strukturális, metapoétikai, önreprezentációs vonulathoz köthető Szilasi Lászlótól a *Luther kutyái*, s némi engedménnyel még az *Iskola a határon* is, nem vitatva az utóbbiak regény mivoltát.

Bartók Imre: *Lovak a folyóban*

A kortárs művek között egészen másként merül fel az autofikció kérdése Bartók Imre és Tompa Andrea esetében. Bartók Imre *Jerikó épül* című regényével kapcsolatban már az eddigi recepció is körültekintően tárgyalta a műfaji kérdéseket, s ezek között az önéletrajz és az autofikció tárgyalása az elsők között van.²⁵ A *Jerikó* sokirányú értelmezésének lehetőségeit azonban éppen az adja, hogy a hatalmas szövegtömeg kisiklatja a fülszövegen felkínált önéletrajzzal, önéletrajziséggel kapcsolatos elvárásokat, s különböző típusú, státuszú, műfajú szövegeket, narrációs formákat ütköztet a fikciós–dokumentarista, szépirodalmi–publicisztikai, hagyományosan szépirodalmi–populáris irodalmi, sőt irodalmon kívüli „egyéb” narratívák tengelyein. Mindezeknek az eltérő szövegtípusoknak az összeillesztésére nem az egybedolgozás, a rések elsimítása jellemző, hanem éppen a differenciák, ütközési felületek megmutatása, fenntartása, az elkészült szövegtömeg hibriditásának felmutatása, a varratok felszínre hagyása.

A *Jerikó épül*höz viszonylag szorosan kapcsolódó következő Bartók-mű, a *Lovak a folyóban* pedig a korábbi műből is ismert életrajzi, önreferenciális jegyeket is felhasználva, s szintén a műfajok, narratív formák ütköztetésére építve az autofikció divatos műfaját is reflexió alá vonja, s erős gesztusokkal, szellemesen forgatja ki/fel az autofikcióra jellemző műfaji jegyeket. Tompa Andrea *Haza* című regénye – egészen másfajta céllal és téttel, mint Bartók –, de szintén az autofikció szubverzióját végzi el, s szintén látványosan, mondhatni pimaszul kezdi ki a szöveg referencialitását, az önéletrajzi vagy autofikciós olvasat esélyeit. Úgy vélem, hogy az autofikcióval kezdett műfaji párbaj mellett más prózapoétikai vonások, narratív és strukturális megoldások is rokonítják egymással a két művet, amelyeknek köszönhetően mindkét mű kortárs világirodalmi tendenciákba is beilleszthető.

A *Lovak a folyóban*nak szintén egy író figura az énelbeszélője, ahogy ez a regény felütésében rögtön artikulálódik: „Ha még egyszer valaha regény írnék, alighanem...”²⁶ S ez az író rögtön az első fejezetben gyanúba keveredik, amikor váratlan éjszakai

²⁵ BALAJTHY Ágnes, *A radír titka, a feleslegtermelés poétikája: Bartók Imre: Jerikó épül*, Alföld, 2019/8, 100–107; BENE Adrián, „Végre van egy másik életem.”: *A szolipszista dialógus olvashatósága (Bartók Imre: Jerikó épül)*, Műút, 68, 2018, 64–67; URBÁN, 67–75; BÁRÁNY Tibor, *Schopenhauer és Riefenstahl együtt forgatnak: Bartók Imre: Jerikó épül*, Jelenkor, 2019/5, 594–601.

²⁶ BARTÓK Imre, *Lovak a folyóban*, Budapest, Jelenkor, 2021, 9.

látogatója feldönt néhány könyvkupacot, amelyek az író *magnum opus*ának a halmai, amelynek a címe történetesen *Jerikó* (sic!). A gyanú természetesen az autofikciót illeti, hiszen a szerzőnek *Jerikó épül* címmel jelent meg korábbi regénye. Az erős felütés és a tálcán felkínált műfaj – autofikció – azonban egy másfajta gyanút is kelt, legalábbis óvatosságra int, hiszen ismerve az eddigi életművet, Bartók Imre prózája a műfaji, narrációs kódok (ön)ironikus kimozgatásával, szubverziójával jellemezhető. E regény befogadása során az elbizonytalanítás eljárásai és az ironikus viszony azok számára is egyértelművé válik, akik esetleg nem olvasták az életmű korábbi darabjait. *A Lovak a folyóban* olyan önironikus, satirikus válságregény, amelynek elbeszélő-szereplője saját alkotói és magánéleti válságát írja meg az autofikció műfaji jegyeinek látványos díszletei közt. Az elbeszélő párbeszédbe lép saját írói múltjával, elsősorban korábbi regényével, a *Jerikó*val. S ha felülünk az önéletrajziség és referencialitás hullámvasújtjára, jelentős szempontnak tűnik, hogy a korábbi regény is az autográfia és autofikció határterületein bolyong, kitéve elbeszélőjét (önmagát) az „önélettel” kapcsolatos kényes műveleteknek: úgy mint önmagával, gyerekkorával való szembenézés, traumák felfedése, önmaga kitakarása, önanalízis, önutálat stb. *A Jerikó épül*, ahogy utaltunk rá, beilleszthető a gyerekkort, kamaszkort tematizáló önéletrajzi fikciók sorába, amelyekben a szerző-elbeszélő nem az életének egészét, hanem retrospektív módon a múlt egy időszakát, kitüntetett pillanatait emeli ki, tehát szekvenciákban gondolkodik és összesűriti az idősíkokat, s mindez mindenképpen a fikcionalitás irányába tereli az egyébként is a szerzőtől már távoli és szükségszerűen eltávolított gyerekkor eseményeit. Ám, ahogy erről Urbán Bálint és Balajthy Ágnes is értekezett már, a *Jerikó épül*ben a referenciális(nak tűnő) emlékképek áramlását hol „a szöveg fikcionalitását egyértelműen feltáró, groteszk, látomásos epizódok, hol pedig különböző, irodalmi műveket tárgyaló metatextuális reflexiók tagolják. Az emlék ezáltal folyamatosan fikcióként lepleződik le, maga az emlékezés pedig elválaszthatatlan a fikcionalizáló írástól”.²⁷ Az elbeszélő emlékei főleg az elbeszélő gyerek- és kamaszkorát meghatározó – irodalmi és filmes – fikciós művek cselekményeivel, jellegzetes világával, hangulatával gabalyodnak össze. Bartóknál „a fikcionalitás és önéletrajziség közötti határ fellazítása [tehát] nem a hiperrealista eljárásmódok rafinált alkalmazásában mutatkozik meg”,²⁸ mint gyakran az autofikció más (világirodalmi) szerzőinél, hanem a fikciós formák kihívó, látványos felhasználása, bevetése által. *A Lovak a folyóban* hasonló eljárásokkal él, legalábbis a referencialitás és fikcionalitás kettőssége, illetve a különféle narratív formák egymás melletti működtetése, tehát a hibridizáció tekintetében.

A Lovak a folyóban ugyanakkor némileg más módon kezdi ki az autofikció műfaji határait, mint a szerző előző műve. Egyrészt témájában is eltér, hiszen nagyvonalúan kezelve a fogalmat a *művészi önarcképek* csoportjába illeszthető, ahogy a korábban tárgyalt Láng (Lengyel, Kertész) regénye is, mivel az író-elbeszélő szereplő az írást,

²⁷ URBÁN, 69.

²⁸ BALAJTHY, 104.

a regényírást, az irodalmi siker és kudarc kérdéseit és a kortárs irodalmi életet állítja vívódásainak előterébe, amit az elbeszélő magánéleti-családi válsága egészít ki. A regény, leegyszerűsítve, nem más, mint az elbeszélő *Jerikó* című regényének fiktív utóélete, recepciótörténete, a válságba került alkotó pokolra szállása, s alkotáshoz, irodalomhoz való viszonyának analízise. S ebben az esetben nemcsak a korábbi regény megidézése az autofikció része, hanem a korábbi művekből átvett szövegek is. Az intratextualitás eddig is a szerző ismert eljárása volt, s csúcsra járatása – eddig – minden bizonnyal a *Jerikó épületben* történt meg, különösen a tanulmányok, esszék kritikák „nyers” beültetése által, amelyek során a korábban mást tematizáló, Másra irányuló szövegek önreflexív, önértelmező funkciót is kapnak. Az irodalom mint művészet, az író mint létmód számtalan aspektusának előtérbe helyezése jóval komplexebb problémahalmazként áll előttünk, mint akár Láng, akár Lengyel regényében, mert azokban „mindössze” egy-egy mű megírásának kérdései-kétségei, a viszonylag jól ismert „elbeszélés nehézségei” adják az írás tematizálásának és metapoétikájának kérdéseit.

Bartók regénye látványosan bontja le maga alatt az autofikció őszinteség dallamaira zsongított, vallomásos, intim, önHITELESÍTŐ műfaját, az olvasó együttérzésére apelláló elbeszélésmódját, hőse a műfaj öngyötrő, önostorozó, szenvelgő alakváltozatára játszik rá, meglehetősen túlzásokkal, öniróniával. Az egyik legszembevetőbb eszköz az önmegvetés és az önsajnálát kettőssége. A művészi önarcképek közül számos autofikciós szöveg a szatirikus nézőpontot alkalmazva kérdőjelezi meg a szerző referencialitását: olyan képet fest az íróról, amely meglehetősen nevetséges vagy túlzó, ám mindeközben kitarulkozóan őszintének tűnik. A *Lovak a folyóban* többek között épp az ilyen módon torzított (ön)portré miatt válik roppant szórakoztatóvá. A műfaj aláadásának további kézenfekvő eszköze az alapvető szerzői személyiségadatoknak a felfogatása, hiszen a Budapesten élő író Réka nevű felesége, Vilmos nevű gyermeke könnyen referencializálható tény, ugyanígy, a *Jerikó* című regény is, amely módosított címváltozata ugyan a korábbi Bartók-regénynek, ám megjegyzendő, hogy a recepció és az olvasók is gyakran *Jerikó*ként emlegetik. Ezeket az életrajzi, az autofikciós olvasat lehetőségét felkínáló csalikat azonban sorra el-átrajzolja az elbeszélés, és az elcsúsztatott referenciákra, a tényekkel szintén szembeállítható szubjektív elbeszélői meglátásokra, viszonyulásokra számos példa kínálkozik, az elcsúsztatás, félre-értés eljárását a regényben a *Jerikó–Gericault* címpár, a megjelent sikertelen és a kéziratban maradt – más által írt – remekmű kettőse is érzékeltetheti.

Az önéletrajzi szövegek, bildungsromanok tipikus kezdeteinek tónusára, beszédmódjára és vallomásos hangvételére játszik rá a második fejezet, de csak azután, hogy a fejezet felütésében rákérdez a valóság ábrázolhatóságának lehetőségeire, valóság és történet viszonyára: „Melyik történet képes rá, hogy elfeledtesse a valóságot?”²⁹ Az olvasó elé tárt „tények” pedig a curriculum vitae-k sablonjait működtetik és forgatják ki:

²⁹ BARTÓK, 20.

„1985-ben láttam meg a napvilágot Budapesten, és bár a születésem után felmerült, hogy elköltözünk, végül maradunk, miután Apa állást kapott a Tárhely nevezetű informatikai cégnél”. Ám már a szövegrész elejétől sejtethető iróniát az első bekezdés vége egyértelműsíti, amikor szó szerint idézi apja intelmeit: „Ez itt a tudás. És egy napon majd te is birtokosa leszel ennek a tudásnak.” Később iskolai dolgozatokat idéző mondatok is erősítik a műfajparódiát: „Hosszú évekig szerető, védett közegben nevelkedtem. Számos emléket őrzök közös kirándulásokról, az asztalra terülő fehér abroszról, amely átvette anyám érintésének melegét”.³⁰ A vallomásos iskolás-lányregényes hangvétel hasonló paródiája a szövegrész további bekezdéseiben is olvasható, s ez akár, a *Jerikó* kudarcának ismeretében, ha komolyan lehetne venni, még a valóban dilettáns, tehetségtelen író karakterét is megrajzolhatná: „Mivel nem lettek testvéreim, és egyébként is zárkózott gyerek voltam, hamar a könyvekhez fordultam. Faltam a kísértettörténeteket, a fiatalabb korosztálynak szóló detektívtörténeteket, a high fantasyt”.³¹ Bárány Tibor meglátása szerint a *Jerikó épül*ben ábrázolt traumatizáló család a *Lovak*ban „fogyaszthatóbb” fikciót kap: az apa abbahagyta az ivást, az anya megértéssel fogadja fia nagyregényét,³² s a család egy új, szerepjátékos narratívában folytatja életét, történetét.

A regény előtérbe helyezett témáját, az íráság, az irodalom (miben)létét és az autofikciót egyaránt érinti a *Jerikó* műbeli pozíciója, pontosabban szerzőjének saját művéhez való viszonya. A *Jerikó* kritikai fogadtatásában, a regény nehezen befogadhatóságának (befogadhatatlanságának, olvashatatlanságának) folyamatos tematizálásában akár a *Jerikó épül* (felszíni) recepciójára is ráismerhetnénk, ám, ahogy a *Lovak*ról szóló írások több helyen kiemelték,³³ a *Jerikó épül* fogadtatása – reálisan – nem kifejezetten értelmezhető kudarcként. A kortárs irodalmi életről festett megsemmisítő kép kapcsán pedig „[m]i sem tűnik egyszerűbbnek, mint a regény főhősének keserűségét és művészi dilemmáit ráolvasni a *Jerikó épül* állítólagos kudarcára!”.³⁴ Az irodalmi közeg működésének, alakjainak ábrázolása vitriolos, pontos és roppant szórakoztató, ám résztvevői (szerzők, kritikusok, kiadók), díjainak jellemzése és odaítélésnek módja, eseményei épp annyira elrajzoltak, eltoltak, hogy semmiképpen se lehessen referenciális tényeket azonosítani.

Az autofikciós vagy ál-autofikciós olvasat lehetősége azonban a *Jerikó épül*höz hasonlóan más módokon is felszámoltatik, mivel a szerző fiktív műfajok sokaságát működteti ismert markereik, jellegzetességeik kidomborításával; az irodalmi műfajok,

³⁰ Mindhárom részlet, *uo.*, 21–22.

³¹ *Uo.*, 22.

³² Vö. BÁRÁNY Tibor, *Imitáció, hatásesztétika, honoráriumok: Bartók Imre*: Lovak a folyóban, Jelenkor, 2022/5, 594.

³³ Bárány Tibor kritikája például kifejezetten elutasítja, hogy a *Jerikó épül* bukás lett volna: „a *Jerikó épül* történetesen nem bukott meg: alapos, mély, elemző írások jelentek meg a könyvről, a megjelenés híre pedig a tágabb nyilvánosságot is elérte (interjúk a szerzővel, olvasói reakciók a közösségi médiában stb.). Igaz, a könyv nem került fel a Libri-díj shortlistjére; érdekes módon három évvel később a *Lovak a folyóban*nak ez is sikerült”. *Uo.*

³⁴ *Uo.*

a bűnügyi-, a középkori lovag-, az összeesküvésregények jegyei, kliséi mellett horror-filmes, thrilleres zsánerklisék, társasjátékok, szerepjátékok narrációs mintái, valamint a különféle tudatállapotoknak – álom, képzelődés – betudható leírások szintén részt vesznek a hibrid szövegvilág létrejöttében és felforgató, elbizonytalanító játékában. Ezek közül (bár talán több is az elemzésbe vonható lenne) a regény krimivonulata azért tűnik jelentősnek, mert a detektívtörténetek műfaji jegyeit mozgó, a nyomozás és írás korábban már tárgyalt egymásra vetítésének, azonosításának irodalmi hagyományával kezdett párbeszéd erőteljesen kapcsolható be a valóság – fikció, a megismerés – megismerhetetlenség, az írás mint nyomozás ismert kérdéseinek körébe. S a *Lovak a folyóban* e vonásában erősen köthető Lengyel többször említett *Macskakőjéhez* (de *Mellékszereplők* és *Cseréptörés* című regényeihez is), valamint Láng Zsolt korábban tárgyalt *Bolyaiához* is.

A szövevényes narratív komplexumba illeszkedő krimiszál (lovagregényes beütéssel) az ismeretlen metrós gyilkos köré épül, akinek (egyik?) áldozatát megmenti a regény főszereplője. Ezzel az epizóddal lépünk bele egy bűnügyi történetbe, ám furcsa dolgok, rejtélyességek, titkok már az ún. metrós eset előtt is szép számmal akadnak. A krimiszál pedig egy (őrült) álrendőrt, egy szimpatikus, de inkompetens nyomozót, egy vonzó (női) áldozatot és egy megoldhatatlan ügyet (háttérben összeesküvést) sorakoztat fel. A regény (és a krimi) szempontjából a nyomozó és az áldozatot megmentő elbeszélő viszonya válik érdekessé. Ez Láng művéhez hasonlóan alakul, a két fél lényegében partnerként kezeli egymást, a nyomozó beavatja az elbeszélőt hipotéziseibe, közösen gondolkoznak az ügyről, s egyre személyesebb témákat érintenek beszélgetéseikben, sőt, olyan is előfordul, amikor az elbeszélő teszi fel a tipikusan detektívekre jellemző kérdéseit Kovács Lehel hadnagynak. Tehát író és nyomozó alakja ebben a műben is egymásba oltódik, olyannyira, hogy írás és a nyomozás is felcserélődik, hiszen Kovácsnak is először detektívregényeket kellett olvasnia, s csak utána kerülhetett kapcsolatba valós bűntényekkel, s alkalmazhatta rajtuk a detektívregények sémáit, megoldóképleteit.³⁵ Ha írás és bűnügyi nyomozás egymásra vetíthető valamely mértékben Bartók esetében, elmondható, hogy a szkepticizmus ezt a regényszálat is jellemzi, a bűn üldözője sem hisz abban, hogy az elkövető megtalálható, sőt, hogy egyáltalán a bűnügyek megoldhatók lennének.³⁶

³⁵ „Tudja, korábban én is irodalommal foglalkoztam. Detektívregényeket kellett olvasnom. Igen, pont úgy, mint a filmben a Robert Redfordnak és a kollégáinak. Jól ment, mégis leváltottak. [...] Folyamatosan körbe-körbe járunk a részlegek közt. Először volt az olvasgatás, aztán járőröztem, utána leküldtek aktákat tologatni, most pedig nyomozó vagyok. Egy szép napon akár körbe is érhetek, és megint kiköthetnék az irodalomnál, bár attól tartok, nem fogok addig élni.” BARTÓK, 263–264.

³⁶ „Bízhat manapság még bárki abban a képtelenségben, hogy egy rejtély megoldódik? Hiszen ehhez egy bevégezhetetlen munkát kellene elvégezni, mert nem elég rábökni a tettesre, de fel kell tární és össze kell kötni a motivációit a körülményekkel, az okok rengetegét a következmények végtelenével. [...] Ebben a helyzetben a nyomozás elsődleges célja nem is a megfejtés, mint inkább a pusztá tudomásulvétel, a bűncselekmény minél pontosabb regisztrációja és dokumentálása. Mindenki tudja, hogy az esetek többsége megoldhatatlan.” *Uo.*, 98.

Az egyre gyakrabban és képtelenebb módon sejtetett vagy feltárt apró összefüggések, nyomok pedig az összeesküvés-történetek műfaji jegyeit hozzák játékba. A metrós eset, az árendőr, a műkezet viselő Kovács nyomozó, a szerepjátékok fordulatai,³⁷ kártyaüzenetei, megfejtett rejtvényei, a *Kulmhof* nevű nácik által készített társasjáték (eredetileg német haláltábor Lengyelországban), a szülők egyre furcsább viselkedése, az apa egykori munkahelyén, a rejtélyes Tárhelyen zajló kutatások és kísérletek mind komoly összefüggéshálózatot sejtetnek, ám ez is csak a narráció játszámja, a tények elcsúsztatásának, fikciósításának lehetősége és gyönyöre, a dolgok és a világ kiismerhetetlenségének parodisztikus hitvallása.

Az irodalmiság kiterjedt kérdésének ironikus kezeléséhez tartozik a visszatérő, megfoghatatlan és szándékosan homályban hagyott „narratív analízis” fogalma is, amelyről csak annyi derül ki, hogy a szintén titokzatos Tárhely vállalatnál foglalkoznak ezzel a „szakterülettel”, s az elbeszélő azzal fokozza a narráció kibogozhatatlanságát, hogy a Tárhelyhez több elbeszélői szálát is odafuttat. A metrós eset háttérében álló összeesküvést is e céggel összefüggésben sejteti, még nyugdíjas apját is gyanúba hozza ennek kapcsán. A narratív analízis nemcsak azért bizonyul fontosnak, mert az elbeszélő regényírásra vonatkozó fejtegetései, a már megírt és a majdan megírandó művekre vonatkozó metafikciós és ars poeticus kitérői a – sikeres, elrontott, tervezett, ideális stb. – narráció működését vizsgálják, hanem mert a felhasznált különféle – nem csak irodalmi – narratívák, irodalmi kapcsolódások azt érzékeltetik, hogy az én csakis különböző elbeszélés módok által, narratív rétegekből, elfedettségekből tűnhetne elő. A szöveg, az elbeszélés – látszólag – ki is bontja, ugyanakkor el is rejti az identitást. S Bartók művének a narrációra vonatkozó, a válság érzelmi hullámmását kihasználó, ezért egymásnak ellentmondó, plasztikusan elővezetett reflexiói szintén elegendőek ahhoz, hogy az autofikció mint műfaj aktuális és általános érvényességét kétségessé tegyék. A narratív analízis és narratív kriminalisztika meghatározhatatlan rejtélye és játéka egyértelművé teszi, hogy az elbeszélő személye, valamint a narrációs eljárások utáni kutakodásnak, vizsgálatnak, így fiktív és valóságos, álom, képzelet és valóság, normalitás és örület, konkrét és mítikus-szimbolikus szétszalazásának nincs és nem is lehet értelme és eredménye. A narratív analízis a regény metapoétikai vonásának legerősebb jegye, felhívja a figyelmet az elbeszélés folyamatosan áramló öntükröző, önértelmező mivoltára.³⁸ A metapoétikai jegyek és eljárások – nem meglepő módon – szintén iróniával, kritikával kezelt elemei a műnek, a regényírás időnként feltételként, tervként,³⁹ többféle lehetőség gondolatkísérleteként, máskor pedig az időközben az olvasó előtt artikulálódó mű

³⁷ A regénybeli *Zothique* játék egyébként Clark Ashton Smith két világháború között írt rémtörténeteinek gyűjteménye, amelyek az utolsó emberlakta kontinensen, Zothique-on játszódnak.

³⁸ Vö. BETHLENFALVY Gergely, *A gnosztikus lektűr kísértése, Bartók Imre*: Lovak a folyóban, Litera, 2021. október 30. <https://litera.hu/magazin/kritika/a-gnosztikus-lektur-kisertese.html> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 17. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

³⁹ A regény felütése: „Ha még egyszer valaha regényt írnék, alighanem egyetlen motívum körül forogna az egész, jól szerkesztett, világosan határolt képpel kezdődne és érne véget.” BARTÓK, 9.

„valóságaként”, megvalósultságaként tűnik fel. S ha ez utóbbiként kezeljük a művet, az írás, alkotás önmagának szerzett örömként, önkielégítésként, önterápiaként, a kudarc feldolgozásának folyamataként is értelmezhető. Mindez összefüggésbe hozható az autofikciót általánosan jellemző – lacani gyökerű – „extimitás” fogalmával,⁴⁰ amely a – lelki, testi – intimitás előtérbe helyezésének, kitarásának késztetését jelenti. A *Lovak a folyóban* összes műfaji és metapoétikai játszámája, az elbeszélőszálak elvarratlansága és végső szétírása, destrukciója a karneváli fináléban, a *Dream Nation* társasjáték-fesztiválon (ami mellesleg egy elektronikus zenei fesztivál) érzékelteti, hogy nemcsak az én és/vagy a világ nem beszélhető el, hanem a különféle narratívák sem működnek megnyugtatóan, kioltják, elbizonytalanítják egymást: a hibriditás mindent felszámol, még önmagát is. Mindennek az autofikció éppúgy áldozatul esik, mint a többi műfaji-elbeszélői vonulat.

Kétségtelen, hogy az autofikciós művek középpontjában legtöbb esetben a szerző alakja, az alkotó rögeszmés keresése áll. A műfajba tartozó szövegek éppen arra kérdeznek rá, hogy mi választja el a szerzőt a műtől, vagy éppen mi köti őt hozzá. Ana Casas egészen addig vezeti e gondolatmenetet, hogy az önfikciós művek a személyiség kultuszára, a „művész magamutogatására” reflektálnak, s ezekben az alkotó élete mintha mindig érdekesebb, értékesebb lenne a műnél: „egyfajta szerzői hipertrófiáról van szó, méghozzá a fogyasztói társadalom kontextusában, amelyben az írói tevékenység csupán szimulákrum”.⁴¹ Mindazok alapján, amit eddig elmondtunk Bartók *Lovak a folyóban* című regényéről, az elbeszélő-szerző előtérbe helyezése és szerzői-magánéleti válságának ábrázolása értelmezhető a hipertrófia alakzatával, ahogy a *Jerikó épül* is, ám kizárólag az alakzat parodisztikus, ironikusan kiforgatott formájaként. Ennek (további) jele a mű több helyén is ábrázolt autofelláció, mely igen szépen rímelt az autofikció kifejezésre is. A szájjal történő önkielégítés az „önfarkába harapó kígyó” figurája által jelképezheti a Bartók-regény belső struktúrákat, összefüggéseket, jelentéseket létrehozó és leromboló (beomlasztó) öngerjesztő narrációját,⁴² ugyanakkor a gyakorlat – „háziakrobatika” – az önmegtermékenyítés kudarcra ítélt próbálkozásaként, örök, hiábavaló körforgásaként is értelmezhető. Továbbá az oralitás, orális tevékenység a történetmondás, a narrálás „eredeti” – antropológiai meghatározottságú, örömelvű – tevékenységét is felidézheti, ám Bartóknál az elbeszélés, írás folyamata, egésze mintha egyszerre lenne önbeteljesítés (gyönyör) és önmegsemmisítés, már amennyire esetében élhetünk jelentéstulajdonítással. Az autofelláció egy helyen az új regény írásának elodázása, helyettesítése, ám mégiscsak a betűk, szavak által kiteljesedő gyönyör esete:

⁴⁰ Vö. CASAS, 71.

⁴¹ Uo., 77.

⁴² „Az önkielégítés hagyományosabb formái hidegen hagytak, ezt azonban nagy szorgalommal és egyre hatékonyabb technikával gyakoroltam.” „Egyszerre volt köze ennek az egészséges anyagcseréhez és az elemek összességéhez.” BARTÓK, 24, 25.

Ehelyett az ágyon fekszem, körben a lepedőre halmokba rakott köteteimmel. [...] Elhelyezkedem az ágyon, majd mindegyik könyvet taláalomra kinyitom valahol, és durva mozdulatokkal megtöröm a gerincet úgy, hogy nyitva maradjanak. Hátradőlök, és elégedettség tölt el, amikor a vér, anélkül hogy megmozdulnék, lassan, de annál inkább feltartóztathatatlanul a farkamba zúdul. Amíg telik a tömlő, a tekintetem végigjárom a nyitott oldalakon. Bekezdések, sorok, szavak. *Ez az igazi létélmény. Bárhová is pillantok, a gyönyör néz vissza rám.*⁴³

Mindez csak látszólag zárja ki az én, a személy írás általi eltörlésének igyekezetét, főleg, hogy egy másik szöveghely az önéletírás, az én reprezentációjának szépségét egyértelműsíti egy onanizálási gyakorlatot követően:

Elengedem az ágytámlát, és visszaereszkedem a lepedőre. Hiszem Gollam és Empedoklész ugyanazt az utat járta be! Felismerés, elválkozás, majd a fantazmák igazolásának keresése a halálban. És mindehhez *a vágy, hogy láthatatlanná váljunk*, eltűnjünk először mások tekintete elől, majd eltűnjünk általában a létezés színpadáról is. *Mindennek talán az irodalomhoz is van köze, hiszen mi másért ez a számtalan absztrakciós gyakorlat, ez a rengeteg átvitel és szublimáció, ha nem azért, hogy eltöröljük a saját nyomainkat?*⁴⁴

Tompa Andrea: *Haza*

Ahogy erre a korábbiakban több utalást tettem, Tompa Andrea legutóbbi regénye, a *Haza* is egyedi módon bánik az autofikció műfajával. Tompa művének értelmezésébe is számos műfaji kategóriát vont be az eddigi recepció. A szöveg valóban különféle elbeszélésmódok, formák, műfaji kódok jegyeit mutatja, s a szövegnek ez a hibriditása a fejezetek változatos különféleségében, egymásmellettségében mutatkozik meg. S bár rögzíthető egy fő szólam, épp az autofikciót játékba hozó, ám a különböző múltbeli időpontokat, helyszíneket felelevenítő és ábrázoló fejezetek összességében egy sokféle irányba nyitott regényszerkezetet hoznak létre. A *Hazát* tehát (szintén) nagyfokú nyelvi, műfaji hibriditás jellemzi, a kevertnyelvűség önkéntelenül is megnyitja a mű világát, a határokat. Az alapvetően magyar nyelvű szövegbe beékelődő elsősorban angol, orosz, de időnként más nyelvekből vagy dialektusokból vett szövegdarabok, szavak, kifejezések, és összességében a nyelv, anyanyelv, nyelvváltás, fordíthatóság kérdései, ahogy majd látható lesz, az autofikcióval is összefüggésbe hozhatók.

⁴³ *Uo.*, 306. (kiemelés tőlem)

⁴⁴ *Uo.*, 113–114. (kiemelés tőlem)

Tompa Andrea műve többek között hazatéréstörténet, utazóregény, határokat lép át térben és időben, konkrét és átvitt értelemben is, valamint mindvégig nyelvi, kulturális határhely(zet)ekben, határvidékeken bolyong. A *Haza* olyan kortárs globális jelenségeket ábrázol, mint például az egyre gyorsuló migrációs folyamatok, a multikulturalizmus és az azon is túlhaladó nyelvi és etnikai diverzitás; és ezek mind beilleszthetők az úgynevezett transznacionális fordulatba.⁴⁵ A regény a transznacionális jelenségek közül nemcsak a deterritorizáció, transzlokáció hatásaira, az utazás és kommunikáció új formáira vagy legfőképpen a nemzet, állampolgárság kérdéseire reagál rendkívül sokrétűen és érzékenyen, hanem mindezt egyrészt kelet-közép-európai kontextusból is szemléli,⁴⁶ másrészt a közismert globális jelenségeket mindig az egyén nézőpontjából, egyéni élettörténeteken, identitáskérdéseken keresztül közelíti meg, mivel a szöveg tanúsága szerint másképpen nem lehet. Tompa műve mindezek alapján azon autofikciós művek közé sorolható, amely az irodalom „szubjektív fordulatának” szemléletmódját előtérbe helyezve az egyéni élmények, tapasztalatok felől tartja ábrázolhatónak, elmondhatónak a kollektív, mindenkit érintő történelmi, társadalmi vagy globalizációs kérdéseket. Ugyanakkor a szubjektivitás és az én fikcionalizálása a szerzőség státuszát „visszaveszi” az írókat övező korábbi, tekintélyelvű pozícióhoz képest, ami egyfelől azt eredményezi, hogy az írói tekintély csökkenése, válsága (?) következtében a szerző-szereplő véleménye, meglátása csak egy a sok közül. Másfelől a „nagy igazságok”, eszmék felszámolódása miatt kizárólag az egyéni, szubjektív pozíciók kaphatnak érvényességet, lehetnek legitimek a valóságról való gondolkodás kapcsán. Ugyanakkor „ez a valóság az alkotót nem kizárólag mint egyént, hanem mint a Történelem szubjektumát is tétélezi”.⁴⁷ Ehhez kapcsolódva szintén a politikai szubjektumot felépítő autofikciók gyakran a történelmi emlékezetet (is) tematizálják, s ez a vonulat a *Hazában* az Írónő apja múltja, sorsa utáni nyomozásában és a múlttal való szembenézésben érhető tetten. A bukaresti levéltárban végzett kutatás, az ügynökaktákkal való szembesülés a regény egyik kitüntetett fejezete.

A regényben az egyéni élettörténeteknek csak egyike az Írónő története, amelynek ugyan sok fontos múlt- és jelenbeli szegmense, aspektusa ábrázolást kap, s ezek jórészt fedésbe hozhatók a Tompa Andrea nevű szerző életeseeményeivel, ugyanakkor mások (volt osztálytársak, barátok, a Festő) történetei koncentráltabban, sűrítettebben kapnak megjelenítést. Az egymás mellé helyezett sorsnarratívák, amelyeknek

⁴⁵ SZABÓ Gergely, *A migráció és a többnyelvűség narratívái amerikai magyarok körében*, Magyar Nyelvőr, 2018/1, 2–3.

⁴⁶ „A térváltások következtében korunk meghatározójává váló kulturális transzfer, interakció és mindezek konceptualizálása az ún. határon túli magyar irodalmi és kulturális jelenségeket is máshogyan teheti megérthetővé, mint olyanokat, amelyek esetében a 20. század elején a megváltozott politikai határok révén a térképek rétegződése, átrajzolódása szintén »mobilitást« eredményezett helyben maradt népcsoportok esetében.” DÁNÉL Mónika, *Többnyelvűség és lokalitás: Magyar és román érintkező narratívák 1989-ről, Erdélyi Múzeum*, 2020/3, 8.

⁴⁷ CASAS, 73.

gyűjtőpontját az amerikai lány mű elején feltett, felszínesnek tűnő kérdése, az *And what's your story?* adja, a nyelv, hazaválasztás, identitás összefüggéseit mutatják meg, de legfőképpen azt a dilemmát teszik láthatóvá, hogy elmondható-e, és ha igen, mi-ként a Saját történet, milyen lehetőségei vannak az életrajzi narrációnak.

A hol első személyben, hol az elbeszélő közvetítésében harmadik személyben, hol a kettő kombinálásával elmesélt sorstörténetek, fiktív és szubjektív életrajzok mellett a regény – más migrációs művekhez hasonlóan – keveri a műfajokat, s azokat az irodalmi elbeszélésformákat váltogatja, kontaminálja, amelyek az utazást, mozgást, az emlékezet aktusait, továbbá az identitás kérdéseit helyezik előtérbe. Így a *Haza* is egyszerre olvasható utaztató kalandregényként, útirajzként, autofikcióként, val-lomásként, s ezért illeszkedhetnek bele viszonylag szervesen a narráció folyamába az irodalmi, művészettörténeti, gondolati esszébetétek is, mivel ez esetben az esszé körbejáró, a dolgokat több oldalról megközelítő, nyugvópontra nem mindig érkező műfaji karaktere jól illeszkedik a mű tartalmi-gondolati felvetéseihez és narrációs eszközkészletéhez. A narratív varratok, hegek viszont kevésbé szembetűnőek, mint a *Jerikó épül* esetében. Ugyanígy a transznacionális poétika jegyeként (is) értelmezhető a szerzteágazó, történethurkokat alkotó struktúra, az ismétlések sokasága, a szöveggha-tárok felnyílása és lezáratlansága, mondhatni határtalansága.

A mű kapcsán a referencializálható elemek és a szembetűnő általánosítások, eltáv-lítások, elfedések kettőssége irányíthatja a figyelmet az autofikció szerepére. Ebben az esetben nem csupán arról van szó (mint Tompa első, *A hóhér háza* című művében), hogy a külső elbeszélő általi elbeszélés bizonyos elemei, részei a szerző életrajzi je-gyeivel vonhatók párhuzamba, hanem – Bartók regényéhez hasonlóan – olyan nyil-vánvaló életrajzi referenciák vannak játékba hozva, amelyek kevés háttérismerettel is egyértelműen fedésbe hozhatók a szerzővel. Az egyik országból a másikba áttelepülő Írónő alakja, az olyan emigráció, amely során a szereplő „nem vált nyelvet, csak ha-zát”, az orosz szakos tanulmányok, az írói pályája alakulása, a családi viszonyok, vala-mint mindazok az utalások és megjegyzések, amelyek konkrét megnevezések nélkül az elhagyott ország helyszíneit (köztük a meg nem nevezett Kolozsvárt, miközben Tompa Andreát „Kolozsvár írója”-ként szokták meghatározni), egykori diktatúráját, elnyomását, a besűgás „intézményrendszerét” és a fogadó ország bürokratikus nehéz-keéseit, hivatali „packázásait” írják le, könnyen azonosíthatók Kelet-Közép-Európá-val, bizonyos országokkal és egy Tompa Andrea nevű szerző életútjával. Ugyanakkor vagy épp ezért szembetűnő a szándékos eltávolítások és elhallgatások sokasága: miért van ezekre szükség, ha máskülönben minden egyértelműen azonosítható.

Míg a regény mellékszereplői (barátok, régi osztálytársak, egyetemi évfolyamtár-sak) keresztnevekkel szerepelnek a műben, és konkrét országokban, városokban él-nek, mozognak, s a múltbeli események is pontosan lokalizáltak, addig a főszereplő Írónő nagybetűs jelöléséhez hasonlóan a legfontosabb személyes kapcsolatok szintén allegorikus eltávolítottsággal jelennek meg: a Fiú, a Másik, a Festő. Ám ha alapo-san megvizsgáljuk, az alapvető egyezések, tényyszerűségek ellenére ezek a szereplők

időben, életkorban, sőt akár karakterben, jellemvonásokban sem egyeznek meg valós személyekkel: a viszony, az életben betöltött szerep fontosabb, mint a figurák valószínűs ábrázolása. Ugyanígy, ahogy majd látható lesz, sokkal fontosabb a főszereplő hazához, emigrációhoz, otthonhoz/otthonalansághoz való viszonya, mint a regény fókuszába állított fogalmakhoz köthető helyszínek megnevezése.⁴⁸

Hasonló és mindezzel összefüggő eljárás figyelhető meg a nyelvek esetében is: a nyelvváltás, nyelvi emigráció, a fordíthatóság kérdései idegen nyelvű idézetekkel, részletekkel számtalan nyelvi helyzet, beszédmód ábrázolásával kerülnek kidolgozásra, s ezek szintén az emberi viszonyok sokféleségét, bonyolultságát, többféle nézőpont, lehetőség érvényességét, egyedi esetét érzékeltetik. Mindemellett a soknyelvűség parádéja kitakar egy nyelvet, amit – szándékosan – egyszer sem nevez meg az elbeszélő, és ami végül, a többi nyelv által körbevéve tátongó hiányt képez a műben. Ez a román nyelv. Látványos ki nem mondása, elkerülése jelzi jelentőségét, a főszereplő múltját, múltbeli traumáját, az egykori haza, egykori otthon elhagyásának okát, árvaságának és hazakeresésének okát. A *Haza* egyik jelentős történetszála a bukaresti levéltárba tett utazás, ahol az Írónó kézbe veheti az apjáról szóló ügynökjelentéseket. Se Bukarest, se a jelentések nyelve nem kap megnevezést, az Írónó a levéltárban angolul kommunikál. A kézhez kapott dossziékkal való érzelmi kapcsolat pedig túl vagy kívül van a nyelven: a szereplő az ölében tartja a kétkötetes vastag könyvet, mint egy halott testet: „Egy puha, alvó lény, mozdulatlan, halott, most már semmi sem választ el minket, hazajöttünk. A gyermek tartja a kezében a szülőt, halott, de még meleg test, amely arra várakozott, hogy valaki ölbe vegye. Csak az ölelés tudja befejezni a halált.”⁴⁹ A taktilis érintkezés, az ölelés ez esetben több minden szónál, bármilyen nyelvnél. „Előbb az ölelés, utána a nyelv.”⁵⁰ S ahogy a román nyelvű jelentés is feketével kitörölt részeket tartalmaz, hasonlóan tervezi kiegészíteni, megsemmisíteni a múlt e darabját a szereplő. Az első terve valóban az anyag elégetése, ennek kapcsán említést kap a román származású Mircea Eliade (akinek szintén nem mondja ki a nevét), aki azt írja egy helyen, hogy a múlthoz kétféle viszony vagy kapcsolat kötheti az embert: a feldolgozás vagy a kiegészítés.⁵¹ Tompa regénye ez esetben az utóbbi mellett dönt.

⁴⁸ „Az első három regényemben nagyon odaadtam magam Kolozsvárnak. Különböző időknek, nagyon különböző jellegű Kolozsvárnak, nagyon konkrét városnak. Ebből azért ki is akartam szabadulni. De ezek nem poétikai célok. Ezek személyes célok, amelyek érdektelenek a regény végső szempontjából. A *Haza* esetében engem nem érdekelt az, hogy mihez vonzódunk, az érdekelt, hogy megértsem ezt a vonzódást, ezt az elszakadást, és a szinte megmagyarázhatatlan vonzalmat ahhoz a helyhez, ahova az ember megszületik. A viszony érdekelt. [...] Nem éreztem azt a hívást, hogy a hazaszeretetről beszéljek úgy, hogy ezt egy magyar közegbe lokalizáljam, Kolozsvárra vagy Budapestre. Hanem azt kerestem, hogy megértünk valamit ebből az érzésből, attól függetlenül, honnan jövünk, hová megyünk.” VÍSY Beatrix, „A fonat lesz az, amit én regénynek képzelek”: *Beszélgetés Tompa Andreával a Költő a nappaliban eseményén*, Prae, 2020. november 14. <https://www.prae.hu/article/11836-a-fonat-lesz-az-amit-en-regenynek-kepzelek/>

⁴⁹ TOMPA Andrea, *Haza*, Budapest, Jelenkor, 2020, 267–268.

⁵⁰ *Uo.*, 268.

⁵¹ *Vö. uo.*, 266.

S míg *A hóhér házában*, amelyben az apa ábrázolása szintén hangsúlyos, a magyar nyelvű elbeszélésbe román kifejezések és szavak keverednek, addig a *Hazában* a ki nem mondott (román) nyelv, eltávolítva a konkrétól, és erőszakosan lefejtve a szerző életrajzi referenciáiról, a hatalom és a diktatúra nyelve, a felszámolt haza nyelve, a trauma nyelve. Erős jelzés ez egy olyan regényben, amely az ógörögtől kezdődően számtalan európai nyelvet, dialektust, nyelvi közeget és regisztert felvonultat. A román nyelv kiégetése a múlt eltörlésére, semmissé tételére irányul, s *A hóhér házával* ellentétben ebben a regényben a szerző leszámol a hatalmi múlttal mint társadalmi reáliával, s annak nyelvét leváltja, negligálja. Azzal a hatalommal, amely a jelentések szövegében átsatírozott fekete négyzetekkel fedte el a ki nem mondhatót, s takarta el, tette semmissé átlagemberek, kisemberek életét. De a nyelv kiégetése szimbolikus gesztus, nyelvtett, az égésnyom mindig megmarad, emlékeztetőül, sebként, s ennek az elbeszélő is tudatában van.

A fekete négyzet egy pusztá égésnyom, a halál nyoma, hogy a nyugtalanság velünk maradjon. Mi sem bírjuk a nyelvet. Nem fogunk dossziés könyveket írni, nyugi, bármilyen irányú anyagokkal, és mi is csak kiégetni akarjuk a múltat, a fekete négyzet a mi égésnyomunk is, a nyelv halott, de ez mindegy már, de te haltál meg főleg, szerelmes apám.⁵²

Mindebből látható, hogy Tompa Andreánál az autofikció kimozgatása ismert műfaji jegyeiből egészen más okokból történik, mint Bartók Imre esetében. A hiányok, kizárások, sőt, a kiégetés funkciója a rámutatás; az életrajzi referenciák, az autofikció kizökkentése pedig a regény által tárgyalt téma, probléma eloldása az egyszerűtől, az életrajzitól. Ugyanakkor az is jól érzékelhető, hogy az általános érvényűhöz, a társadalmi, globális problémák hiteles tárgyalásához mintha csak az egyedi példák sokaságán, a személyességeken át vezetne út.

* * *

Az én konstruált-fikcionális struktúrájának pszichoanalitikus megközelítésmódja és a tudat önbizonyosságából táplálkozó, megragadhatónak elgondolt szubjektumfelfogás felszámolódása a modernitásban rámutatott az önéletrajz ideológiai és narratív illúzióira, és mindezek a kételyek korszerűbb formá(k)ban hívták új életre az önéletírást.⁵³ Az autofikció azonban nemcsak az önéletrajzírás és a valóság, saját élet ábrázolásának elevenen érvényes kérdései miatt vált a kortárs próza innovatív

⁵² *Uo.*, 274.

⁵³ Vö. URBÁN. Az összevetés alapjául szolgáló gondolat csak az online változatban található meg: <https://www.muut.hu/archivum/30594>

műfajává, hanem a hiteles megszólalási módok keresése olyan új prózapoétikai eljárásokat, elbeszélői eszközöket tett kívánatosá, amelyek egyfelől más műfajokkal, elbeszélőformákkal is érintkeznek, másfelől az autofikciónak kifejezetten újszerű, innovatív és változatos poétikájú műveit eredményezik. A vizsgált műfajról általánosságban, összegzőképpen elmondható, hogy az ide sorolható szövegekben felborul az elbeszelt események sorrendje, összesűrűsödnek a történések, megsokszorozódik az elbeszélői perspektíva, az énbeszédben egymás mellé kerül és összemontírozódnak az észlelés fázisai és a különböző tudatállapotok: a képzelet, az emlékezés, az álom. Jellemző a válogatás nélküli, hiperrealista részletességű elbeszélés, a lényeges, lényegtelen elemek „ömlesztése”, amelynek következtében az összefüggések olykor még a beszélő számára is rejtve maradnak. Az önreflexív technikák alkalmazása sokszor metalepsziseket és/vagy ideiglenes határfelfüggesztéseket eredményez, a humor, paródia különféle alakzatainak használata által torzul a referencia, eltérő valóságok keverednek, a kitérők jelenléte pedig szándékos. Ezáltal fellazul az egymásutániség és a jelentés, felszámolódik az ok-okozatiság tetten érhetősége, tehát mindaz, ami a „hagyományosabb” önéletrajz esetében nagyban hozzájárulhatott ahhoz, hogy az olvasóban egységes kép alakuljon ki a történetekről és a szövegben szereplő énről. Ezzel párhuzamosan az autofikcióban megkérdőjeleződik a szöveg történeti jellege, az önéletrajzi illúzió pedig lelepleződik: pusztán illúzió marad.⁵⁴ Úgy tűnik, hogy e vonások közül jó néhány a kortárs magyar autofikciós művekre is érvényesíthető, a fenti értelmezések, elemzések ezt igyekeztek megalapozottan kifejteni. Sőt, talán kimondható, hogy a tárgyalt művek kifejezetten sajátos, egyedi viszonyt kezdeményeztek a műfajjal, s mondanivalójuk, ábrázolt témájuk érdekében többféleképpen tették próbára a műfaj szakítószilárdságát.

VISY BEATRIX

tudományos munkatárs

ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet

visybeus@gmail.com

And What's Your Story?

Autofiction and Hybridity

Abstract: The paper examines the presence and forms of autofiction in contemporary Hungarian literature. It does not contain a broad theoretical discussion of the genre, as I only aim to highlight some theoretical connections that can be specifically applied to Hungarian works. After a general description of the autofictive works published in the recent decades, three contemporary pieces shall be interpreted. The double narrative structure of Zsolt Láng's

⁵⁴ Vö. CASAS, 77.

novel *Bolyai* can be associated with several literary genres. In addition to autofiction, the codes of crime fiction play a prominent role in the work, and the combining and mixing of genres, narrative forms, and discursive modes also contribute to the complexity of the novel. The works of Imre Bartók and Andrea Tompa provoke the expectations concerning the genre of autofiction in a subversive manner. Bartók has already experimented with the possibilities of autobiography and autofiction in his previous novel (*Jerikó épül*), and his „failure-novel”, *Lovak a folyóban* also ironically and parodistically uses various narrative forms, popular and high-brow genres. Its autofictive element also falls victim to the satirical reflection on literature as a whole. Andrea Tompa subverts autobiographical facts for a completely distinct purpose and in a different way in her novel *Haza*. At the centre of the novel we can find questions about the concept of homeland, emigration, homelessness, language, mother tongue and translatability. Vital tools of representation such as omission, concealment, and erasure also render any autofictional approach impossible.

Keywords: autofiction, autobiography, hybridity, genre codes, parody

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/74-97](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/74-97).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



BALAJTHY ÁGNES

Az autofikció elevensége

(Bartók Imre: *Jerikó épül*)*

Bartók Imre 2018-as regényének mottójául egy német nyelvű Hölderlin-idézet szolgál, melyet a magyar fordítás követ: „Leben heisst, eine Form verteidigen.” („Élni annyi, mint megőrizni a formát.”)¹ A német mondatban szereplő „Leben” ebben a szövegkörnyezetben grammatikailag főnévnek minősül, a magyar változatba viszont igenévként kerül át. A fordítói döntéskényszer az „élet” és az „élni”, a lekerékítő fogalmi megnevezés és a folyamatszerűséget, befejezetlenséget implikáló igeneves változat között már maga is a „megőrzés” nehézségeit példázza (megőrizni, de mit is?), és előrevetíti azokat a dilemmákat, amelyekkel a regény egésze szembesít. Ahogy Sinkovicz László fogalmazza meg a kötetről írott gondolatébresztő kritikájában: „A *Jerikó épül* önéletrajzként, családregényként, fejlődésregényként valóban egy élet keretezhetőségére, elbeszélésére tett kísérlet. Az élet mint narratíva regénybe foglalásával mintha valóban egy forma megőrzését célozná, ugyanakkor a szöveg poétikája minduntalan ennek sikertelenségével szembesítene.”² De vajon túlmutat-e a regény teljesítménye eme kudarc regisztrálásán, tesz-e kísérletet az élet nem (csak) narratívaként való színrevitelére? Ha igen, milyen más „formaként” (vagy annak hiányaként) teszi hozzáférhetővé számunkra a szöveg poétikai működése azt, amit az „élni” szó takar? A *Jerikó épül* eddigi recepciójában már sok szó esett a szöveg által játékba hozott műfaji kódok gazdagságáról és széttartásáról: ennek az írásnak a keretei között most kifejezetten az önéletrajziság kontextusában vizsgálom a könyvet. Érvelésem szerint a Bartók-mű azok közé a kortárs autofikciós alkotások közé sorolható, melyekben az „élet” elbeszélhetőségének/elbeszélhetetlenségének problémája elválaszthatatlannak mutatkozik attól a kérdéstől, hogy a 21. századi horizontból milyen értelmezési (és aplikálási) lehetőségei nyílnak egyáltalán az „élet” fogalmának.

Önéletrajziság, autofikció – kitekintés

Azok íránt a műfaji előzmények íránt, melyekre a *Jerikó* is támaszkodik, az elmúlt időszakban kifejezetten megélnékült a figyelem – nem csak a magasirodalom közegében.

* A tanulmány megírását az NKFIH K-132092 sz. projektje támogatta. – A dolgozat az Innovációs és Technológiai Minisztérium Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

¹ A Hölderlinnek tulajdonított idézet forrását, eredeti megjelenési helyét egyelőre nem találtam meg – talán ez sem véletlen.

² SINKOVICZ László, *Kezdeni valamit a kézzel* (Bartók Imre: *Jerikó épül*), Forrás, 2019/6, 120.

Az amerikai kritika például már a kilencvenes évek végétől észleli az úgynevezett *memoir boom*-ot:³ a könyvpiac kiemelt tényezőjévé váló önéletrajzi művekben egyrészt (várható módon) hírességek mutatkoznak be saját élettörténetük elbeszélőiként, egy másik vonulatukat viszont azok a könyvek alkotják, melyekben „átlagos”, sőt marginalizált helyzetű emberek számolnak be jellegzetesen traumatikus tapasztalataikról. Ezek a művek tehát szakítanak azzal az autobiografikus szövegekbe belekódolt elvárással, miszerint azok valamilyen társadalmilag kiemelkedő teljesítményt nyújtó – vagy legalábbis kiemelt érdeklődésnek örvendő – személy sorsát követik nyomon: ugyanakkor alapvetően továbbra is azt az olvasási logikát működtetik (sőt ebben rejlik legfontosabb hatásmechanizmusuk), mely azonosítja az önéletrajz szerzőjét és elbeszélőjét, megélt életet és elbeszélte élettörténetet. A *memoir boom* kibomlását mintegy keresztezi egy másik, már sokkal inkább a magasirodalom közegéhez kötődő tendencia, melyre a recepció gyakran az autofikció megnevezéssel utal: ezek az önéletrajziság beszédmódjával kísérletező szövegek éppen azokat a problémákat, ellentmondásokat és apóriákat mutatják fel saját poétikai potenciáljuk forrásaként, melyeket az önéletírás népszerű⁴ narratívái esetenként elfednek.

Ezzel az elmozdulással kapcsolatban a Georg Mischre hivatkozó Christiane Lahusen fejt ki, hogy az autobiográfiát övező bölcséleti diskurzus a műfajmegnevezésben rejlő három összetevőre történetileg változó mértékben helyezett hangsúlyt. Így az (ön)életírásról való gondolkodásban először a *biosz* (mint a „híres” emberek tényszerűen bemutatott, kivételes élete), majd az *autosz* (a külső események helyett immár a szubjektum belső világa) és végül a *graphia*, azaz az írottság, a megalkotottság aspektusa kerül előtérbe.⁵ Tulajdonképpen a Lahusen által utolsónak tételezett folyamat, a *graphia* felértékelődése azonosítható az autofikció térnyerésével, amely az önéletrajzi műfajokat hagyományosan nagy presztízzsel felruházó francia irodalmi közegben volt megfigyelhető először. Maga a kifejezés Serge Doubrovsky *Fils* című 1977-es könyvének borítóján szerepelt először, jelentőségét e műve mellett a szerző több esszében (és az „önéletrajzi paktum” elméletét megalkotó Lejeune-nel

³ GÁCS Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk: Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról*, Budapest, Magvető, 2020, 27.

⁴ Hogy ez a két – inkább a *middle brow*-hoz tartozó, illetve inkább szépirodalmi – megközelítésmód nem feltétlenül választható szét, arra jó példa két amerikai könyvsiker: Deborah Feldman immár megfilmesített *Unorthodoxa* és a fundamentalista mormon család szorításából kitörő Tara Westover *Educatedje*. Mindkét mű elsődleges pikantériáját az adja, hogy egy az átlagember elől elzárt, különösnek tűnő vallási-szubbkulturális közegbe engednek bepillantást, ábrázolásmódjuk hitelességét pedig az elbeszélő tanú-pozíciója biztosítja. Ugyanakkor problematizálják is a tanúságtétel aktusát, amennyiben számot vetnek azzal, hogy a beengedés gesztusa már eleve kívülre helyezi őket. Mindkét mű narrátora olyan folyamatként beszéli el saját szocializációját, melyben éppen az önéletrajzíráshoz hasonló individuális s egyúttal a külvilág felé irányuló megnyilvánulások vannak tiltás alá helyezve. Azaz, ahogy arra reflektálnak is, családi-vallási közösségük irodalmi bemutatásával egyúttal ki is írják magukat annak tagjai közül; a másik (az olvasó) bevezetése a saját, rejtett közegbe egyúttal az onnan való kilépést (sőt kitaszítottaságot), a mássá válást jelenti.

⁵ Christiane LAHUSEN, *Memoirs = Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina WAGNER-EGELHAAF, Boston – Berlin, De Gruyter, 2019, 632.

való levélváltásban) is taglalta. Az autofikció műfaji kategóriájának francia kontextusait nagy alaposággal és részletgazdagsággal feltáró Z. Varga Zoltán szerint Doubrovskynak az „autofikció fogalmával felvetett kérdése az, hogy mivel járul hozzá az írás az énről való intim tudáshoz”.⁶ A *Fils* – melynek kiindulópontja egy terápiás ülés, egy részét pedig az ülés során elhangzottak lejegyzése képezi – a fikciót nem annyira a kitaláltság értelmében használja, mint inkább annak a felismerésnek a közvetítésére, hogy a szubjektum önmagához nem, csak szavak szövedékéhez (a francia *fils* szó egyik jelentése) fér hozzá: az ént az íródás folyamatában, az írás nyomszerű struktúrájába illeszkedve mutatja fel a szöveg.

Az autofikció fogalma a *Fils* megjelenése óta eltelt évtizedekben úgy futott be nemzetközi karriert, hogy jelentéstartalma az eredeti kontextushoz képest némileg leegyszerűsödött, ugyanakkor kitágult: leginkább (az összetétel két tagjának megfelelően) a fikciós és az önéletrajzi elemeket ötvöző írásmód(ok) megnevezéseként terjedt el. A kritika általában tehát olyan, legalább részben az önéletrajziság műfaji kódjai szerint szerveződő, ugyanakkor a szerzőt és az énelbeszélőt név szerint nem feltétlenül azonosító műveket sorol ebbe a kategóriába, amelyekbe már mintegy beépült az én nyelvi létesüléséről való tudás, a történetmondással együtt járó fikcióképzés megkerülhetlensége, ugyanakkor az a felismerés is, hogy a szöveg külső kontextusait (a szerző személyét, publikus életrajzát, nyilvános megszólalásait, a műveit övező diskurzust) érintő tudás nem kapcsolható ki a befogadás során. Míg a *Fils* köré rendeződő eszmecsere a posztstrukturalizmusról folyó diskurzus tágabb keretei közé illeszkedett (azaz a nyelv eszközszerű felfogásának, a jelentések rögzíthetőségének igényét utasította el), addig a kortárs önéletrajzi irodalom befogadásában éppen az igazság, a hitelesség és a felelősség szempontjai kerülnek előtérbe; ezek a szövegek úgy reflektálnak a szöveg és a szerző viszonyát érintő elvárások, olvasási szokások és mediális feltételek 21. századi átrendeződésére, hogy a saját élet irodalomká váló formálhatósága akár mint etikai dilemma is artikulálódik bennük. (Ezek a kérdések különösen kiéleződtek például a Karl Ove Knausgård *Harcom*-trilógiáját övező vitákban.)

A forgójátóban való bennragadás pompás metaforája, melyet Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás*ban használ, egyáltalán nem vesztette el megvilágító erejét, de a 2000-es és 2010-es évek autofikciós műveire vonatkoztatva új jelentésekkel töltődik fel: az interszubjektív összekapcsoltság és a szolipszizmus, valamint az ironikus szkepszis és az őszinteség iránt újraéledő vágy közötti oszcillációként azonosítható. Éppen ezért (miközben továbbra is gyakoriak azok az értelmezések, melyek az autofikciót az önéletírás posztmodern változatának tartják) a metamodern teoretikusai már a posztmodern utáni irodalom jellegzetes beszéd- és olvasásmódjaként kezelik az autofikció olyan kortárs változatait, mint Chris Kraus *I love Dickje* vagy Ben Lerner *10:04-e*.⁷ Ezek

⁶ Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közöny, 2020/2, 16.

⁷ Lásd Allison GIBBONS, *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect = Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, eds. Robin VAN DEN AKKER, Alison GIBBONS, Timotheus VERMEULEN, London – New York, Rowman & Littlefield, 2017, 117–130.

az olvasatok a nyelvi legétesülő önéletrajzi szubjektum szituatív,⁸ relacionális jellegét, valamint a megtestesültség tapasztalatának megkerülhetetlenségét nyomatékosítják – mindez esetenként a „valóság”, a „referencialitás” vagy a „szubjektum” irodalmi rehabilitációjának cseppet sem problémamentes ünneplésével társul. Így – ahogy emellett máshol is érveltem⁹ – talán akkor ragadhatjuk meg leginkább ennek a tendenciának a sajátyszerűségét, ha egyfajta olvasásmódként tekintünk rá, mely többek között a nyilvános és privát szféra határainak jelenleg érzékelhető el- és egymásba csúszására vezethető vissza, s melyet a szubjektumkonstrukciók törekenységéről való tudás és a zsigerekig ható személyesség iránti vágy paradox dinamikája határoz meg. A kortárs irodalom önéletrajzi elbeszéléseinek egy olyan mediális környezetben kell elhelyezniük magukat, ahol az intimitás korábban sosem érinthető mélyrétegeibe hatolhatunk be, ugyanakkor a hétköznapiság és a bensőségesség színtereire már eleve mozgatható-alakítható kuliszszaként látunk rá.

Az elmúlt időszak magyar irodalmi termésében szintén megnövekedő önéletrajzi művek eltérő mértékben mutatják relevánsnak a kortárs autofikciót övező kérdéseket. Bereményi Géza *Magyar Copperfieldje* például leginkább egy klasszikus értelemben vett memoárnak tekinthető, amely az identitásváltások, töresek sorozataként ábrázolt felnövekedés (egyszersmind íróvá válás) történetét egy történelmi korszak tágabb keretei közé helyezi. Szintén a szerző alakmásként, azaz íróként megformált elbeszélő tekint vissza Vida Gábornál az *Egy dadogás történetében* és Térey Jánosnál a *Boldogh-ház, Kétmalom utcában*. Míg ezek a könyvek valószínűleg produktívabban bírhatóak szóra a magyar irodalmi hagyomány felől, több kortárs hazai mű kapcsolható ahhoz a világirodalmi tendenciához, amely az autofikciós írásmód alkalmazásával a „hétköznapi” és az irodalom közege közötti distinkció kikezdésére tesz kísérletet: az ír(ó)dásra mint a köznapokba beágyazódó gyakorlatra reflektál, és az ételbeszélések megszokott szervezőelveinek (sorsfordító események) elutasításában, a monotonia, a látszólagos eseménytelenség, a kontingencia színrevitelében érdekelt.

Barnás Ferenc *Életünk végéig* című könyvében ez az intenció az esetlegesség és a megszerkesztetlenség benyomását keltő, „eszköztelen”, kifejezetten privát nyelvhasználati formákhoz közelítő írásmódban nyilvánul meg, Kun Árpád *Megint hazavárunkjában* pedig (az elbeszélés önismétlő jellegétől szintén nem elválasztható módon) a reprezentált élethelyzetek monotonitásának, illetve az irodalmi hagyomány ételbeszéléseiből általában kitakart, kifejezetten altesti problémáknak – impotencia, vetélés, székrekedés – az előtérbe helyezésével. (Egyik esetben sem vélem

⁸ FEHÉR Renátó is a szituativitásban látta a *Jerikó* újszerűségét a korábbi művekhez képest: „A *Jerikó* tehát az eddigi Bartók-életműtől eltérően központilag épít a lokalitásában is azonosítható korszakreáliákra. Ezek ugyanakkor képesek elsősorban szövegimmanensen érvényesíteni erejüket. Nem a regény teréből kivezető biztosítékok, s nem pusztá reprezentációk.” *Főmű: Bartók Imre: Jerikó épül.* <https://litera.hu/magazin/kritika/feher-renato-fomu.html> (Letöltés ideje: 2022. november 2. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁹ BALAJTHY Ágnes, *Apokalipszis most: A magyar próza az elmúlt tíz évben*, Alföld, 2020/12, 59.

azt, hogy a szerzőnek sikerült volna egy olyan esztétikailag teljesítőképes konstrukciót létrehozni, mint például a hasonló célkitűzésekkel rendelkező *Harcom*-sorozatban Knausgårdnak.) A nyilvánvaló stiláris és egyéb eltérések ellenére mindegyik említett műről elmondható, hogy elbeszélőszerkezetük alapvetően az önéletírás narratív sémaíhoz alkalmazkodik, azaz főként retrospektív távlat érvényesül bennük, többnyire lehetővé téve a felidéző és a felidézett én közötti különbségtételt, továbbá a valóság kódjainhoz igazodva jelenítve meg az elbeszélte világot. Mindez igaz még a *Jerikó épültre* leggyakrabban kapcsolatba hozott másik kortárs önéletrajzi alkotásra, a *Világoló részletekre* is. A Nádassal való összevetés azért is tűnhet evidensnek, mert a Bartók-regény számos Nádas-áthallást, illetve az *Emlékiratok könyvéhez* fűződő kommentárt tartalmaz: a *Világoló részletek* szövegszerű megalkotottságával leginkább viszont azok az esszébetétjellegű, bölcséleti fogalmak köré rendeződő részek mutatnak párhuzamot, melyek mindkét mű esetében a narratív koherencia ellenében hatnak.

A *Jerikó* fejezeteinek egymásutánja egyrészt egy olyan kronologikus ívet rajzol ki, mely a coming of age-narratíva ismerős – Bereményi, Vida és Térey által is alkalmazott – képletéhez igazodik: a protagonista-elbeszélő (egy, vélhetőleg a nyolcvanas évek végén született, háromgyermekes budapesti értelmiségi családból származó, „Imrusként” becézett fiú) kora gyerekkorától vezetnek el a fiatal felnőttkorig. Másrészt viszont az egyes fejezetekből szinte teljes mértékben hiányzik az önéletírás fentebb kiemelt szervezőelve: az elbeszélés jelene és az emlékek múltja között közvetítő, retrospektív narráció. Ehelyett a *Jerikó* leggyakrabban egy „tudatfolyamszerű”,¹⁰ grammatikailag jelen idejű, asszociatív szerveződésű énbeszédet működtet, mely gyakran a kisgyerek perspektíváját képezi meg, viszont rendszeresen beleíródik valamilyen utólagosságot implikáló tudástöbblet (pl.: „Pár esztendő múlva tudni fogom...” 27.). A visszatekintés ideje, módusza nem rögzített – s így beszédhelyzet és nézőpont egymáshoz való viszonya sem tisztázható megnyugtató módon. Ez még azon kevés szöveghelyek egyikében sem lehetséges, ahol nyelvtanilag indikált a jelen és a múlt közötti különbség: „Emlékszem az első füzetemre, boldogan emlékszem, ahogy betűimet derűtséget keltő szorgalommal körmöltem a lapszélre. [...] Ezeket a rendezetlen, sápadt betűket látom magam előtt, a margót, a félhomályt.” (413.) Az íróönéletrajzok egyik jellegzetes toposzával, az első betűk papírra vetésének emlékével találkozhatunk itt, a történetmondás viszont hamarosan jelen idejűvé válik, az írásóra közvetlen megtörténését illuzionálva: az, ahogy a kisfiú teleírja a tanterem fizikai terét és osztálytársai testét az 'e' betűivel („folytatom az írást a falon, a lambérián, a fogasok között [...] fejfel lefelé csüngök a magasból, nézem a többieket”, 416.), a mű számos metafiktív megnyilvánulásának egyikeként magával a regényszöveg beíródásával kerül összefüggésbe. Innen nézve eldönthetetlené válik az is, hogy az egész jelenetsort felvezető „boldogan emlékszem” állítás valóban az írás itt és mostjára vonatkozik-e, vagy ez is egy kvázi-jelenidejű megállapítás egy másik

¹⁰ Kész Orsolya, *Entrópiát játszani*, Élet és Irodalom, 2018. június 8.

történésről (egy másik, „boldog emlékezésről”), melyre már egy utólagos (de ennél közelebbről meghatározhatatlan) horizontból tekint vissza a bizonytalan kontúrokkal rendelkező elbeszélő.

A *Jerikó* azáltal is szakít az önéletrajzi elbeszélésmód konvencióival, hogy a narráció a protagonista nézőpontjáról leválva gyakran külső fókuszúvá válik, és arra is találunk példát, hogy a fiú szolamába (akár *A szív segédigéinek szerepcseréjét* idézve) az anya belső monológja tagozódik be. Továbbá nem az énbeszéd, hanem a személytelenített nyelvhasználat szervezi a művet behálózó, bölcseleti fogalmakkal operáló, Derridát vagy Celant idéző reflexiókat, műelemző betéteket, és azokat a gnómius megállapításokat is, melyek sűrítettségük, talányosságuk révén már-már a líra felé mutatnak: modalitásuk nem nélkülözi az emelkedettséget, sőt kinyilatkoztatásszerű benyomást keltenek, miközben bármilyen, az igazságtartalmukat megalapozó autoritás, narratív instancia létét megkérdőjelezzik.

Bartók regényét tehát elsősorban azoknak a prózapoétikai eljárásoknak az alkalmazása különíti el a 2010-es évek más önéletrajzi kódokkal operáló, magyar nyelvű szépirodalmi alkotásaitól, melyek radikális módon kikezdi a valóságanalóg, az elbeszélés és az elbeszélő tapasztalatok forrásaként egy és ugyanazon személyt tételező olvasásmódot. A történetmondás során epizodikus felbukkanó események – a szülők alkoholizmusa, válása, abuzív viselkedésük, a testvérek érzelmi elhanyagoltsága, pszichiátriai problémái, Imrus öngyilkossági kísérlete, majd a gyűlölt apa halála – alapján adná magát, hogy a *Jerikó*t is azon trauma-elbeszélések egyikeként kezeljük, melyek – ahogy arra többek között Gács Anna könyve is rávilágít – a „kortárs önéletrajz-kultúra” talán legmeghatározóbb sűrűsödési pontját alkotják. (Mind a magyar, mind a világirodalmi párhuzamok számosak: Knausgårdnál a rettegett apa, Dave Eggersnél a két szülő egymást követő halála, Nádasnál pedig a kisgyerekként átélt bombatalálat¹¹ jelenik meg olyan traumaként, mely tulajdonképpen az elbeszélés mozgatórugójává válik.)

A *Jerikó* individualizált szenvedéstörténetként való olvasását azonban jócskán megnehezíti az, hogy nyelvi megalkotottságának köszönhetően elbeszélője nem rekonstruálható egy mégannyira viszonylag egységes személyként sem; a mű ráadásul azt az olvasatot sem kínálja fel, miszerint az elbeszélői szubjektum töredezettsége vagy a mimetikusság illúzióját folytonosan megtörő, groteszk-látomásos, valószerűtlen effektusokkal telített történetalkítás közvetlen oksági kapcsolatban lenne a fel-felelevenített személyes traumákkal. Az elbeszélést átszövő megszámlálhatatlan Kafka-, Thomas Mann- és Lovecraft-intertextus, a filmes idézetek (a családi nyaralás epizódja például a *Ragyogást* idéző történetekbe torkollik) és az olyan hallucinatív-álomszerű jelenetsorok, melyeket a regénymondatok egybecsúsztatnak az „empirikus”-ként megjelenített tapasztalati síkkal, a hitelesség, a tanúságtétel problémái helyett egyértelműen a fikciólétesítés aktusaira irányítják a figyelmet. Ugyanakkor

¹¹ Ahogy NEMES Z. Márió fogalmaz: „Nádas elbeszélője számára Budapest ostroma jelenti a szubjektum-történet traumatikus eredetét.” *Trauma és utópia (Nádas Péter: Világló részletek)*, Műút, 62, 2017, 55.

a vendégszöveg-technikán túl a szöveg retorikai megalkotottságának számos más aspektusa – a szó szerinti és a figuratív jelentések közötti oszcilláció mint kitüntetett szervezőelv, bizonyos szókapcsolatok, szólások, citátumok iteratív szétterjedése, a szerző saját írásának olvasójaként való felléptetése – idézi fel az Esterházy-próza emlékezetét, mégpedig olyan irodalomtörténeti előzményként, amely szintén a saját élet elbeszélhetőségének kérdéseivel vet számot. Lásd például a *Termelési regényt*, melynek *E. följegyzései* című második része az autofikció középpontjában álló dilemmákkal szembesít. Hiszen, ahogy a regény újraolvasására vállalkozó Bónus Tibor kifejti, az Esterházy-szöveg szemiozisa is jóval bonyolultabban alakul annál, minthogy valamiféle leegyszerűsített posztmodernfelfogás jegyében csak „önmagára” vonatkozna. Éppen az öntükröző passzusok világítanak rá arra, hogy a „referencializáló, mimetikus-literalizáló” (illetve esetünkben: életrajzi megfeleltetésekkel élő, a szereplőket hús-vér személyekkel azonosító) tendencia éppúgy „konstitutív s ekként kiiktathatatlan, maradéktalanul nem fölfüggeszthető mozzanata az olvasásnak”,¹² mint a retorikai finommozgások érzékelése. S habár hangoltságuk kétségkívül eltérő,¹³ az, ahogy az Esterházy-mű a megalkotottság és a véletlenszerűség különös, paradox konstellációját jelöli ki egyik legfontosabb hatáseffektusaként,¹⁴ már igenis rokonítható a Bartók-mű olvasási tapasztalatával.¹⁵

Tovább erősíti a két mű közötti konnexiót, hogy a *Jerikó* egy fiktív epizód erejéig szintén megidézi Eckermann és Goethe kettősét, bár ez a kapcsolat itt egy erősen szimbolikus (egyúttal parodisztikus) gyilkosságjelenetben végződik: a költő „belevágja a töltőtollát a titkár szemébe”. (512.) A titkár „elfogyasztása”, holttestének „eltüntetése” (512.) az elbeszélő és elbeszélői én (a *Termelési-regény* lapjain E. és Esterházy

¹² BÓNUS Tibor, *Esemény, önreprezentáció és az irodalomtörténeti küszöbhelyzet: A Termelési regény újraolvasásához = Hagyomány és innováció a magyar és a világirodalomban*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, ELTE Eötvös, 2020, 129–130.

¹³ Ahogy Modor Bálint fogalmazza meg a legújabb Bartók-művel, a *Lovak a folyóban* kapcsolatban: „Ebben a prózában, bár megtaláljuk azokat a posztmodern poétikákra jellemző parodisztikus eljárásokat, nyelvi önműködést felmutató asszociációs és variatív logikát, amelyek az Eszterházy [sic!] iskolázott olvasót elkápráztatják, de hiányzik belőle EP kozmikus derűje, főúri könnyed iróniája, helyette a metafizikai horror poklát találjuk.” MODOR Bálint, *Rémromantika és realizmus*. <https://revizoronline.com/hu/cikk/9663/bartok-imre-lovak-a-folyoban>

¹⁴ Létezik egy olyan nézőpont, amelyből nem annyira az Esterházy-, mint inkább a Garaczi-hatás tűnik nyilvánvalónak. A konkrét Garaczi-parafrázisokra is felfigyelő BÁRÁNY Tibor fogalmazza meg, hogy a „gyereknyelvnek, a felnőtt »közvélemény« hangjának és a különböző »professzionális» retorikai szövegeknek az egymásra vetítése” mint technika a *Pompásan buszozunk!*-ra vezethető vissza. *Schopenhauer és Riefenstahl együtt forgatnak (Bartók Imre: Jerikó épül)*, Jelenkor, 2019/5, 597.

¹⁵ A Bartók-műbe a *Termelési-regény* legendás első mondata is átkerül: „Nem találunk szavakat, mondja a desktopom, mondják a zsalugáterek, a szűrt napfény, a megszűnt HBO-adás, csak pár napig volt kódolatlan, tegnap lelőtték, kéne már egy új doboz, melyet apám beállít, egy dekóder.” A nyelv(keresés) itt a technológia teljességgel személytelen hatáskörébe kerül, olyannyira, hogy a mondat második fele a (fel nem lett) szó keresését a kód eltűnésének regisztrálásába vezeti át. (Ugyanakkor a tárgyi környezetet megleleveníítő megszemélyesítések mintegy viszonylagosítják ezt a felismerést, konvencionális retorikai fogásként leplezik le a digitális eszközök önállósítását.)

figuráiban „megtestesülő”) távlatainak szétszalazását megnehezítő-ellehetetlenítő narratív eljárások kicsinyítő tükréként funkcionál. Goethe szó szerint beleírja magát életének szemtanújába, aki ezzel megszűnik szemtanúvá, történetének továbbírójává válni: a regény itt – mint még számos helyen – az élet keletkezését és pusztulását egyaránt az írás folyamatával hozza összefüggésbe. A Bartók-szövegben ugyanakkor (ahogy itt is érzékelhettük) felerősödnek az életfogalom biológiai-fiziológiai, testi konnotációi. Ahogy arra maga az elbeszélő is reflektál („Örökké betegnek lenni, hagyni, hogy a test egymással rivalizáló kórokozók arénája legyen, vértől áztatott homokja gyomorsalak. Ez a körforgás, talán ez érdekel a legjobban”, 31.), a szerves élet cserefolyamatai – a táplálék ki- és bevitel, a testnedvekkel folytatott gazdálkodás, a sebek, a betegségek, a lábtörések, inszalagszakadások és a belőlük való regeneráció – megkerülhetetlen cselekményszervező erővé válnak, és egy nyelvi cserefolyamatok sokaságát generáló tropológiai láncolatot építenek ki. A felcserélés alakzataira épülő retorika pedig az élet humán és nonhumán szféráit sem mutatja szétválaszthatónak. Ahogy a „világ botanizálásá”-val kísérletező Goethe munkájáról olvashatjuk: „A növénytanulmányok valójában kézvázlatok, s fordítva, a kézvázlatok is növényeket ábrázolnak.” (512.)

Biosz és zoé között

Hogy az „élet” *Jerikó*ban színre vitt tapasztalatában kitüntetett szereppel bírnak annak materiális, biológiai aspektusai, voltaképpen már az első oldalon nyilvánvaló válik. Miközben az önéletíró művek olvasása rendre azzal szembeesik, hogy az „önéletrajzi én megszületése nem esik egybe az anyakönyvből ismert születési idővel”,¹⁶ a regényben az elbeszélés kezdete formálisan igenis egybeesik az elbeszélte élet kezdetével, hiszen a mű magával a születés eseményével indul. A saját születés nyíltan fikcionalizált megidézésének, ahogy arra Urbán Bálint is kitér, persze megvannak a maga irodalmi előzményei. Dickens *David Copperfieldjének Születésem* („I am born”) című nyitó fejezetének második mondata egy olyan figura etymologica-jellegű szerkezeten alapszik – „[h]ogy életem kezdetével kezdjem az életírást” („To begin my life with the beginning of my life”) – , melyben a kétféle „kezdés” betűszerű egybeesésébe máris beleíródik a különbség a biológiai jelenségként felfogott élet és a nyelvileg szerveződő élettörténet között. Ehhez képest a *Jerikó* nyitányában ezt olvashatjuk: „Kétkilónyi lélegző massa. E pillanatban olyan, akár egy összecsavart törlőrongy, melyből súlyos cseppekben hull alá a nyák, de sejtethető, nem marad ez mindig így, hiszen az akarat első rezdülésével máris keresni kezdi a neki rendelt alakot.” (9.) Az „e pillanatban” deixise kifejezetten nyelvi eseményként prezentálja a születést, az olvasás

¹⁶ Dobos István, *Az én színrevitele: Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban*, Budapest, Balassi, 2005, 18.

itt és mostjához kötve, a szöveg ugyanakkor folyamatosan elhalasztja az önéletrajzi én megszületését az elbeszélői pozíciók multiplikálódása révén. Ezek az első mondatok egy heterodiegetikus narrátor működését feltételezik, ám ezt elbizonytalanítja egy többes szám első személyű „megszólalóra” utalás („[a]zért jött le közénk”): igaz, ennek használata sem feltétlenül a diegézis szereplőiként, mint inkább afféle királyi többesként vagy a beleértett olvasóval alkotott közösség jelzéseként értelmezhető. A személytelen kijelentések közé beékelődő mi-beszéd következő felbukkanása sem feltétlenül a narrátor elbeszélte világban elfoglalt helyének jelzéseként, mint inkább a regény befogadójának szánt kiszólásként interpretálható: „Egy kórház alagsorában vagyunk, egy labirintus bejáratánál. [...] Anyám könnyebb szülésre számított így harmadjára, ehhez képest mozdulni is alig tud.” (10.). Az viszont, hogy az elbeszélő a korábbi „anya” szóalakot „anyám”-ra cseréli, már a diegézis világában való személyes bennfoglaltságát indikálja; majd mikor az immár egyes szám első személyre váltó elbeszélés mód alanyaként elsőként utal önmagára „én”-ként, a szkriptor szerepében jeleníti meg önmagát: „Így kezdődik, noha ez nem a valódi kezdet, inkább egy másfelek felvonás, egyszerű, tagolatlan színpadkép [...] mindenekfölött anyám és én a magam irkálásával.” (11.) A következő bekezdés, mely azt panaszolja el, hogy Kafka naplójában nincs március harmincadikára (azaz vélhetőleg a születés napjára) vonatkozó bejegyzés, már kifejezetten a szerző-elbeszélő mint szövegalkotó instancia perspektíváját képezi meg: „a konstrukció, amit ideképzelttem, működésképtelen”. (11.) Végül egy sorkihagyás után, ahol a cezúra nemcsak idősíkváltást, de a történetmondás szerveződésében és modalitásában beálló változást is jelzi, egy kvázi jelen időben elbeszélte gyerekkori epizód következik, mely már jóval könnyebben beilleszthető a gyerekkori emlékek felidézésén alapuló önéletrajzi elbeszélés mód logikájába: „Ötéves vagyok, szüleimmel nézzük a híradót a nappaliban. [...] Ez az utolsó év, amit az óvodában töltök.” (11.) Erre a pontra elérkezve tehát képesek lehetünk detektálni a kétkilónyi „tárgy”, az (az anya nézőpontjából megnevezett) „gyerek”, az „[ö]téves vagyok” kijelentés jelöltje és a megnyilatkozás pragmatikai alanya, az „irkáló” én közötti összefüggésrendszert, de a különféle szólások, nézőpontok, narratív pozíciók közötti diszkrepancia a folytonosság ellenében hat. A „kezdet” többszörös elcsúszása¹⁷ (a kezdet mint a születés, az olvasás, a megírás vagy az első megőrzött gyerekkori emlék pillanata) tehát mintegy előrevetíti a saját élet megírásának apóriáit.

Arra is felfigyelhetünk azonban, hogy a születésselbeszélés figuratív nyelvezetében erős feszültség létesül azok között a hasonlatok, metaforák között, melyek a frissen született lényt az elevenség („lélegző”) és az amorfitás („massza”, „nyák”), illetve a zárt-ság és a tárgyszerűség attribútumaival írják le. („A tárgy legfeljebb akkora lehet, mint egy túrabakancs.”) A *Himnusz* sorának nem identikus, s még többször felbukkanó citátumában („Párállott, most kőhalom. Hüvelyből kiszakadó porhüvely.”) a „párállott”

¹⁷ Sinkovicz a kezdet folyamatos elhalasztását is Esterházy *Bevezetésével* hozza összefüggésbe. SINKOVICZ, 120.

szó mintegy vizuálisan megjeleníti azt, ami a betűcsere révén bekövetkezett, tehát az eredeti idézet látványszerkezetének felszámolódását: ugyanakkor ez a mondat a Kőlcsey-sorok romlástörténetének logikáját megőrizve és a születéssel asszociált jelentésképzeteket megfordítva helyezi szembe az organicitást és az anorganicitást, a tűnékenységet és az anyagszerűséget. A pára és a por szavak anagrammatikus öszszecsengése a „Porból lettünk porrá leszünk” bibliai igéjét is megidézheti, melynek mind adjekciós szerkezete, mind jelentéstartalma visszaköszön a „Hüvelyből kiszakadó porhüvely” szókapcsolatban. A bennfoglaltság és a kiszakadás képzeit nyelvilleg inszcenizáló, a *Godot-ra* várva híres soraira („Az asszonyok a sír fölött születnek, lovaglóülésben”) is visszautaló mondat a születő élet végességét nyomatékosítja. Ugyanez a jelentéstani feszültség hatja át azokat a megnyilatkozásokat (az újszülöttet „[ú]gy mosdatják, mint a holttesteket.”; 9.; elalvás előtt az anya „utolsó gondolata [...], hogy nem hagyja el ezt a helyet élve”, 11.), melyek a gyermekágyas osztályt a halál keletkezésének helyeként írják le – egymásra montírozva a kezdetet és a véget. A nyelvet egyidejűleg létesítő-teremtő és törülő-visszavonó működésként felmutató narráció tehát egy olyan szemléletmód közvetítését teszi lehetővé, mely az elevenesség tényét soha nem kezeli adottként: „Életfunkciói máris teljes kifinomultsággal működnek, miközben az élet még csak pislákol benne. Ám attól kezdve, hogy világra jön, az élet minduntalan szökni kész.” (9.) Bartók művét a *vita brevis*¹⁸ tapasztalatával számot vető kortárs autofikciós irodalom közegében az teszi sajátosságá, hogy az „életfunkció”-kat következetesen nem a *biosz*hoz mint a szinguláris emberi léthez, hanem az organikus létezés mindenféle formáját magában foglaló *zoé*¹⁹ távlatához kapcsolja. A *zoé*²⁰ fogalmát itt nem kifejezetten az agambeni pusztá lét értelmében használom (habár a regény morbid, auschwitz-i családi kirándulásról beszámoló zárata ezt a kontextust is előhívja), hanem azt jelezve, hogy a regény a „szökni készülő” életet egy olyan vitalitásként jeleníti meg, amellyel nem csak az ember rendelkezik.

Amikor tehát azt olvassuk, hogy „[í]gy kezdődik, noha ez nem a valódi kezdet”, az nemcsak az autobiografikus szubjektum önazonosságát megalapozó elbeszélés elcsúszását jelenti be (ami folyamatosan bekövetkezik a szövegben), hanem az élet „kezdetének” egy evolúciós biológia horizontja felől való értelmezését is előhívja. A *Jerikó* töredékes család-történeti narratívájában a nagyszülők még helyet kapnak, de az őket megelőző nemzedékről már szinte semmit sem tudunk, mint ahogy a szereplők családneve sem derül ki a műből: a közös, generációkon átívelő identitástudat nyelvi

¹⁸ Lásd például Eggers már többször említett regényét vagy *Knausgård Harcom I. Halálát*, különös tekintettel annak első oldalaira.

¹⁹ Hogy a *biosz* és *zoé* a görög forrásokra hivatkozó definíálásakor Agamben egyébként nem járt el alapos filológiai körültekintéssel, és hogy a két fogalom jelentésrétegei valójában Arisztotelésznél sem választhatók ilyen egyértelműen szét, arról lásd például Laurent DUBREUIL, Clarissa C. EAGLE, *Leaving Politics: Bios, Zoē, Life*, *Diacritics*, 2006/2, 83–98.

²⁰ Giorgio AGAMBEN, *The Omnibus Homo Sacer*, trans. Daniel HELLER-ROAZEN, Stanford, Stanford UP, 2017, 5.

jelölőjének hiánya is azt sugallja, hogy a valaki(k)től való származás ténye nem válhat egy mégoly részleges magyarázóelvvé sem, mely az önéletrajzi elbeszélő önértészt szolgálja.²¹ (Szemben például a *Boldogh-ház...* helytörténeti kutatással összekapcsolódó genealógiai nyomozásával a Tóth Macsiak után, vagy azzal az alapossággal, ahogy a *Világló részletek* tárja fel két magyarországi zsidó család emancipációjának eltérő lépéscsúfokait.) Ugyanakkor a vízimajom-elmélet és a dinoszauruszokkal kapcsolatos spekulációk, a folytonosan előgyűrűző paleontológiai metaforák igenis megképzik az én valamiféle előtörténetét, csak éppen egy jóval szélesebb, emberi perspektívából nem belátható időtávlatot rendelnek hozzá. Lásd például a családi leszármazási sor (mint az önéletrajzi elbeszélések egyik hagyományos műfaji elemének) groteszk kitágítását – „az első felismerés, hogy anyámnak van anyja, feltárja a szekvencialitás dimenzióit, bizonyára a sor végén még egy anya vár, azután egy még további, és így, vissza, mint a lajhárok, egészen az idők kezdetéig” (21.) –, ahol a „mint a lajhárok” hasonlat már finoman jelzi, hogy ez a visszafelé tartó mozgás az emberiből az állatiba vezet át.

A regény reflektáltan nyelvileg létrejövő, lehangoló gazdagságú vizuális világának fontos szegmensét alkotják azok a képek, melyek az emberi testet mintegy az evolúciós előzményei felől láttatják: a mű egyik legtöbbször megidézett pretextusa is *A per* azon szöveghelye, melyben kiderül, hogy a Josef K.-val enyelgő Leni ujjai között hártya feszül. Ugyanezen epizód parafrázisaként olvasható az *Emlékiratok* könyvében Stollberg kisasszony pataszzerűen összenőtt ujjainak leírása;²² míg azonban ott a „torzulás”, a sátáni konnotációkat is hordozó szabálytalanság erotikus vonzereje kap hangsúlyt, addig a Bartók-szöveg úgy írja tovább a Kafka-művet, hogy az „összeszekötőhártya”-t egyértelműen a vízi állatok „úszóhártya”-jával azonosítja, és Leni alakját egy rendszertanilag besorolhatatlan, hibrid, dehumanizált lényként teremti újra: „Kafka egyik legvarázslatosabb izopoda-teremtésének, Leninek csodálatra méltó úszóhártyaí fejlődtek ki”. (16.) A Kafka-pretextus hatása abban is tetten érhető, hogy a mű folytatásában rendszerint a kéz látványa idézi fel a még nem humán anatómiával rendelkező elődök, „az egykori mancs emlékét” (12.): éppen azt a testrészt, melyet a szöveg gazdagon burjánzó figurációs műveletei egyrészt az anya sebeivel (és így valamiféle vérségi kötelékkel), másrészt viszont az írással (eme kötelék felszámolásával, a zoéból kikülönülő biosz létrehozására irányuló kísérlettel) asszociálnak. Ezek a normatív testképleteket felforgató, a test körvonalait elmozdító, azt nem kész, nem rögzített entitásként prezentáló leírások („Az ujjak az érzékenység csonka lábai, kétszer öt uszony, vézna csáp, zongoraszó, a kéz alkímiája.”, 126.) tehát mind azt implikálják, hogy az élet nem az emberben kezdődik – mint ahogy nem is érne véget az ember végével. Az elbeszélői reflexiók szerint a kultúra működése viszont ennek

²¹ A regényben elhangzó kevés családtörténeti információ egyike az az anekdota, miszerint az anyai nagyapa csak azután vállalkozott gyermeknemzésre, miután meghallotta Sztálin halálhírét. Az anya megszületését közvetett módon tehát egy haláleset tette lehetővé; a családi élet bensőségességének megteremtése egy külsődleges eseménynek, a nyilvánosság intimitásba való behatolásának köszönhető.

²² BAZSÁNYI Sándor, *Szakáll, hártya, pata... Kafka-zörejek Nádas Péter prózájában*, Tiszatáj, 2012/1, 106.

a belátásnak az elfelejtésén alapszik: „hogy aztán meg nem történtté tehesük [...]. A dinókat például, a mindenség fossziliáit, akikről annál kevésbé veszünk tudomást, minél zajosabban roppannak csontjaik lábunk csontjai alatt”. (99.) A mondat a hangzóság effektusai révén mintegy ki is hangosítja ezt a feledni kívánt zajt, a „csont” szó megismétlésével pedig potenciális fossziliaként prezentálja az embert is.

Ezek a nyelvi megoldások egy olyan olvasási lehetőséget is megalapoznak, melyben a családtagok önsorsromboló viselkedése atavisztikus késztetések megnyilvánulásaként értelmezhető. A „neandervölgyi” jelzővel és szinonimáival gyakran élő elbeszélés mód egy visszajára fordított evolúciós folyamatként ragadja meg a család széthullását: azt, ahogy a különböző függőségekkel küzdő értelmiségi apa és anya megfélemednek az önfegyelem, a nevelés, a gondoskodás kulturálisan elsajátított szabályrendszeréről, és már-már a teljes regresszió állapotába süllyednek. A családi ebédek habzsolásba való átfordulása, a „nem kell lehúzni a vévét” felszólítás, a szülők szexuális kilengései egy olyan testhez való viszonyt implikálnak, mely már nem igazodik a szociokulturális normák előírásaihoz. Fontos azonban, hogy miközben sem Bartók regényalakjainak az elbeszél világban tanúsított viselkedése, sem e viselkedésformák elbeszéltségének módja nem illeszkedik a humanista antropológia elvárásrendszeréhez, attitűdjük nem mutatkozik sem örömtelinek, sem felszabadítóknak (azaz nem kínál fel egy olyan szökésvonalat, amely a saját elevenég valamiféle autentikusabb megtapasztalásához vezetne „vissza”).

A regény a biológiai késztetéseket nem tételezi közvetlenül hozzáférhetőnek vagy kikalkulálhatónak; az evolúciós biológia diskurzusát pedig hangsúlyozottan egy lehetséges, gyakran ironizáltan működtetett beszédmódként veszi birtokba. (Így például a dinoszauruszreferenciák egyik legfontosabb forrása valójában a *Denver, az utolsó dinoszaurusz* című rajzfilm, mely az elbeszélőhöz hasonlóan a kilencvenes évek elején szocializálódó befogadók számára leginkább a gyerekkor mint privát őstörténet nosztalgikus jelölőjeként szolgál, s melyben a dinó alakja a fikciólétesítés kiapadhatatlan forrásaként szolgál.) A regény számtalan evésjelenetének egyikében a „zabálhatnék” például a kevés, generációsan áthagyományozódó szokás egyike: „A munkatábor öröksége ez, ellesi tőle anyám, tőle én, ilyen könnyen vándorol nemzedékről nemzedékre a félelem, ki tudja már, honnan, ami megmarad, ami látszik belőle, csak ez cro-magnoni zabálhatnék”. (517.) A regénymondat első fele egy 20. századi történelmi trauma logikus (és számos holokauszt túlélő beszámolójából ismerős) következményeként interpretálja az éhezéstől való félelmet, a folytatás „ki tudja már, honnan” beszúrása viszont már elbizonytalanít az ok-okozatiság felől, hogy aztán a „cro-magnoni zabálhatnék” jelzős szerkezettel egy másik magyarázóelvet vonjon be. Az elő- és utóidejűség távlatai nem tisztázhatóak megnyugtató módon; tulajdonképpen nem világos, hogy ez egy konstatív megállapítás-e (arról, hogy a 20. századi éhség megtapasztalásában még jóval ősbib éhségek emléke reaktiválódott), vagy figuratív – az „előember” metaforáját azok közül a klisék közül kiemelve, melyek utólag próbálják értelmezni az időben és térben nagyon is jól körülhatárolható modernkori

borzalmakat. Egy másik jelenetben a gyermekkori játék viszi színre az elfedett-elfeledett evolúciós örökséget: „fel tudok mászni a magasba, mint egy majom... [...] Örömet ad ez az örökös majomkodás”. (96.) A mindenhova felcsimpaszkodó kisgyerek egy olyan állatot utánoz, amelyhez a közgondolkodás eleve az utánzás képességét társítja: a „majomkodás” az utánzás utánzása, és a hasonlósággal együtt a különbség színrevitele; nem mimézis, hanem performatív aktus, melyben az állatra projektált, de az emberre visszamutatató elképzelések sűrűsödnek össze. Ez a passzus önreflexív módon világít rá a szöveg evolúciós metaforákkal folytatott játékára: a Bartók-regény az emberi nyugtalanító közelségében mutatja fel az állatit, de nem tesz egyenlőségjelet a kettő közé; mint ahogy a testi-biológiai meghatározottság sem szolgál olyan magyarázóelvként, mely feloldást kínálna a regényvilág szereplőit kínzó, csillapíthatatlan szorongásra.

A *Jerikóban* tehát az önéletrajzi én natúrához való viszonya éppúgy artikulálódik bennfoglaltságként, mint elválasztottságként. „Semmi természetellenesebb nincs, mint amit eredeti természetként ünnepelni vagyunk kénytelen.” (539.) – olvashatjuk az elbeszélőnek a disznóölés gyakorlatát elemző gondolatfutamában. A természethez való hozzáférés mediatizáltságát nyomatékosítja a gyermekkori emlékek visszatérő motívuma, a nappali soha ki nem kapcsolt tévéje, melyben ismeretterjesztő filmek futnak: „megint a természetfilmek, zajlik az ismeretterjesztés, mennyi, de mennyi tudás, a rovarvilág ezer csodája, a madarak gyermekora, a bálnák és medvék észvesztő kolóniái, a pingvinek és rozmárok jéggel borított, embertelen, mégis lenyűgöző birodalma”. (140.) A regény legfontosabb kronotoposza a kopott bútorokkal teli, piszkos és zezugos belvárosi lakás, melynek zártságát a mindig villódzó képernyők virtuális nyitottsága ellenpontozza. A lakás azonban nemcsak tartalmazza a televíziót (ezzel nyitottság és zártság már a TV-készülékben is megtestesülő paradox viszonyát újraképezve), hanem (egy újabb inverzió eredményeképp) egy olyan helyként jelenik meg, melyet éppen az ismeretterjesztő filmek diskurzusa állít elő – a narrátor például nem a Spektrum egyik adásának nézőjeként, mint inkább szereplőjeként pozicionálja magát, amikor „élőhelynek” nevezi otthonát: „Azonos vagyok az élőhelyemmel, így az öngyűlölet mindig a hely gyűlölete is”. (29.) Annak az ábrázolásában, ahogy a diszfunkcionális család és a különböző helyiségek között kóborló legkisebb fiú használja a lakást, az elbeszélés a természetfilmek reprezentációs stratégiáit veszi használatba: hétköznapi cselekvéseik a táplálék- és útvonalkeresés, a saját territórium kijelölése, a folytonos adaptáció, a túlélésért folytatott harc animális viselkedésformáit idézik.

A tárgyak élettelenységét megkérdőjelező, az organikus és az anorganikus közötti határvonalat felszámoló retorikai működés („a bútorok háziszentek, ragadozók, húsevők, totemállatok”, 123.; „a bútorok sosem voltak vegetáriánusok”, 539.) egyrészt szintén a természetet drámai események (harc, zsákmányszerzés, brutálítás) színterévé átforgató filmes kliséket idézi, másrészt pedig az élőhelyet egy valóban élő helyként prezentálja. Ez az elevenség nem(csak) retorikai effektusként (antropomorfizációként) értelmezhető, amennyiben az elbeszélő én és az élőhely azonossága szó szerint szerves kapcsolaton alapszik: a testek *abjekt* jellegű nyomokat

– hányást, ételmaradékot, vizeletet – hagynak a lakásban („[u]ndor a falaktól, a falakat borító ételmaradékoktól, a vécétől, a fürdőszoba megfeketedett sarkaitól, az előszobai szőnyegen éktelenkedő foltoktól”, 29.), melynek berendezési tárgyai pedig megjelölik őket, sebeket ejtenek rajtuk („amikor apám belülről megrántja az ajtót, a kezem, amit óvatlanul rajta felejtettem, becsípődik a resbe [...]. Az ajtó átsuhan rajta, megdarálja.”, 133.). Ebben a különös ökonómiában – az emberi testnedvek beszivárognak a lakás különböző felületeibe, melyek cserébe behatolnak a testbe, hogy újabb hasonló folyamatokat indítsanak el – a „kint” és a „bent” szétválaszthatatlansága mutatkozik meg. A regény metafikatív utalásrendszerének perspektívájából ezek a szöveghelyek azt (is) metaforizálják, hogy miként számolja fel az önéletrajzi olvasás különböző előfeltevéseit (a szöveg „belső”, szövegszerű működésének és külső kontextusainak elkülöníthetőségét, az elbeszélést mint az én belső világának kifelé való közvetítését). Amint viszont a körömágyát kényszeresen rágó anya stigmaszerűen vérző ujjainak visszatérő motívuma is példázza, a fel- és megnyílás eseményét mindvégig a *sérüléssel* asszociálja a szöveg: „Csorog a vér a kezéből, valósággal ömlik, egyszer még az esőben is láttam, szürkésfehér víz szaladt le az ereszről [...] mindenhol, kivéve az ő nem is rejtegetett kezéről, amelyről, mintha slagból vezetnék ki belőle, víz helyett bíbor vér dőlt. [...] És most itt áll a tűzhely mellett, sebzett kézzel, veszélyesen közel a lángok kékesen csapkodó nyelvéhez”. (25.)

Az ujjakból szivárgó vér képének különböző figurációi úgy kapcsolják össze az anya és a fiú alakját (mintegy a „vérrokonság” képzetét rekonkretizálva: „Az én kezem most anyámé, mindkettő vérzik”, 33.), hogy ugyanakkor a tanulás, a kultúra elsajátításának folyamatát is értelmezik. Az elbeszélő ugyanis többször visszatér ahhoz az emlékéhez, miszerint az „AIDS vérrel terjed” mondatot gyermekkori énje félrehallja, és úgy teszi értelmessé a maga számára, hogy az „ész vérrel terjed”. Ez a kijelentés visszautalhat a vérségi kötelékre, az öröklődés programozottságára (e szempontból fontos, hogy az anya az egyik legjelesebb magyar filozófusnő lánya), ugyanakkor az „ész”-ben megőrizve az „AIDS” visszhangját, éppen hogy virális, irányíthatatlan terjedést tulajdonít a tudásnak, és ezzel mintegy saját keletkezését is kommentálja (hiszen maga is egy félrehallás, egy tévesztés produktuma). A refrénszerűen ismétlődő Kertész-citátummal együtt – „ma nem mentem iskolába” – ez a kijelentés viszont a tudásátadás tradicionális, intézményesített kereteinek megkerülését is jelzi. A „terjed” ige etimologikusan érintkezik az „ismeretterjesztés” szintén újra és újra felbukkanó, a médiafogyasztás kontextusához kapcsolt fogalmával: „ömlik a tudás a tévéből, végtelen ismeretterjesztés”. (94.) A terjedés fogalmában a gépiesség és az organikusság képzetei érnek össze, és így a szöveg saját magáról való tudására is vonatkoztatható, melynek önreflexív passzusai hol a „kitartóan növekedő gyár”, hol a burjánzó fehérversejtek képét hívják elő (mégpedig úgy, hogy mindkettő egy dokumentum- és egy rajzfilm nyelvi evokált látványvilágához kapcsolódik): a „végtelen ismeretterjesztés” fogalma a saját működése számára újabb és újabb értelmezői kódokat felkínáló, autopoétikus írásmód önleírásának tekinthető.

Hannah Arendt érvelése szerint (mely Agambent is nyilvánvalóan inspirálta) a természet ciklikus rendjétől, az élet „biológiai motorja” által irányított folyamatoktól az különíti el a kezdettel és véggel rendelkező *bioszt*, hogy az utóbbi „történetként mesélhető el, egy biográfia alapjait képezi”.²³ Akkor, amikor szétfeszíti az arendti értelemben vett autobiográfiai narratíva kereteit, a *Jerikó épül* képes felmutatni az „élet” eme *bioszfelfogásból* hiányzó aspektusait: a nem pusztán humán létezőkre korlátozó-dó, testi feltételezettségű (ugyanakkor már mindig mediálisan közvetített), biológiai-lag programozott, mégis irányíthatatlan elevenséget.

Lopás, kölcsönzés, affektusok

A tudás elsajátításnak a könyv lapjain mindemellett kibontakozik egy másik, szintén nem intézményesített, ugyanakkor a szubjektum részéről jóval több cselekvőerőt feltételező stratégiája: a lopás. A *Jerikó épül* tolvajlápizódjaiban a magaskultúra különböző (hol ironizált, metaforikus áttételeken keresztül jelölt, hol referenciális értelemben vett) hordozóinak két lába: a főszereplő kisfiúként diákcsemegét csen el a sarki közértből (amit egyébként nem is szeret, és „felőtt” dologként tart számon), egyetemistaként pedig a berlini Dussmann könyvtárházból próbál elemelni egy rakás könyvet, köztük éppen Hegel *Jogfilozófiáját*. Az írással, olvasással és tudásközvetítéssel összekapcsolódó lopásmotívum variációi a könyv első három appendixén is végigvonnak: az anya levelei (melyek a főszereplő fiatal felnőttkorának idejére datálhatóak) a családi könyvtár darabjainak eltulajdonítását hányják a fiú szemére („Nem tudtok a kétkötetes Flaubert-em első kötetéről valamit?”, 80.), az apa körülbelül egy évtizeddel korábbi naplójának részletei az íróeszközök ellopásával vádolják az anyát („Minden tollamat kilopta a Kati. Nem tudok mivel írni.”, 360.). Ezek a főszöveghez egyszerre hozzátartozó és arról leváló szövegek többszörösen is az „autosz”, a saját magamról/magamnak való írás mozzanatát problematizálják, miközben azt a „biosz”-tól ismét csak elválaszthatatlannak mutatják. Hiszen – ahogy arra Urbán Bálint is figyelmeztet – „[a] latin appendix szó használata a függelék helyett korántsem ironikusan tételezett tudományosságot jelez, sokkal inkább egy anatómiai metafora lehetőségét teremti meg, melynek értelmében az appendix, azaz féregnyúlvány nem más, mint egy betüremkedés a szervezetbe”.²⁴ A latin megnevezésből képzett appendicitis köznyelvi (egyébként tévesen használt) megfelelője az anya írott diskurzusába is átkerül („És hát a TB-t muszáj elintézni, nem maradhatsz ellátatlanul, bármikor szükség lehet rá. Havi 6000, tudom,

²³ „The chief characteristic of this specifically human life, whose appearance and disappearance constitute worldly events, is that it is itself always full of events which ultimately can be told as a story, establish a biography; it is of this life, bios as distinguished from mere we, that Aristotle said that it »somehow is a kind of praxis.«” Hannah ARENDT, *The Human Condition*, Chicago – London, Chicago University Press, 1998, 97.

²⁴ URBÁN, 69.

de ez még mindig jobb, mint befizetni egy akut vakbélgyulladás miatti műtétre mondjuk 200.000-et hirtelen.”, 527.), mint a test megbetegedésével, romlásával, széthullásával kapcsolatban megfogalmazott számos aggodalom egyike. A leveleket átszövő célzások, direkt és indirekt kérések mind azt sugallják, hogy az anyatest egyben tartásának finanszírozása a fiú feladata, mintegy cserébe a neki adott életért: „Egy teljes híd esett ki a fogsoromból, amit két fog tartott. [...] Sajnos csak úgy lehet megoldani, ha beültetnek egy fogat, ami drága multság, úgy 150-200.000 forint körül van.” (81.) A számítógépes munkát végző apa eleinte egy-két szavas naplóbejegyzései főként csak a „kódolok” állítást tartalmazza, hogy aztán a napi étel- és alkoholfogyasztás regisztrálásával bővüljenek („Finom ebéd: szaftos csirkecomb plusz krumplipüré. Középszar. Ki lehet bírni.”, 357.; „Ebéd: hurka, krumpli, káposzta. Megint berúgok. Ezt előre tudom.”), és végül a férfi, a felesége és annak szeretője között feszülő szerelmi háromszögről is tudósítanak. Az apai szövegtöredékeket uraló központi kód azonban mindvégig az „ezt előre tudom” reflexió által is jelzett ismétlés marad: a repetitív feljegyzések a naplóforma parodisztikus kiüresítését eredményezik, és magát a naplóírást is az evés-iváshoz hasonló testi automatizmusként prezentálják.

Az appendixek tehát számos ponton érintkeznek a főszöveg korporális metaforarendszerével, másrészt viszont nyelvi homogenitásuk, ha úgy tetszik, ügytelenségük erős kontrasztba kerül a többi fejezet nyelvi artistikumával. A széttartás, mely a főszöveg eluzív retoricitása, illetve az anyai levelek pszichológizáló hangnemének mesterkéltsége és az apa infantilis, önismétlő-önsajnáló felkiáltásai között érzékelhető, azt a benyomást erősíti meg, hogy itt privát, saját felhasználásra szánt, nem irodalmi textusokat olvasunk. Mindez azért is fontos, mert a könyvborítón szereplő szerzői név csak itt, az első három appendixben bukkan fel (itt is csak a keresztnév becéző, „Imrus” formájában), és az anya levelei konstruálják meg az adresszált fiú alakját könyveket publikáló íróként („Most, hogy már tényleg írónak lehet nevezni, kérlek, jelentkezz a Magyar Alkotóművészek Szövetségébe”, 527.). Azaz valójában a függelékek adnak lehetőséget a szerzői, az elbeszélői és az elbeszélő én azonosítására, az autobiografikus olvasásra – és így egyúttal a szövegen kívüli világ szöveges nyomaiként mutatják fel magukat. Ha úgy tetszik, az appendixek hitelesítik a főszöveget: az intimitás, a privát referenciák, a nem-irodalmiság nyelvével garantálják annak az írásnak a személyességét, amely egyébként dekonstruálja a vallomásos-önkifejező megszólalásmódot. Ezzel párhuzamosan pedig maguk is a regény összetett jelentésszövegeinek részévé válnak.²⁵ A *mise en abyme* alakzatok halmozásával élő regény

²⁵ Hasonló, appendixszerű, ugyanakkor folytonosan destabilizálódó viszony fedezhető fel Bartók következő, *Lovak a folyóban* című regénye és a *Jerikó épül* között. A *Lovak* autofikciós olvashatóságát a *Jerikó épül*-re tett utalások alapozzák meg: az új könyv főhőse egy olyan író, aki képtelen feldolgozni *Jerikó* című magnum opusának sikertelenségét, így írói bukása magánéleti összeomlással párosul. Miközben a regényszövegben megteremtett kortárs magyar irodalmi szcena kifejezetten ismerős lehet a bennfentes olvasó számára (lásd például a *Jerikó épül* valóban vegyes kritikai fogadtatása és a *Jerikó* utólete közötti párhuzamokat), a „kulcsregény bújtatott realista írásprogramja”, ahogy Modor Bálint is megjegyzi, valójában mégis

fejezetei közé egy olyan anyaszöveg illeszkedik be, melyben az anyatestbe illesztett protézisről olvashatunk: a „híd”, amelyet a fogak „tartanak”, ugyanakkor összetartja a fogsort, a főszöveg és az appendix kölcsönös egymásra utaltságon alapuló struktúrájának kicsinyítő tükrévé válik.

Fel kell viszont figyelniük arra is, hogy az önmagukat a privát élet részeként prezentáló szövegek valójában maguk számolják fel azt a megkülönböztetést, amely a saját és a másé, a magánfelhasználásra és a nyilvánosság számára íródó textusok között feszül. A férj naplójából kiderül, hogy ellopja a feleség naplóját, amelyet a feleség eleve azért ír, hogy a szeretője elolvassa („Kati megírta a Naplójában Lacinak”, 365.); ugyanakkor titokban a feleség is tanulmányozza a férj feljegyzéseit („Kati ma reggel kicsempészte a noteszemet. Azt hitte, titokban tudja tartani. Lehet, hogy mégis érdekellem őt?”, 359.) Mindez persze azt implikálja, hogy Imrus apja sem kizárólag önmaga számára írja naplóját, hanem potenciális olvasóinak figyelmére apellálva. Nemcsak arról van szó tehát, hogy kifakadását – „Ezt úgysem olvassa senki. Nem is érdekel senkit! Mindegy, mit írok.” (358.) – a könyvbe való befoglalás aktusa ironikusan átkeretezi (mintegy beteljesítve az olvasva levés iránti vágyat, ugyanakkor az irodalmi szerző panaszainak parodisztikus áthallásaként is értelmezhetővé téve őket), hanem arról, hogy már a fikció világán belül is illokúciós aktusok sokasága (a színpadias önszínrevitel, a másik szánalmának felkeltése, a leselkedő másik tettenérése stb.) rejtőzhet a mondatok banalitása mögött. A szülőknek tulajdonított appendixekben tehát éppen a vallomástétel manipulatív performanciája lepleződik le – lásd például az anya egyik levelének idevágó passzusait: „gondolhatod, hogy anyád ilyenkor őszintén érdeklődik. [...] De tudd, engem őszintén érdekel, mi van veled.” (77.) Az „őszintén érdeklődés” efféle önmagát hitelesítő, nyomatékosító, az implicitből nyílt felszólításba („gondolhatod”, „tudd”) átforduló gesztusai végtelenül aporetikusnak mutatkoznak, s ezt a hatást fokozza a megnyilatkozás alanyának nyelvi megkettőződése az eltávolító önmegnevezés („anyád”) és az énbeszéd formájában.

Az a megoldás, mellyel az implicit szerző beemeli művébe ezeket a családi dokumentumokat, ráadásul a korábbi lopások és kölcsönvételek sorozatába íródik bele.

„kudarcrva van itélve”. Többek között azért, mert az egyik regény auktorialis elbeszélőjét a másikkal, a *Jerikó épült* a fikció *Jerikójával*, a szerző-figurákat a biológiai szerzővel azonosító befogadói műveletek épp a nem olvasást feltételezik: azaz csak az tekintheti a *Lovak a folyóban* folytonosnak a *Jerikó épül*lel, aki habár tud az utóbbi műről, de nem olvasta azt. (Éppen ezt az attitűdöt képezi le a *Lovak* szereplőinek reakciója, akik a szerzővel találkozva rendszerint így nyilatkoznak a sok száz oldalas főműről: „Még nem olvastam, csak hallottam róla.” *Lovak a folyóban*, Budapest, Jelenkor, 2021, 34.) Aki viszont mégis olvasta a „valódi” *Jerikó épült*, az hamar észleli, hogy a két mű protagonistá-elbeszélője nem lehet identikus egymással, hisz gyermekkorukról, családi háttérükről nagyon eltérő információkat kapunk: innentől kezdve pedig eldönthetetlen, hogy a diszkrepancia fényében a korábbi mű önéletrajzi vonatkozásrendszere minősül-e fikciónak, és/vagy a *Lovak a folyóban* hívja fel a figyelmet saját fikcionalitására. Az új regény kétségkívül ironikusan kommentálja saját külső kontextusát, az őt körbevevő irodalmi közeget, de a legösszetettebb módon ennek a korrespondenciákra, áthallásokra, célzásokra vadászó [nem]értelmezői stratégiának állít görbe tükröt, mely az olvasás valódi munkájának hiányát a jól értesültséggel véli kipótolhatónak.

A lopásmotívum, az őszinteség és a vallomásosság problematikájának összekapcsolásával a *Jerikó épül* így az európai önéletírás-hagyomány legfontosabb műveire alludál. Egy szöveghely közvetlenül is kitér Augustinus körtelopására (maga a diákcsemege elcsenése is Augustinus gyerekkori csínyéhez hasonló, semmilyen konkrét haszonnal nem bíró, önmagáért való lopás), de Rousseau szalaglopására is utalhatunk itt, hiszen a privát szövegekkel való bánásmód dinamikája a könyvben igencsak emlékeztet arra, amit Paul de Man a „feltárás iránti vágy feltárása”-nak végtelenített struktúrájaként nevez meg a *Vallomások*-elemzésében.²⁶ A különbség abban rejlik, hogy itt magukat a vallomásokat lopják el (így tagozódnak be a figuratív helyettesítések láncolatába), melyek már eleve annak a tudatában fogalmazódnak meg, hogy majd ellopják őket (azaz máris a potenciális olvasóra apellálva íródnak: és így – a regény metafiktív horizontjából – ismét csak az önéletrajzi olvasás előfeltevéseinek megalapozhatatlanságára világítanak rá). Különösen jelentéssé ebből a szempontból, hogy az apa egy olyan online lelkiségélyszerű szolgáltatást indít az internet hőskorszakában, mely a „*Psyché – mi csak segíteni szeretnénk*” (95.) nevet viseli. A kilencvenes években még teljesen újszerűnek tűnő önszínreviteli lehetőségeket kínáló online tér úgy válik a vallomástevő szubjektum megképződésének helyévé („Tegnap valaki megint magára talált.” jegyzi meg jól detektálható gúnnyal az elbeszélő, 103.), hogy annak titkaival azonnal visszaélnék. Az apa alakja köré gyűlő közösséget az egymásról megszerzett információk áramoltatása, körforgásszerű cserekereskedelme szervezi, a „csak segíteni szeretnénk” jelmondat önfelszámoló retorikai működését exponálva. Az elbeszélő Edgar Allan Poe *Az ellopott levél* című novellájára alludáló metaforikus önmeghatározásai („Levél leszek, miként boríték a test, íróasztalon felejtett levél, melyet senki sem vesz észre.”, 159.; „Ellopott levél vagyok, borítékban lapuló, nehéz szív, titkok és bélyeg nélkül.”, 381.) az appendixek által teremtett kontextusban tehát nemcsak rejtettség és megmutatkozás egymást feltételező, paradox viszonyára hívják fel a figyelmet, de a *Jerikó* „levélként” – az önéletrajzi szubjektum önfeltárulkozásaként való – olvasására is olyan tevékenységként utalnak, mely nem vonható ki a lopások és kölcsönzések cirkuláris rendszeréből.

Ahogy azt az apa- és anyaszövegek is demonstrálják, a saját érzelmek kifejezése az elbeszélte világban belül, a szereplők egymás közötti kommunikációjában is hiszterizált, teátrális és idézetszerű megnyilvánulások formájában történik: „a nővérem már hosszú percek óta magánkívül ordít, és csapkodja a poharakat a falhoz, töri a porcelánt, mint más a háztartási kekszet a gesztenyés alagúthoz”. (114.) Erre reflektál az elbeszélő, amikor az anya beszédstílusát is „affektálás”-nak minősíti, és egy első pillantásra furcsának tűnő gondolattársítással a tolvaj viselkedéséhez hasonlítja: „Ott-hon az ebédnél csámcsogott anyám, ha megszólalt, gügyögve beszélt. Affektált, mint egy mesterségére büszke tolvaj. Kleptomániájában – ócskaságok a piacról, cukorkák,

²⁶ Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 2006, 332.

cigaretta, könyvek, olykor valami csecsebecse – élte ki a tárgyak iránti gyöngédségét.” (297.) A két hangutánzó ige, a „gügyög” és a „csámcsog” párhuzamba állítása felfüggeszti a megkülönböztetést zaj és a beszéd, testi és nyelvi folyamatok között, és infantilisként ábrázolja az anya figuráját. Ugyanakkor a „gügyögés” nemcsak infantilis, de infantilizál is, gyerekké teszi a megszólítottat: a „kleptománia” a hatáskeltésre, a különféle affektív-érzelmi reakciók begyűjtésére irányuló, manipulatív anyai diskurzus jelölőjeként dekódolható. Felfigyelhetünk viszont arra is, hogy az anya gúnyval illetett nyelvhasználati stratégiáit a *Jerikó épül* narrátora maga is (re)produkálja: a monumentális terjedelmet, a halmozásos hosszúmondatokat, a megidézett szöveg-hagyomány enciklopédikus tágasságát ugyanis egy kicsinyítő képzőkben bővelkedő, szinekdochés alakzatokkal élő, apróságokra fókuszáló, a „tárgyak iránti gyöngédség” poétikáját kibontakoztató elbeszélésmód ellenpontozza.

Augusztusban menetrendszerűen beköszönt a Mesterségek Vására, kimegyünk sétálni, nézelődni, kapok egy szütyőt, ennyi érdekes, használhatatlan kis vacak között mindig elered a könnyem. Örömkönnyek ezek a sok kis tartóka, tégely, doboz láttán [...]. A szütyő mellett varázsdobozom is van, elfér a tenyereimen, csak trükkösen nyitható [...] dupla fenekű. (58.)

Az elbeszélő könnyei (avagy: a könnyezésről tett vallomása) azonban a varázsdobozhoz hasonlóan „duplafenekű”-ek. A pontosítás („örömkönnyek”) már eleve nem transzparensnek²⁷ mutatja a könnycseppeket, hanem értelmezésre szorulónak: a kicsiny tárgyak és a gyerek-én védtelensége, kiszolgáltatottsága között érzékelhető metaforikus konnexió fényében a befogadó pedig hajlik arra, hogy ne fogadja el ezt az értelmezést a maga szó szerintiségében, és olyan retorikai fogásként azonosítsa, mely épp az „öröm” ellentétének, vagy legalábbis az „örömkönnny” által implikált bonyolult érzelmi struktúra egy részének elfedésére szolgál. A „trükkösen nyitható”, duplafenekű varázsdoboz mint a szöveg mestertrópusainak egyike²⁸ ugyanakkor azt sugalmazza, hogy az elbeszélésbe már eleve bele van kódolva a könnyező kisfiúként megrajzolt (ön)arckép által kiváltott hatásról (szánalom, sajnálat, együttérzés) való tudás. A könnyezés tehát egy spontánnak vélt érzelmi reakció önkéntelen, testi kifejeződéséből („mindig elered”) az én színrevitelének többszörösen áttételes, önreflexív, akár manipulatív jelölőjévé változik át. Ahogy láttuk, a *Jerikó épül*ben nem bontakozik ki az arendti értelemben vett biográfia „koherenciája”, nem követhető benne

²⁷ Eugenie Brinkema *The Forms of the Affects* című művének első fejezetében azt tekinti át, hogy a könnyekről szövődő bölcséleti diskurzusban az eredetileg még „tisztán kifejező, tisztán mimetikus” könnycseppek hogyan alakultak át (elsősorban a 20. század folyamán) értelmezésre szoruló, obskúrus és megtévesztő jelekké. A Bartók-mű sírásjelenetei a könnyek eme történetéhez fűzött kommentárként is olvashatóak. Eugenie BRINKEMA, *The Forms of the Affects*, Durham – London, Duke University Press, 2014, 35.

²⁸ A folytonosan visszatérő dobozmotívumnak a regény „mestermetaforá”-jaként és „inherens olvasási allegória”-ként betöltött funkcióját Urbán Bálint írása tárja fel: URBÁN, 75.

nyomon az önéletrajzi én érzelmi folyamatainak szerves alakulástörténete. A szöveg retorikai (mint valamilyen hatás kiváltását megcélzó, a befogadót megmozdító, megérintő) működésében azonban kiemelt szerepet játszanak (az alapvetően nem-narratívként jellemezhető) affektusok efféle sűrűsödési pontjai. Az elbeszélés modális összetettségének következményeként viszont ezeket a mozzanatokat sem feltétlenül közvetlen, zsigeri hatáseffektusokként regisztráljuk. Még akkor sem, amikor (és ez meglehetősen gyakori) a mű affektív megnyilvánulásai a fizikai fájdalom érzetéhez – ütéshez, vágáshoz, töréshez²⁹ – kapcsolódnak:

Nem érezni semmit, én, vagyis ő nem érez semmit, hiszen nincs is mit érezni, ez nem valódi fájdalom. A valódi fájdalom inkább vágás, papírral, fűszállal, biztos nem üveggel, egy darab fémmel, elhagyott ipartelepeken az a sok boldogtalan, rozsdás csonk, ahogy mered mind a látogatók elé, azért esedezve, hogy valaki végre, még egyszer utoljára felsebbezze magát rajtuk. A tárgyak végrendelete ez a sóhaj, az elgörbült vasszögeknek ez a szánalmas ágaskodása, amivel legfeljebb horzsolást okozhatnak. A vasszögek, amelyek valaha egy Rothko-utánzatot szegeztek a megsárgult falhoz. Az igazi fájdalom nem ütés. Házfalakat ütni pusztá kézzel a fájdalomért, maga a hiábavalóság, beteljesült vanitas. (541.)

Az idézet első mondata azt szögezi le, hogy „ez nem valódi fájdalom”: a kijelentés a saját közvetlenségét nyelvi illúzióként leleplező, önnön fikcionalitására rámutató kiszólásként is olvasható. A „nincs is mit érezni” konstatívumát azonban felülírja annak performatívuma: az érzelmek hiányának megállapítása máris olyan hiányérzetet ébreszt a befogadóban, mely a folytatás negatív értékindexszel rendelkező kifejezéseiben („boldogtalanság”, „hiábavalóság”) is visszatükröződik. A Bartók-próza egymás után sorjázó mondatai úgy halasztják el folytonosan a „valódi fájdalom” kimondását, hogy az ütés „hiábavalóság”-ának színrevitele melankólia, rezignáltság, kétségbeesés és (ön)sajnálattal diffúz együtteséből összeálló, de mindenképpen fájdalmas hangoltságot kap. A külső-belső szétválasztását ellehetetlenítve a szöveg hely egyszerre beszél a fájdalomról mint testi érzetről és érzelmi érintettségéről: és ezzel szoros összefüggésben nem pusztán az individuális érzélemvilág részeként, mint inkább a köztesség terében (lásd a szöveget metaforizáló szögek „sóhaj”-ának, „esedezés”-ének kommunikatív funkcióját) megképződő intenzitásként jeleníti meg. Az egyes szám első személyű elbeszélésmód teljes visszaszorulása (az „én” átfordul „ő”-be, hogy aztán a „nincs is mit érezni” szerkezetből eltűnjön az alany) is azt nyomatékosítja, hogy a fájdalom nem az autobiografikus én perspektívájához és életeseményeihez kötött,

²⁹ Ahogy azt Brinkema fejti ki művének előszavában, az affektusra bizonyos (érvelése szerint leegyszerűsítő) elméletek egyenesen „az erőszak, az erő színönimájaként” tekintenek (BRINKEMA, xiii.). A Bartók-mű mintha az ütémotívum sűrű szövésű láncolatával is saját retorikai működésének affektív hatóerejére irányítaná rá a figyelmet.

hanem mindig keletkező és megosztásra kerülő: a szövegbe ezáltal mintegy visszaíródik az a hatás, melyet mintaolvasójára képes gyakorolni.

Nicoline Timmer a David Foster Wallace műveiben kirajzolódó szubjektumpozíció körülírására használja a „radikális védtelenség”³⁰ fogalmát. A Bartók-regénnyel kapcsolatos, részben Timmeréhez hasonló észrevételeket összegezve jómagam talán a „radikális sérülékenység” metaforáját találom a legpontosabbnak. A *Jerikó épül* nyelvi teljesítménye többek között abban rejlik, hogy a „saját élet” közvetlen elbeszélhetetlenségének problémáját a saját eleveenség törekenységének, irányíthatatlanságának, ugyanakkor rezilienciájának tapasztalataként teszi hozzáférhetővé. Továbbá arra is rávilágít, hogy a „saját élet” már mindig a másikéből táplálkozik – a másik pedig belőle.

BALAJTHY ÁGNES
 egyetemi adjunktus
 Debreceni Egyetem
 balajthy.agnes@arts.unideb.hu

Vitality and Autofiction
 (Imre Bartók: Jerikó épül)

Abstract: This article analyses Imre Bartók’s *Jerikó épül* (“Jericho is being built”, 2018) in the context of contemporary Hungarian and international autofiction. Using the distinction established by Hannah Arendt and Giorgio Agamben between the notions of “bios” and “zoe” as a starting point, I argue that the novel deconstructs the logic of autobiographic narration via its expansion of the semantics of the term “life”, playing upon its evolutionary, biological and material connotations. Furthermore, identifying “theft” as one of the book’s central, self-reflexive motifs, I explore its links to the most significant autobiographic tradition of European literature (hallmarked by the names of St. Augustine and Rousseau) and interpret it in the light of the text’s affective and performative functioning.

Keywords: autofiction, autobiography, contemporary Hungarian fiction, Imre Bartók, affect, biopoetics

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/98-118.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



³⁰ Nicoline TIMMER, *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace = Metamodernism*, 103–115.

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Térey hagyományai

Stílusimitáció, nemzedéki élmény és önéletrajziség Térey János prózájában*

„Vadultam, amikor kellett, máskor pedig bújtam.
Húszévesen legalább vad voltam. [...]

Mennyit imádkoztam, hogy legalább a kilencvenes évek iránt
Ne támadjon nosztalgia senki szívében.

Arctalan évek voltak? Egyáltalán nem.

Nagyon is volt arcuk, csak éppen olyan... rendetlen.”

(Térey János: *Kilencvenes évek*, 2019)¹

Bevezetés

Tanulmányomban Térey János első novelláskötetét, az 1997-ben megjelent *Termann hagyományait*,² valamint annak újrairt, átdolgozott kiadását, a 2012-ben publikált *Termann hagyatékát*³ vizsgálom abból a szempontból, hogy Térey milyen metódusokkal, szövegszervező eljárásokkal, mely magyar irodalmi hagyományokat játékba hozva igyekezett megteremteni egy hatásos pályakezdet-történetet, s ezt az ambíciót mennyiben rajzolta át és vonta vissza a mű átdolgozásának szerzői gesztusa. A dolgozat második felében kitérek a Termann-novellák és a Térey halála után megjelent *Boldogh-ház, Kétmalom utca* című posztumusz emlékirat⁴ összefüggésrendszerére, elsődlegesen a *hagyomány* fogalmának Térey-féle (át)értelmezéseire fókuszálva. Emellett interpretáció az életmű keretein túllépve generációs, irodalomszociológiai és intézménytörténeti nézőpontból is igyekszik láttatni a Téreyt jellemző – s a fenti kötetekben is tetten érhető – gesztusokat, erőteljes önértelmezéseket. Hangsúlyozva eközben a magyar irodalmi

* A dolgozat rövidített változata az alábbi, megjelenés előtt álló tanulmánykötetben lesz olvasható: RADNAI DÁNIEL SZABOLCS, *Hagyomány és hagyaték: Egy nemzedéki élmény dokumentálása és visszavonása Térey János két Termann-kötetében* = *Ködlövagok tegnap és ma: A ködlövag-jelenség történeti, poétikai és biografikus vetületei a századfordulótól napjainkig*, szerk. KÖRÖSI FERENC, LUDMÁN KATALIN, RADNAI DÁNIEL SZABOLCS, Miskolc, ME-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola – Pro Scientia Hallgatói Öntevékeny Kör, 2022.

¹ TÉREY JÁNOS, *Nagy tervekkel jöttem Rosmersholmba: Versek 2016–2019*, Budapest, Jelenkor, 2019, 95.

² TÉREY JÁNOS, *Termann hagyományai*, Budapest, Seneca, 1997.

³ TÉREY JÁNOS, *Termann hagyatéka*, Budapest, Libri, 2012.

⁴ TÉREY JÁNOS, *Boldogh-ház, Kétmalom utca: Egy cívis vallomása*, kiad. NAGY BOGLÁRKA, Budapest, Jelenkor, 2020.

színtér kilencvenes és kétezres évekbeli átalakulását mint elsődleges kontextust, és párhuzamba állítva Térey életútját és karrierépítését más nemzedéktársainak szerepvállalásával, ambícióival. Írásomban terjedelmi okokból nem térek ki a szerző nagyszabású költői és drámaírói munkásságára, életművének kiterjedt szakirodalmára⁵ – mindezekre csak röviden, áttételesen utalhatok a témám kapcsán.

Egy megkonstruált pályakezdés

A kilencvenes évek legelején költőként fellépő Térey 1997-es Termann-kötete két szempontból is pályakezdésnek tekinthető. Egyfelől négy verseskötet publikálása után újbóli, immár elbeszélői/prózaírói pályakezdés, hiszen ez Térey első prózakötete;⁶ másfelől egy nemzedéki-önéletrajzi kontextusban rögzített, megkonstruált írói pályakezdés irodalmi foglalatja is. A *Termann hagyományai* ugyanis sok szempontból önéletrajzi mű; a novellák főhőse, egyben elbeszélője a debreceni születésű Termann Dezső, aki a nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján Budapestre költözvén, tanárképzős (később bölcsészkar) hallgatóként a fővárosban igyekszik kibontakoztatni irodalmi ambícióit. A kötetben olvasható történetek pedig e leplezetlenül önmítázó, de ironikusan scenírozott írói nevelődéstörténet sajátos fővárosi miliójét, jellegzetes tereit, alakjait, impresszióit rögzítik. Persze nem pusztán a narrátor-főhős Termann és a Térey János nevű magánember közötti vélt vagy valós hasonlóságok kínálják fel az autobiografikus olvasás lehetőségét: a novellák szövegei sűrű intertextuális hálózatot építenek ki a szerző addig megjelent kötetének (főképp *A valóságos Varsó* és *A tulajdonosi szemlélet*) verseivel,⁷ illetve a Termann-motívum Térey későbbi munkáiban is gyakran feltűnik. Ugyanakkor, mint Melhardt Gergő utal rá, e szöveghelyek és -használatok, Termann alakjának eltérő kontextusokban történő szerzői kisajátításai el is bizonytalanítják az irodalmi karakter és az író megfeleltetésére irányuló értel-

⁵ A szerző kiterjedt recepciójából a lírai életmű tendenciáiról (2009-ig bezárólag) lásd az alábbi tanulmánykötet írásait: *Erővonalak: Közelítések Térey Jánoshoz*, szerk. LAPIS József, SEBESTYÉN Attila, Budapest, L'Harmattan, 2009. Térey munkásságáról általában lásd MELHARDT Gergő esszéjét (*A Térey-lakópark*, Hévíz, 2022/4, 353–358.) és BALAJTHY Ágnes pályakép-áttekintését (*Térey János – Életrajz*, PIM Digitális Irodalmi Akadémia, <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/terey-janos#eletrajz> [Letöltés ideje: 2022. április 5. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes]), valamint SZIRÁK Péter tankönyvfejezetét (*Térey János* = BALAJTHY Ágnes, BÓDI Katalin, SZIRÁK Péter, *A kortárs magyar irodalom*, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2021, 61–64.). Térey János elbeszélő prózájáról (poétikai és hatástörténeti szempontból) lásd BÁRÁNY Tibor, *Elbeszélni „téreyül” – esszé Térey János epikájáról*, Kortárs Online, 2020. 10. 30. <https://www.kortaronline.hu/aktual/terey-epikaja.html>; Térey drámaírói munkásságáról lásd BAZSÁNYI Sándor, *Térey 50: „Újjáavat és érvénytelenít”: Térey János és a színház*, Műút Online, 2020. 10. 29. <http://www.muut.hu/archivum/36038>

⁶ A kötet novelláinak egynemelyike (például a *Café Autodafé*, a *Termann merül* és *A mézeshét*) megjelent korábban folyóiratközlésben is.

⁷ Lásd például *A természetes arrogancia* (1993) „Hedvig hagyományai” című ciklusát, *A valóságos Varsó* (1995) számos költeményét vagy *A tulajdonosi szemlélet* (1997) „A Termann-ház” című ciklusát.

mezői kísérleteket.⁸ A személyes életút és az írói működés „nyomait” szellemesen, ironikusan egymásra rétegző könyv kétféle magyar irodalmi hagyománnyal lép párbeszédbe hangsúlyosan, ez a két hagyomány pedig a 18–19. századi érzékenység, valamint a századforduló esztétizáló modernsége. A továbbiakban e kétféle hatás nyomait mutatom be röviden a kötet szövegszervező eljárásainak tükrében.

A *Termann hagyományai* címadás nem pusztán elmés játék Kármán József *Fannijával*: szerves része a kötet hatásmechanizmusának. Hermann Zoltán szerint az álnévhasználatnak, illetve a rejtjeles névalkotásnak hangsúlyos metafiktív szerepe van az érzékenység irodalmában. Mint írja, „a kulcskérdés [...] a torzítás alakzata, művelete: a fiktív hős – aki a névrejtéssel és az állítólagosan létező dokumentumok szelekciójával válik fiktív hőssé – *palimpszesztként* rejtjelel el a kvázi-referenciális hőst”. Noha „[a] szentimentális diskurzusban eredetileg nincs szükség arra az értelmezői bázisra, amely a szerző életrajzával állítaná párhuzamba a mű egyes elemeit”, mindez a romantika zseniesztétikája nyomán megváltozik: „a szerzői név [...] megjelölésével [...] az olvasó nem kizárólag a kvázi-referenciális szerzőhöz, hanem a szerzői név birtokosához, a szerzői névhez hozzákapcsolt többi mű eminens olvasataihoz is alkalmazkodnia kell, illetve az olvasott szövegen kívüli biográfiai narratívával is azonosulnia kell”.⁹ Térey persze nem névtelenül jelentette meg a Termann-novellákat, mint a szentimentális irodalom jelesei a maguk munkáit Kaysertől Kazinczyig, Goethétől Kisfaludy Sándorig, bár a címadás gesztusában és a kötet narratív szerkezetében ugyanazon metódust (illetve annak ironikus kifordítását) vélhetjük felfedezni.¹⁰ „Itt is létezik [...] – mint Hermann Zoltán írja Phillippe Lejeune elméletére hivatkozva – valamiféle, az olvasóval megkötött *paktum*. A szöveg mindenképpen szeretné a dokumentumként való olvasásra rávenni a naiv, a paktumot elfogadó olvasót, de legalábbis arra, hogy higgye el, élnek – vagy éltek – valahol a történet szereplői, az események megtörténtek, és valahol valaki őrzi az eredeti dokumentumokat.”¹¹

⁸ MELHARDT Gergő, *Újraírt pályakezddés prózában: Térey János novelláskötete 1997-ben, 2012-ben és azután*, Alföld, 2022/5, 72–75.

⁹ HERMANN Zoltán, *Ipiapacs: Pszeudonímia, anónímia, anímia és onímia a szentimentális irodalomban* = H. Z., *A boldogtalanság iskolája: Esszék, tanulmányok az érzékenység és a romantika korának magyar irodalmáról*, Budapest, Ráció, 2015, 74–75. (kiemelés az eredetiben)

¹⁰ Jóllehet lényegesen később keletkezett (2008–2011), az érzékenység irodalmával való tudatos párbeszédet valószínűsíti a Térey *Teremtés vagy sem* című kötetében olvasható Csokonai-esszé (TÉREY János, „...mézzel elegy keserűség!” – *Csokonai Vitéz Mihály* = T. J., *Teremtés vagy sem: Esszék és portrék*, Budapest, Libri, 2012, 49–53). A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* az is tudható, hogy a kilencvenes években Térey Kármán *Fannijáról* tartott előadást Erdélyben egy szabadegyetem alkalmából, Nagy Atilla Kristóf társaságában: lásd TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 222–223. Izgalmas összefüggése a kilencvenes évek magyar irodalmának, hogy a *Fanni hagyományai* nem csak Téreyre gyakorolt hatást: a mű szerepel Hazai Attila ugyancsak 1997-ben megjelent *Budapesti skizo* című (kisebb botrányt kiváltó) regényében is, Feri, a főszereplő egyik olvasmányaként: lásd HAZAI Attila, *Budapesti skizo*, Budapest, Magvető, 2019, 214–216.

¹¹ HERMANN, 70. (kiemelés az eredetiben) Térey esetében ezt a fajta olvasást erősíti a szövegeknek az a jellegzetessége, hogy – az eltorzított szereplői nevekkal szemben – a bemutatott vagy az események

A *Termann hagyományai* is olyan szövegek összességéként ajánlja magát, amelyek egy (a novellákban csak utalások szintjén vélelmezhető) valódi írói-költői korpusz, a „Termann-életmű” kísérszövegei, műhelyforgácsai, dokumentumai, vagy ahogy a kötet fülszövege sugallja: lábjegyzetei.¹² E beállítás pedig megteremti az igényt a szövegek utalásrendszerét a valóság egyes darabjaival megfelelő interpretációra, egyfajta „bennfentes olvasó” feltételezésével,¹³ aki képes fölfejteti a mű rejtjeles retorikáját. Erre egy konkrét példa: a novellák visszatérő szereplője, Termann egyik barátja, Brand gyakran cigivel lejmolja a főszereplőt, ám épp egy ilyen alkalommal (a *Café Autodafé* című novellában)¹⁴ Termann nem hajlandó kettőnél több cigarettát adni neki, amire válaszul elhangzik a szereplő szájából az azonos című Térey-kötetbe való utalásként olvasható megjegyzés: „Tulajdonosi szemlélet.”¹⁵ Ugyanakkor egy interjúból az is tudható, hogy a „tulajdonosi szemlélet” Térey testi-lelki jóbarátja, Poós Zoltán szavajárása volt, onnan került az 1997-ben megjelent verseskötet élére.¹⁶ Ahogy a *Termann*-kötet számos novellájában szereplő Kanovits és Juráti is feltűnnek Térey emlékiratában, a *Boldogh-ház, Kétmalom utcában* is, immár az önéletrajzi szerző-elbeszélő nemzedéktársaiként.¹⁷ Végül, az érzékenységre jellemző metafikciós játék felhasználásán túl a *Termann* stílus- és műfajimitáció is egyben: a gyakran nem is túl cselekményes (vagy épp érdektelen narratívummal bíró) történetek középpontjában egy önmagát szüntelenül analizáló, önnön érzelmeit hol szemérmesen elrejtő, hol pedig váratlan kitarulkozásokkal közvetítő, zaklatott elbeszélő-főhős áll, mindez pedig a szentimentális regények cselekvésképtelen főszereplőit és statikus cselekményszerkezetét idézi. Emellett van a kötetnek olyan novellája is (*Az Aréna úti február*

hátteréül szolgáló helynevek, városi terek, Térey poétikájának egyik jellegzetességeként, nagyon is konkrétak (például a debreceni Nagyállomás, a Szent Anna utca, a Nagyerdő; a budapesti Aréna út, a Városliget, a Herminamező stb.)

¹² „A könyv műfaji megjelölése: Lábjegyzet. Hm. Persze T. J. írt már panaszkönyvet is, melyben a szegény kisgyermek feleselt a bús férfival (férfivel). No de, akkor is! Lábjegyzet? Mihez? Prózaí adalék a korábban megjelent négy verseskötethez? Felesleges szerénység volna ez, hiszen a lábjegyzet már csak topologice is a többi szöveg alatt keresendő. Ez nincs alatta. Mellette van.” (Nagy Atilla Kristóf fülszövege.)

¹³ Vö. HERMANN, 74–76.

¹⁴ TÉREY, *Termann hagyományai*, 42–52.

¹⁵ *Uo.*, 50.

¹⁶ LAKNER Dávid, „Afféle családi pótlék”: páros interjú Peer Krisztiánnal és Poós Zoltánnal, Magyar Hang, 2019. 09. 15. <https://hang.hu/kultura/affele-csaladi-potlek-paros-interju-peer-krisztianna-es-poos-zoltannal-107204> – Az összefüggésre és az interjúra Melhardt Gergő hívta fel a figyelmemet, köszönet érte.

¹⁷ A kilencvenes évekbeli Téreyt és körét jobban ismerők számára minden bizonnyal beazonosíthatók a *Termann*-novellák további szereplői is. Ugyanakkor érdemes megemlíteni, hogy ugyanezen metódus – a nevek eltorzítása, felismerhetetlenné tétele – megváltozott funkcióban a posztumusz emlékirat lapjain is megjelenik. A mű egyik, *A Gellértben* című utóhangjában Térey például röviden utal két irodalmár kollégájához fűződő viszonyára, akiket csak K. és H. rövidítéssel jelöl, azaz rejt el. (vö. TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 440–442) Emellett a *Kétmalom utcai házat* 2001-ben megvásárló házaspár nevét is megváltoztatja, minden bizonnyal a személyiségi jogok védelme okán. (vö. *uo.*, 437–438) Ez utóbbira egy kedves debreceni ismerősöm hívta fel a figyelmemet, köszönet érte.

természetrájza),¹⁸ melynek „életem” megszólítással záruló énközlései a szentimentális levélregény beszédmódjával mutatnak rokonságot.

A *Termann hagyományai* prózapoétikájának másik hangsúlyos forrásvidéke a 20. század eleji esztétizáló modernség, mind tematikus, mind pedig műfaji-stiláris szempontból. Először is a Termann alakja által összekapcsolt történeteket tartalmazó kötet műfaja se nem hagyományos novelláskötet, se nem regény, hanem a 19. században keletkezett, de a századforduló modernségében újraértett műfajkonstrukció, a modern novellaciklus, amely egyúttal a pályakezdés (vagy legalábbis új terület meghódítására tett kísérlet) műfajaként vonult be a magyar irodalomtörténetbe, legalábbis Mikszáth Kálmán *A jó palócok* kötete óta.¹⁹ Míg a 19. század elbeszélésciklusainak egy része sajátos kulturális miliók, etnikai csoportok és régióképzetek reprezentációja által vált sikeressé, az esztétizáló modernség irodalma a modern szubjektum színrevitelének, a szerzői én és az irodalmi alteregó tükörjátékának újfajta lehetőségeként fedezte fel a műformát, mely a 20. századi magyar irodalomban Krúdy Gyula Szindbád-történetei és Kosztolányi Dezső Esti Kornél-kötetei révén érte el csúcspontját. Térey János *Termannja* is ebbe a hagyományoszába illeszkedik.²⁰ Ugyanakkor a kötet Nagy Atilla Kristóf által írt fülszövege – „Szép, szomorú (Szép, Szomoró) könyv. De leginkább Térey” – két másik, manapság kevésbé olvasott (a magyar irodalomtörténet „ködlovag”-hagyományába joggal sorolható) 20. század eleji szerző, Szép Ernő és Szomoró Dezső hatására hívja fel a figyelmet.²¹ Jóllehet másfajta (asszimilációs) okokból,²² mint Térey, de mind Szomoró, mind pedig Szép névváltók voltak, s felvett nevükkel futottak be irodalmi karriert; emellett alakjuk, írói imázsuk a fővárosban „szerencsét próbáló”, s az írásából megélni igyekvő fiatal művészférfi nevelődési narratívájával kapcsolja össze a Termann-kötet koncepcióját. (E tekintetben az sem

¹⁸ TÉREY, *Termann hagyományai*, 37–41.

¹⁹ A műfajról lásd HAJDU Péter, *Az elbeszélésciklusok elmélete*, Literatura, 2003/2, 163–184; BEZECZKY Gábor, *Az elbeszélésciklus poétikája*, Literatura, 2003/2, 185–198; T. SZABÓ Levente, *Mikszáth, a kételkedő modern: Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*, Budapest, LHarmattan, 2007, 13–31.

²⁰ A *Kopter méltatása* című novella kezdősora („boldogult legénykoromban”) a Krúdy Gyula-életműre és stílusjegyeire tett erőteljes utalás (vö. *Boldogult úrfikoromban*, 1930), a főhős, Termann Dezső keresztnévének megválasztásába pedig bele lehet látni mind Szomoró Dezső, mind az Esti Kornél-novellákat író Kosztolányi Dezső alakját. Ez utóbbihoz lásd MELHARDT, *Újraírt pályakezdés prózában*, 74, 82–83.

²¹ Szomoró Dezső kedves, már-már rajongott szerzője volt a fiatal TÉREY Jánosnak, erről vall esszéjében: „Páriz! Páriz!”: *Szomoró Dezső avagy a megrendülés (1990–2007)* = TÉREY, *Teremtés vagy sem*, 13–36. Lásd még TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 248.

²² Míg a civis Tóth család sokadik Jánoskajaként született Térey esetében leginkább a traumatikus családi kötelektől való szabadulás szimbolikus aktusa, egyfajta alapítóeseménye volt a hivatalos névváltoztatás (vö. TÉREY, *Boldogh ház, Kétmalom utca*, 86–87.), a Schön Ezékielként született Szép Ernő és a Szomoró Dezsőre keresztelt Weisz Mór esetében a névváltásnak kényszerű, asszimilációs okai is lehettek. Az asszimilációs célzatú névváltás traumájára világít rá Szomoró egy késői fürdőlevele 1936-ból, mely már a harmincas évek fasizálódó, antiszemita légkörében íródott. Lásd SZOMORÓ Dezső, *Kis reggeli kép* (1936) = Sz. D., *A Balaton partján: Újságprózák*, Budapest, Múlt és Jelen, 2021, 57–64.

érdektelen, hogy Szép Ernő éppen Debrecenből költözött Budapestre, s állt hivatásos írónak, éppúgy, mint Térey János.)

A fent felsorolt szerzők hangsúlyos szerepe, s általában a magyar századforduló irodalma nemcsak mint egyfajta vállalt-megcélzott, ironikusan láttatott íróimázs előkép tűnik fontosnak a kötetre nézve, hanem mint Térey sajátos prózanyelvének forrásvidéke, egy általa újraaktualizált irodalmi beszédmód is. A Termann-novelláknak ugyanis az az ornamentikus, jelzőkkel túlhalmozott, szándékoltan mesterkéltné, túllontúl irodalmias, szecessziós nyelvezet az alapszöveve, amely – mint erre az életmű számos értelmezője fölfigyelt – Térey első költői korszakát s az általa kimunkált szereplő szövegszervező eljárásait is jellemezte.²³ A lírai hangoltság, az ironia és a pátosz közötti hullámozás, valamint a kortárs nagyvárosi szlenggel vegyülő túlstilizált prózanyelv emellett kitűnően illeszkedik a novellák témáihoz és dramaturgiájához, ugyanis a kötet legtöbb írása – a spirituális utazás eltérő alakváltozatainak tartható *Termann merül* és *A mézeshét* című novellákon kívül²⁴ – leginkább a művészregény és a bohémtörténet kódjait mozgatja, ebben is kapcsolódva az esztétizáló modernség műfaji hagyományához és jellegzetes témáihoz.²⁵

A Termann-kötet e hagyományokból – az érzékenység irodalmára jellemző metafikciós szerepjátékból és az esztétizáló modernség ornamentikus nyelvhasználatából, tematikus-műfaji jegyeiből – inspirálódva jeleníti meg egy nagy reményekkel érkezett ifjú irodalmár fővárosi hányattatásait. E rétegeken átszűrve, a nyelvi megformálás ironiájának és az önkifejezés akarásának feszültségében mutatva fel izgalmas pillanatképeket egy pályakezdő író benyomásaiból, akarva-akaratlanul egyfajta eszenciális nemzedéki élmény és korhangulat dokumentálásaként láttatva a kilencvenes évek Budapestjének szecesszióssá stilizált díszletei között játszódó történeteket. Az sem véletlen, hogy a kötet 2012-es újrakiadásának főszerzője a novelláknak épp erre a nemzedéki aspektusára hívja fel a leendő olvasó figyelmét: „Mintha egy hard-boiled nevelődéstörténetet néznénk fekete-fehérben, megelevenedik a 90-es évek Budapestjének letűnt atmoszférája, és újra felragyognak az elveszett illúziók.”

²³ Vö. SZIRÁK, 61–64; BALAJTHY.

²⁴ TÉREY, *Termann hagyományai*, 14–28, 65–80. Míg a *Termann merül* egyfajta belső, lelki utazás (ahogy a cím is mutatja: „alámerülés”) a főhős maga mögött hagyott gyerekkorába, addig *A mézeshét*, mely az 1940-es évekbeli lebombázott Varsót eleveníti meg, pszichedelikus-látomásos utazásként értelmezhető. (A kötetben ehhez hasonló LSD-tripet ír le a *próbaút* című novella is.) Mint Melhardt Gergő is fölveti, a könyv kábítószeres ihletettséggű szövegei a kilencvenes évek egy jellegzetes, ám eddig keveset vizsgált vonulatához is (Garaczi László, Hazai Attila) hozzákapcsolják Térey János első írói korszakát: lásd MELHARDT, *Újraírt pályakezdés prózában*, 78.

²⁵ Mint több interjúból tudható, Térey egy (véltetően) művészregény tervén is dolgozott a kilencvenes években, amelynek *Café Autodafé* volt a címe, ez a munka azonban végül nem jelent meg. Vö. MELHARDT, *Újraírt pályakezdés prózában*, 72.

A Termann-kötet átírása (2012)

Mindazonáltal a Termann-kötet újraírt változata egy efféle nemzedéki fókuszú olvasatot csak részben látszik megerősíteni. Régóta ismeretes az irodalomtörténetből a különböző elbeszélés- és verskötetek újrakiadáskor történő átdolgozása-átírása, a kötetrend és a koncepció újraalkotása. Térey János esetében is egy jól átgondolt szerzői koncepciót kell sejtenünk az átdolgozás mögött. A 2012-ben megjelent *Termann hagyatéka* egy olyan projekt egyik lépcsőfoka, amely az addigi grandiózus szövegkorpusz kritikai megrostálására, nagyszabású nyelvi-poétikai átdolgozására és egy egészesnek tetsző szerzői életmű megalkotására irányult. E törekvés első momentumja a pályakezdő verseskötet, az 1991-es *Szétszórátás* újraírása volt 2011-ben,²⁶ végpontja pedig minden bizonnyal a 2016-ban megjelent *Őszi hadjárat* című gyűjtemény megjelentetése, amely Térey csaknem összes addigi versét tartalmazza, javított-megrostált formában.²⁷

E helyütt nincs mód részletekbe menően elemezni a két Termann-kötet közötti eltéréseket – mindezt megtette már Melhardt Gergő idézett tanulmányában, a poétikai dimenziókat és a recepció megfigyeléseit is összegezve²⁸ –, így az átírásnak csupán néhány lényeges aspektusára utalok. Összességében, a kötetrend átvariálásán és bizonyos szövegek kirostálásán túl, elmondható, hogy a Termann-novellák átdolgozásában is hasonló törekvés figyelhető meg, amelyek a *Szétszórátás* verseinek átírását is jellemzik: a személyesség szentimentális-romantizáló kinyilvánításának, reprezentálásának és a túlstilizálás szövegtechnikáinak visszaszorulása, illetve a tárgyiasság, távolságtartás, szűkszavúság érvényesítése nyomán az írások jelentésspektrumának bővülése, azok nyelvi csiszoltságának magasabb foka.²⁹ S ami az elbeszélő szövegek kapcsán leginkább lényeges: a narráció átdolgozása, az egyes szám első személyben íródott (a Termann énelbeszélőként feltüntetett) szövegek harmadik személybe való áthelyezése – egyszerűen egy másik, személytelenebb elbeszélő megalkotása, amely immár jobban illeszkedik egyfelől a késői Térey-líra poétikai eljárásaihoz, másfelől pedig 2010-es évek epikájának (*Protokoll*, 2010; *Átkelés Budapesten*, 2014; *A Legkisebb Jégkorszak*, 2015; *Káli holtak*, 2018) tendenciáihoz.³⁰

²⁶ A *Szétszórátást* Térey egészen pontosan 2006-ban írta újra, s több költeményt közölt is folyóiratokban a készülő új változathoz. Vö. TÉREY János, *Jegyzet a Szétszórátáshoz* = T. J., *Őszi hadjárat: Összegyűjtött és új versek 1985–2015*, Budapest, Jelenkor, 2016, 785. A kötetről és annak újraírásáról lásd MELHARDT Gergő kitűnő tanulmányát: *Szétszórátás, egyesülés: Térey János újraírt pályakezdése a két Szétszórátás kötetben = Pályakezdés, karrierút, irodalomtörténet*, szerk. RADNAI Dániel Szabolcs, RÉTFALVI P. Zsófia, SZOLNOKI Anna, Pécs, PTE BTK Klasszikus Irodalomtörténeti és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék – Verso, 2021, 239–252.

²⁷ A kötet koncepciójáról lásd az alábbi interjút: JÁNOSSY Lajos, *Térey János: Castor is hat Polluxra, Pollux is Castorra*, *Litera*, 2016. 10. 27. <https://litera.hu/magazin/interju/terey-janos-castor-is-hat-polluxra-pollux-is-castorra.html>; TÉREY János, *Jegyzet összegyűjtött verseimhez* = TÉREY, *Őszi hadjárat*, 786–787.

²⁸ Lásd MELHARDT, *Újraírt pályakezdés prózában*, 75–81.

²⁹ Vö. MELHARDT, *Szétszórátás, egyesülés*; MELHARDT, *Újraírt pályakezdés prózában*, 75–81.

³⁰ Erre hívta fel a figyelmet korábban idézett esszéjében BÁRÁNY Tibor is.

Ha a *Termann hagyományainak* értelmező metaforája a (fülszöveg által sugalmazott) „lábjegyzet” vagy, mondjuk, „jegyzetfüzet”, a *Termann hagyatéka* sokkal inkább mélyinterjú: az emlékeiben elmerülő, időnként jegyzetlapjait, régi fényképeit nézegető Termann egy tárgyilagosnak tetsző narrátorral osztja meg történeteit (erre utalnak a novellák „meséli Termann”, „mondja Termann”, „megtudtam tőle” stb. típusú narratív megoldásai).³¹ Jóllehet az eredeti Termann-kötet narrációja is megképzett egyfajta (ironikusan önmitizáló felhangú) időbeli távolságot az elmesélt események és az elmondás aktusa között – a novellák jó része a rendszerváltás éveiben, a kilencvenes évek legelején játszódik, a kötet pedig csak 1997-ben látott napvilágot –, szövegvilágát mégis inkább bizonyos szinkron perspektíva, valamiféle zaklatott jelenidejűség jellemezte. Ehhez képest a 2012-es új változat már eredendően egy eltávolító retrospekciós dimenzióba helyezi a novellák tartalmát, melyben a Termann én-elbeszélői szövegei csupán jelölt idézetként (vagy *A mézeshét* LSD-tripjében: pszichogramként) szerepelnek. Az 1997-es kötetben megalkotott irodalmi alteregóval való ironikus tükörjáték az újraírt műben új jelentésszinttel (és olvasattal) is bővülni látszik a narráció átdolgozása révén: a személytelen, tárgyilagos narrátor alakjában a már igazából „felőtt” Termann találja szemben magát régi önmagával, s ennek a szembesülésnek a melankóliája hatja át a kötet egészét.³² Az emlékidézés gesztusát erősíti, hogy az eredeti kötetrenddel szemben immár a novellák élére került a szövegcsoport leginkább autobiografikus – s általában a kötet legszínvonalasabb – írása, a *Termann merül* című novella,³³ mely a fiktív hős amolyan sűrített *Bildungsromanja*, s amelynek szinte valamennyi szövegtömbje belekerült kibővítve-megnyújtva a *Boldogh-ház, Kétmalom utcába* is.³⁴

Röviden az újraírt kötet címéről. A *Termann hagyományairól Termann hagyatékára* átkeresztelt mű ügyesen használja fel a ’hagyomány’ szó etimológiájában rejlő ambiguitást, illetve az azonos töből képzett két kifejezés közötti jelentésmódosulatot. Míg a 19. század első felében, Kazinczy Ferenc korában a ’hagyomány’ mint nyelvújítási kifejezés³⁵ jelentésspektruma még magában hordozta a szó konkrét (örökség, hagyaték, valaki által halála után hátrahagyott dolgok) valóságvonatkozását is³⁶ – így

³¹ Lásd TÉREY, *Termann hagyatéka*, 7, 13, 18, 20, 69, 72, 102, 106.

³² A kötetnek ez a vonása rokonságot mutat Karinthy Frigyes *Találkozás egy fiatalemberrel* (1913) című híres elbeszéléseinek alaphelyzetével, illetve Kosztolányi Esti Kornélijának (1933) első fejezetét is felidézheti.

³³ TÉREY, *Termann hagyományai*, 14–28; TÉREY, *Termann hagyatéka*, 7–43.

³⁴ A novellát (és átírásait) részletesen elemzi: MELHARDT, *Újraírt pályakezdet prózában*, 80–84.

³⁵ Lásd SZILY Kálmán, *A magyar nyelvújítás szótára*, Budapest, Hornyánszky Viktor Kiadása, 1902, 118.

³⁶ Lásd a Czuczor–Fogarasi szótár szócikkét: „HAGYOMÁNY, (hagy-om-ány) fn. tt. *hagyomány-t*, tb. ~ok. 1) Birtok, vagyon, jószág, mely valakinek halála után hátramarad, hagyaték. 2) A végrendeletnek egyes ága, vagyis a végrendelet által kikötött mennyiség, melyet az örökösök az örökségi tömegeből bizonyos, megnevezett czélokra kifizetni tartoznak. (Legatum). 3) Nemzedékről nemzedékre általszálló, s szájról szájra adott történet, monda.” CZUCZOR Gergely, FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára*, 6 köt., Pest, Emich Gusztáv Akadémiai Nyomdásznál, 1864, 2/II (Fogadvány–Hym.), 1290.

például *Fanni hagyományai* voltaképp a Fanni által hagyott papirosokat jelenti³⁷ –, mindez az 1990-es években már egyértelműen csak ironikus intertextuális játékként volt érthető, amelyet az első Termann-kötet címében ki is aknázott: a hagyományt így is és úgy is lehetett érteni. Ugyanakkor a 2012-ben megjelent kötet már hangsúlyosan lezárt, bevégzett hagyományként kínálja fel a Termann-szövegeket,³⁸ a címadás gesztusával is utalva arra, hogy e tradíció bizony már nem folytatható, épp ezért hagyaték. Egy hagyatékot pedig, mint ismeretes, legfeljebb megvizsgálni, feldolgozni és értő módon gondozni lehet csak, folytatni nem.

Szervesen illeszkednek ehhez az új kötet paratextuális jellegzetességei is: az emlékidézés/emlékállítás aktusát erősíti meg, hogy a könyvet az 1998-ban elhunyt Nagy Atilla Kristóf (az első Termann-kötet egykori szerkesztője) emlékének ajánlja a szerző, illetve az is, hogy a cím alatt a „Novellák (1989–2011)” megjelölés olvasható. Túl azon, hogy e paratextus konkretizálja a kötetben található szövegek műfaját („novellák”), a szövegek keletkezési (és átdolgozási) idejének effajta behatárolása ki is szakítja a Termann-novellákat eredeti „időszámításukból”, kontextusukból. Míg a *Termann hagyományai* idődimenzióit az érzékenység alapmodellje szerint (ámbar ironikusan) megteremtett kvázi-szerző/sajtó alá rendező, azaz maga Termann életideje, életútja uralja – az ő írói pályakezdésének emlékeit rögzítik a szövegek –, addig a 2012-es kötet e gesztusa a szerzői-biografikus én életidejének keretei s adekvát értelmezői kontextusai közé helyezi át a novellák befogadását. Míg *A Termann hagyományainak* ambíciója egy irodalmilag megalkotott, fikcionalizált pályakezdés felmutatása a szövegekből építkező megkonstruált hagyomány jegyében, és egy generációs élményvilág *nyelvi* rögzítésének igényével, addig a *Termann hagyatéka* e hagyomány visszaéneklésére, visszavonására tesz kísérletet,³⁹ a terjedelmessé lett szerzői életmű egy adott periódusává, immár lezárt

³⁷ Részben e problematikával függenek össze a Kármán József-féle mű (mint *eredeti* szentimentális levélregény) irodalomtörténeti kanonizálásának nehézségei is. Minderről részletesen lásd SZILÁGYI Márton, *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999.

³⁸ A kifejezés (egyébként nem gyakori) feltűnése is beszédes az újraírt novelláskötetben: hangsúlyos helyen, a kötetkezdő *Termann merül* című novella első oldalán bukkan föl („A kávéjához mellékelte csészényi tartóstejet – *hagyományait fölírúgva* – nem küldte vissza [...]”), továbbá pedig a szöveg azon részleteiben, ahol az elbeszélő a debreceni születésű Termann családi vonatkozásait, illetve otthoni miliójét jellemzi: „Vítába keveredett fölmentése ügyében egy tüsténkedő sportemberrel, és picit megfeszült a gyomra. Kérésre mondott pár szót a sportolónak a szüleiről, tényszerűen. Rájött, hogy őszinteségével könnyű szarvashibát ejtenie, kiszolgáltatnia magát. Ha ő is »betegeskedik« a *családi hagyományokhoz* híven, »nem fogja sokra vinni«, erre figyelmeztette ez a korán és furcsán kopaszodó, tapintatlan fiatalember.” Illetve: „*A család kisgazda hagyományaihoz* híven az első generációs értelmiségi fiúk is visszatértek, legalábbis részben, a földhöz.” TÉREY, *Termann hagyatéka*, 7, 11, 18. (kiemelés tőlem)

³⁹ *A Termann hagyatékát*, mivel (részben azonos szöveggel) voltaképp az eredeti kötetben reprezentált értékek kétségbevonására, varázstalanítására vállalkozik, joggal nevezhetjük – retorikai terminussal élve – palinódiának. A palinódia szerepéről a magyar irodalomban lásd TARJÁNYI Eszter, *Az értelmezésmódok ütközőpontjában: a ballada, az allegória és a palinódia: 1856: megszületik a Szondi két apródja = A magyar irodalom története II*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Budapest, Gondolat, 2007, 384–394; SZILÁGYI Márton, „*Mi vagyok én?*”: *Arany János költészete*, Budapest, Kalligram, 2017, 91; MILBACHER Róbert, „Sze-

korszakává kerekítve a Termann-szövegsoportot. Térey egy interjújának szóhasználatát idézve: a *kompozíció* győzelme a *lennyomat* fölött.⁴⁰

Hagyomány és hagyaték: Boldogh-ház, Kétmalom utca (2020)

Térey János utolsó műve, a befejezetlenül maradt, ám koncepciójában hiánytalanul kidolgozott *Boldogh-ház, Kétmalom utca* önmagában/önmagáért is katartikus, megrendítő olvasmány. Mint a kötet értelmezői részletesen feltárták, a mű éppúgy tartogat izgalmakat, ha a vallomások irodalom műfaji hagyománya, illetve ha az önéletrajziság interpretációs ajánlatai szerint olvassuk, vagy a 'debreceniség'-nek nevezett mentális forma mintázatai érdekelnek minket,⁴¹ vagy esetleg épp a Térey-életmű intertextuális hálózatában helyezük el, szembenézve az évtizedes kutatómunkára épült szövegfilológiai kihívásaival.⁴² E helyütt leginkább a hagyományhoz való viszony vonatkozásában, a hagyomány fogalmának Térey általi újabb átértelmezése kapcsán térek ki rá.

Az előbbiekben a két Termann-kötet rövid elemzése során amellet érveltem, hogy a kilencvenes években a nyelvteretés igénye és egyfajta túlstilizált szerepjáték lehetősége összegződött egy tudatosan *megteremtett* hagyomány és önmítosz képében,

resd a magyar, de nem faragd le": A csinosodás-program kiterjesztése és visszavonása (?) a Toldiban és a Toldi estéjében, Verso, 2019/1, 5–20.

⁴⁰ „Nemrég új szempont kerültek előrébb, mármint az, hogy ezek a korai szövegek azért a kilencvenes évek lenyomataként érvényesnek tűnnek. Vagyis jó az anyaguk, csak engem inkább a kompozíció érdekel. Írsz valamit, amit ötvenszer fölolvassol (például: *Aljas ugye? elbírom ezt*), megtapsolják vagy nevetnek rajta, és te közben elfelejted, milyen sürgető erő hívta elő ezt a költeményt. Dobjuk, ami menthetetlen; maradjon, ami maradhat. A rapszövegek hullottak először, mert a műfajuk szerint kilógnának ebből az összkiadásból. Voltak olyan írások, amelyeken azért nem tudtam javítani – holott rászorultak volna –, mert az emléket, amelyből létrejötték, nem tudtam már megidézni, előhívni: a mai magamévá tenni. Eltávolodtunk. Normális helyzet.” JÁNOSY, 27. lábjegyzet. (kiemelés az eredetiben)

⁴¹ Az eredetileg Kazinczy Ferenc szóhasználata nyomán elterjedt kifejezés irodalom- és kultúrtörténeti kontextusaihoz lásd BALOGH István, *Debreceniség (Egy irodalmi fogalom története és társadalmi háttere)*, Studia Litteraria, Tomus VII, 1969, 11–52; *A debreceniség mintázatai: Városi identitás és a lokális emlékezet rétegei a kora újkortól napjainkig*, főszerk. FAZAKAS Gergely Tamás, szerk. BÓDI Katalin, LAPIS József, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2020. A Térey-szövegek és Debrecen sokrétű kapcsolatához lásd BERTA Erzsébet, *A Maradandóság városától New Debrecenig = Terek és szövegek: Újabb perspektívák a városkutatásban*, szerk. N. KOVÁCS Tímea, BÖHM Gábor, MESTER Tibor, Budapest, Kijárat, 2005, 97–117; SEBESTYÉN Attila, „sírkert-forma város: Debrecen egy lehetséges költői szövege a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában = Szótér, szerk. FODOR Péter, SZIRÁK Péter, Debrecen, Alföld Alapítvány, 2008, 7–16; BORBÉLY Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben = Erővonalak*, 317–325; HARMATH Artemisz, *Mnémoszüné és a Tér: Szövegszervező térkonceptiók Térey János költészetében, különös tekintettel az A. B. F. R. A. című versciklusra = Erővonalak*, 327–354; BALAJTHY Ágnes, „Ez a táj olyan, mint én”: *Debrecen mint szövegter Tárey János Jeremiásában*, Studia Litteraria, 2012/1–2, 157–166; LAPIS József, „Szívemnek kedves cikkely” – *Térey János: Szabályos körcikk = A debreceniség mintázatai*, 229–236.

⁴² A kötet terjedelmes recepciójából három szintetizáló igényű írást emelnék ki: BÁRÁNY; SZIRÁK Péter, *Kívül-belül gyász*, Alföld, 2021/5, 94–101; MELHARDT Gergő, „Majdnem teljesen ez vagyok én”, Múút 66, 2021, 85–90.

majd e konstrukció felülbírálatát, újragondolását s egyben lezárását végezte el a könyv 2012-es átírása. A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* egy másfajta hagyománnyal, egy készen kapott, sőt kényszerűen ránk hagyományozott (traumatikus) tradícióval, a családi kötelékekkel és a lokális identitással való szembesülést viszi színre, a tőlünk független múlttal való kapcsolatfelvétel és az attól történő elszakadás drámáját. Persze akárhogy is, a hagyomány, a szó mindkét értelmében, többnyire szövegekből épül föl. Ugyanakkor míg az irodalmi imágó önstilizáló gesztusainak adekvát tudásformája az esztétikai szférába záródó szépirodalom volt, dramaturgiájában pedig a nevelődési regény nyomait fedezhettük fel, a traumatizált gyerekkor, a homályos sorsú felmenők és a civis mentalitás forrásainak felkutatása másfajta diskurzusokat igényel: a család- és helytörténetbe oltott detektívtörténetet, valamint a lezárult életút tükrében megalkotott (s nyelvileg is újraalkotott) kezdeteket színre vivő emlékirat-hagyományt. Ennek megfelelően a *Boldog házban* is egészen másfajta használatai tűnnek fel a kifejezésnek. Míg a 'saját hagyomány' a Termann-kötetekben (részint még a másodikban is) rendelkezik valamilyen éncentrikus, a cselekvő szubjektum autonóm választásait sugalló konnotációval, az emlékiratban a szó kontextusa már kifejezetten a lokalitásra vonatkozik, egy közösség történetéhez rendelődik: „És, hát elvégre micsoda hagyományokat kaptam, amikor fölfedezhettem a debreceni gyökereimet! Hatszáz év, ha nem több. Egyszer majd úgyis elmegyek innen, de hagyománynak tökéletesen megfelel, mindörökre. [...] Ha valamiről nem tehet az ember, akkor az a saját gyerekkora.”⁴³

A szerző-elbeszélő életét fiatalkoráig (épp a kilencvenes évekig) bemutató memóár kidolgozásában Térey felhasználta korábbi szövegeit, számos versét, verstémáját, s többek között a Termann-kötet novelláit is⁴⁴ – nem kis feladat elé állítva a jövő Térey-filológusait. A Téreyt jellemző újírás-átdolgozás, a régi szövegekhez való visszanyúlás, a „katasztrófa-” és „rom-poétika”, illetve a „work in progress” módszer detektálásán túl mintha az értelmezők kevésbé figyeltek volna fel arra, hogy nem pusztán a korábbi szövegmaradványok gazdagítják a mű jelentésspektrumát, hanem a mögötük rejtőző hajdanvolt élményanyag újraélése és narrativizálása az emlékezés által. Különösen a kötet utolsó, *A budapesti telefonszámok hétjegyűek* című fejezetének⁴⁵ számos pontján érzékelheti azt az olvasó, hogy – a rendszerváltás éveihöz, a felnőttkor küszöbére érve a történetben – az elbeszélőn úrrá lesz az a riadt nyughatatlanság (már-már csapongás), amely leginkább az első 1997-es Termann-kötetet jellemezte (s amelynek részleges tompításán dolgozott a 2012-es átírt változat). Az emlékirat részeiben – a korábbi, lassú tempójú, túlon túl is aprólékosan építkező család- és helytörténeti egységekhez képest – néha aránytalanul fel is gyorsul az elbeszélés üteme, a narrátor pedig hirtelen váltásokkal érzékelteti a hajdani budapesti impressziók és a rájuk rakódott intellektuális reflexiók dinamikáit:

⁴³ TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 295.

⁴⁴ Lásd MELHARDT, *Újraírt pályakezdés prózában*, 82–84; BÁRÁNY.

⁴⁵ TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 345–431.

Mielőtt betöltöttem volna a tizenkilencedik évemet, a hetes buszra vártam a sarki pékség előtt, az overallos munkások és konfekcióöltönyös hivatalnokok társaságában. Szeréna napja volt, és csütörtök, fél nyolc talán, vagy több is. Nem volt nálam óra. Pára lebegett a Thököly út macskakövei fölött. Túl voltam néhány keserű ébredésen. Szeptember derekán már világos volt, hogy a Pestre költözés s a levegőváltozás ténye nem fog csak úgy megváltozni, sem kicserélni. Tévedésből a piros hetes buszra szálltam, megfélemlítve róla, hogy sem az Urániánál, sem az Astoriánál nem fog megállni. Változtatlanul nehezen ismerkedtem, és mégis megértésre vágytam. Izgó-mozgó, kaporszakállas alakok vettek körül a főiskola alagsori büféjében. (A jövőben pokoli értetlenséggel fogják kísérni összes megmozdulásomat. Megjegyzéseket tesznek majd bizarr zakóimra. Én sem fogok tenni semmit, hogy kinyíljanak nekem, egyszerűen nem értek hozzá, hogy kell csinálni. Nem szólok meg, nem dobok be témákat. Nem tudnak rólam semmit. Nem vagyok átjárható. Hosszú a hajam, nem áll jól, nem én vagyok. Megjelennek a díszteremben tartandó felolvasásaimon, színházi matinéimon, aztán elmaradoznak a vibráló novemberi éjben.) [...] Rondaság az egész, de csupa titok. [...] Én meg, azt hiszem, így lettem visszavonhatatlanul nagyvárosi ember. Legyünk őszinték: így lettem kicsit nyugtalanító fickó ezekkel a tüzetes utánajárásokkal, fanatikusan le- és följárkálva különféle lépcsőkön és sikátorokban, hol egy székesegyház, hol egy antikvárium, hol egy hajdani kávéház, hol egy lebombázott lakás nyomában, örökösen kérdéssel a szememben, türelmetlenül.⁴⁶

E szövegrészek – a bennük feltűnő kamaszkori, fiatal felnőttkori benyomások, érzések, pop- és magaskulturális inspirációk stb. – voltaképp az első Termann-kötet szövegeivé transzformált *nem-irodalmi* élményanyag narratívába rendezéseként, pszichologizálásaként is olvashatók. A *Boldogh-ház, Kétmalom utca* tehát – minden bizonnyal a szerzői célképzet és a műfaji keretek *ellenében*, a nyelv elsőbbségét tükrözve – egynémely pontjain őrizi egy valamikori megélt életszakasz eseményein túl annak igen sűrű *nyelvi valóságát* is.

Épp emiatt is elhibázott, mint Bárány Tibor utal rá írásában, a kötetet valamiképp a személyesség „visszanyeréseként” értelmezni,⁴⁷ hiszen a benne foglalt eseményláncolat, narratíva, élményanyag és szövegvilág korántsem hézag- és problémamentes: a szövegtömbök sok szempontból széttartóak, heterogének, s felszínre hozzák az egészlegessé formálni kívánt írói életmű leginkább zavarba ejtő dilemmáját, melyet az önéletrajzi elbeszélő is érzékel. Mint a könyv talán legtöbbet idézett (s fülszövegévé szelídült) passzusában olvashatjuk: „Egész életem küzdelem azért, hogy ne maradjon

⁴⁶ *Uo.*, 405–406.

⁴⁷ BÁRÁNY.

félbe minden. Amit nem írok le, az elvész. Mindig úgy érzem, hogy valamit tennem kell, állandó elégedetlenség és kielégítetlenség kínoz, s tetézi mindezt az érzés, hogy nem kapom meg az élettől azt, amit esetleg meg tudnék kapni.”⁴⁸ Nyomhagyás és készre formálás, folytonos rögzítés és befejezési kényszer, egészségesség és töredékeség örök feszültsége, melyet talán sem az újraírások, sem az összegyűjtött versek, sem pedig az emlékirat nem tudott feloldani.

Térey hagyományai

Térey prózaköteteinek koncepcióján, poétikáján, utalásrendszerén túlmenően azonban látnunk érdemes az irodalomból élő, életművét és írói portréját tudatosan alakító szerző mozgásterét, rendelkezésre álló erőforrásait, szereplehetőségeit – kapott vagy megszerzett hagyományait is. Befejezésül tehát – némileg kilépve a 2019-ben lezárult életmű belső erőteréből – tágabb perspektívában, részben hatástörténeti, részben pedig intézménytörténeti nézőpontból kívánom árnyalni Térey karrierútját, szerepkonstrukcióját, illetve önátíró, önértelmező gesztusait, mindezt a *nemzedék* fogalmának⁴⁹ segítségül hívásával. Úgy vélem, hogy a pályakezdő verseskötet, illetve Termann-novellák átírásának, illetve a 2016-ban megjelentetett összegyűjtött verseknek a tétje a kilencvenes évek magyar irodalmi színterének kontextusában érthető meg leginkább. Abban a tágan értett két évtizedben ugyanis, amely Térey pályakezdését és az említett kötetek átdolgozásának időszakát elvlasztja, nem csupán a szerző poétikai tájékozódása, költői-értelmezői látószöge mutatott lényeges elmozdulásokat, hanem az irodalmi szövegek termelésének, forgalmazásának és fogyasztásának társadalmi feltételei is gyökeresen megváltoztak: 1990 és 2010 között könyvkiadók, folyóiratok sokasága jelent meg, alakult újjá, vagy tűnt el a süllyesztőben; illetőleg a kritika- és irodalomtörténeti emlékezet szempontjából is új korszakként kell tekintenünk

⁴⁸ TÉREY, *Boldogh-ház, Kétmalom utca*, 382–383.

⁴⁹ A *nemzedék* tudásszociológiai fogalmáról lásd MANNHEIM Károly, *A nemzedékek problémája*, ford. BENDL Júlia = M. K., *Tudásszociológiai tanulmányok*, szerk. WESSELY Anna, Budapest, Osiris, 201–254. A magyar történeti gondolkodásban Asbóth János (*Három nemzedék*, 1873) és Szekfű Gyula (*Három nemzedék: Egy hanyatló kor története*, 1920; *Három nemzedék és ami utána következik*, 1934) munkássága óta megvan a hagyománya a generációs struktúrák alkalmazásának. A 20. század harmincas éveiben Farkas Gyula tett kísérletet korszak-monográfiáiban a nemzedékszemerlet érvényesítésére a magyar irodalomtörténet-írásra nézvést (*A magyar romantika*, 1930; *A fiatal Magyarország kora*, 1932; *Az asszimiláció kora a magyar irodalomban*, 1938), de a fajelmélet és a szélsőjobbaldali ideológia irányába tolódott tudós koncepciója kevésbé lett sikeres. Koncepciójának tömör összefoglalása olvasható ebben a rövid tanulmányban: FARKAS Gyula, *Táj- és nemzedékszemerlet a magyar irodalomban*, Budapest, Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda, 1931. Ugyanakkor a kritikai beszédmódban, az irodalomtörténeti szintézisekben, az iskolai irodalomoktatásban helyenként most is jelen vannak a generációs elvű irodalmi rendszerezés nyomai (lásd „reformkori nemzedék”, „Nyugat-nemzedékek”, „Péterek nemzedéke” stb.). A témáról legutóbb Szilágyi Márton értekezett nagyon tanulságosan: SZILÁGYI Márton, *Összeköt vagy elvlaszt? A generáció mint irodalomtörténeti magyarázóelv*, *Híd*, 2007/11, 53–64.

a 2000-es évek elejére, hiszen ekkorra készültek el a megelőző korszak, illetve részben a kilencvenes évek tendenciáinak átfogó tudományos leírásai, mértékadó koncepciói, nagyelbeszélései.⁵⁰ A kilencvenes években színre lépő irodalmi generációnak (melynek Térey is tagja volt) ki kellett alakítania saját viszonyulását az 1970-es, '80-as évek hazai irodalmának teljesítményéhez. Ahogyan minden nemzedék, ők is igyekeztek párbeszédbe lépni olyan művekkel, szövetségeseivel eljárásokkal, jellegzetes kritikai nézőpontokkal, alkotókkal és életművekkel, amelyek egy része az új évezredre kanonikus rangra tett szert az irodalmi közéletben és az irodalomtudományban.⁵¹ (Vagy épp elhatárolódni azoktól bizonyos pontokon.)⁵² Minden bizonnyal Térey is érzékelte, hogy az az irodalmi színtér, kulturális milió, korhangulat és nyelvi valóság, amely pályakezdő köteteknek elsődleges kontextusát adta, s amely kétségkívül tematikus és poétikai értelemben is számos újdonságot hozott a magyar irodalomban,⁵³ a maga valóságában szükségszerűen köddé vált, idejétmúlttá, meghaladottá lett a hazai irodalmi intézményrendszer (újbóli) megszilárdulásával és a kortárs kánon átstrukturálódásával. A pályakezdő kötetek átírására tehát a 90-es évek múltbba zárulásának – vagy a Térey-recepció metaforáját használva: *rommá válásának* –, e tapasztalat elkedvetlenítő élményének feldolgozásaként is tekinthetünk. Térey önértelmező-önátíró gesztusai látni engednek a felnőtté válással és önálló egzisztenciateremtéssel való szembenézés univerzális értékvesztés-tapasztalatát (amely a szövegekben kevésbé nosztalgikaként, inkább dezillúzióként artikulálódik), illetve az irodalmi színtér dinamikáira (poétikai-tematikus elmozdulásaira, változó társadalmi-gazdasági keretfeltételeire, kanonikus távlataira) irányuló szerzői reflexiót.

⁵⁰ Mindehhez lásd SCHEIN Gábor, *Kortárs irodalom = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Budapest, Akadémiai, 2010, 1037–1038; SCHEIN Gábor, *Újra a határon: Az irodalmi mező a 90-es években = Értelmiségi karriertörténetek, csoportosulások, kapcsolatháló* 4, szerk. BIRÓ Annamária, BOKA László, Budapest – Nagyvárád, Reciti – Partium, 2021, 317–340; BALAJTHY Ágnes, *A kortárs magyar irodalom intézményrendszere* = BALAJTHY, BÓDI, SZIRÁK, 12–21.

⁵¹ TAKÁTS József, *Irodalmi folyóiratok kortárs kánonai*, Litera, 2004. 06. 25. <https://litera.hu/magazin/kritika/irodalmi-folyoiratok-kortars-kanonai.html>

⁵² Térey pályakezdésével és saját nemzedékének indulásával kapcsolatban lásd az alábbi interjú első részét: KERESZTURY Tibor, SZÉKELY Judit, *Térey János: „Nem voltunk forradalmi szabadcsapat”*, Litera, 2003. 09. 07., <https://litera.hu/magazin/interju/nem-voltunk-forradalmi-szabadcsapat-0.html>; valamint Bárdos Miklós visszaemlékezését, amely főképp a *Törökfürdő* című folyóirat szerzői és szerkesztői körének vonatkozásában egészíti ki érdekes adalékokkal a Térey-pályakép e szakaszát: BÁRDOS Miklós, *Exponenciális találkozás a Hadikban*, Jelenkor 2019/10, 1139–1147, különösen: 1141–1144. A Térey János indulása és a Termann-kötetek kapcsán (is) releváns nemzedéki probléma vizsgálatának adekvát formája lehetne az interjúzás, mely az irodalmi szövegek értelmezése mellett segítené Térey szellemi tájékozódásának, egzisztenciális mozgásterének és környezete szociológiai hátterének a feltárását a vele egykor tartósan kapcsolatban álló pályatársakkal lefolytatott és rögzített beszélgetések formájában. Ez utóbbi projektnek az előmunkálatai már megkezdődtek Melhardt Gergő kutatásaiban.

⁵³ Mindennek vizsgálata egy sokkal szélesebb látószögű kutatás tárgya kell legyen. Ugyanakkor a téma feltérképezéséhez jó kiindulópontot nyújtanak az Alföld folyóirat évtized-értékelő tanulmányai, amelyek műfajonként (líra, epika, dráma, értekező próza), s még „helyzetközelből” tekintették át az elmúlt korszak fejleményeit. Lásd: Alföld, 2000/2 és 2000/12.

Ugyanakkor Térey projektje – az életmű egészségessé formálása, a folyamatos poétikai-tematikai megújulásra irányuló törekvés és egy karakteres íróimázs nagyon tudatos kimunkálása a folyamatos médiajelenlét révén – csupán egyetlen forгатókönyv a rendelkezésre álló szerepminták közül. Ha példaképp Térey szűkebb közegére, két nemzedéktársának, Poós Zoltánnak és Peer Krisztiánnak az irodalmi karrierjére vetünk egy pillantást, érdekes útelágazásokra figyelhetünk fel. Peer és Poós (akikkel Térey közös irodalmi rapzenekart is alapított egykoron)⁵⁴ lényegesen eltérő szerepvállalásai, ambíciói remekül kirajzolják a részben közös értelmiségi közeg, élményanyag eltérő transzformációit. Míg Poós Zoltán korai verseskötetei után popzenei újságíróként, majd az NKA Hangfoglaló Program és a Petőfi Kulturális Ügynökség munkatársaként, illetve népszerű retró-kiadványok és nosztalgikus hangoltságú, jobbára visszhangtalan közelmúlt-regények szerzőjeként van jelen a magyar kultúrában,⁵⁵ Peer Krisztián, évtizedes hallgatás után, az „alanyi költő”-szerep primátusára és az élet átpoétizálásának radikalitására épülő verskötetekkel ért el jelentős olvasói és kritikai sikert a 2010-es évek végén.⁵⁶

Térey 2019-es halála, ha lehet, még inkább láthatóvá tette, felnagyította nemzedéktársainak eltérő karrierútját: míg Térey elég hamar (s egyáltalán nem „spontán” módon, saját ambícióitól függetlenül) a „nemzeti költő” szerepmintájához került közel,⁵⁷ s a hagyománykövetés és a radikális poétikai-tematikus megújulások dinamikájára épülő munkamódszerével nem pusztán használója, „elszenvedője” volt az irodalmi színtér mechanizmusainak, hanem igen komoly alakítója is, addig Peer Krisztián nem tudott, s minden bizonnyal nem is akart felvállalni egy efféle költőszerepet. Mindazonáltal Peer, éppen költőfelfogása, szerzői autonómiája, esztétikai ideológiája és öntörvényű életvitelének okán a 2010-es évek kulturális konjunktúrájának sem tudott olyan „győztesévé”, haszonélvezőjévé válni, mint a nemrégiben József Attila-díjjal kitüntetett Poós Zoltán. Jóllehet mind Peer, mind Poós hasonlóan nívós kiadóknál jelentették meg kötetüket (Jelenkor, Magvető), azonos folyóiratokba küldik verseiket, egészen más a helyi értékük a magyar irodalmi színtéren: míg Poós periferikusságát jól mutatja, hogy *irodalmi*

⁵⁴ A Nyelvtérület elnevezésű, nagyjából egy évig létező csoportosulást 1998-ban alapította a három szerző, s a rapzenekarban használatos neveik a következők voltak: Pozó Terror (Poós), Godfather Termann (Térey) és A Peer (Peer). Lásd *Litera Rádió: A vidék fejlesztése – Térey János a Nyelvtérületben*, Litera, 2019. 06. 04. <https://litera.hu/media/litera-podcast/litera-radio-legendas-nyelvterulet-rapzenekar.html>

⁵⁵ Lásd Szivárvány *Áruház: Egy korszak kultikus tárgyai* (2001), *Táskarádió (50 év, ötven sláger)* (2010), *Azok a régi csibészek: Párbeszéd a rock and rollról* (Csatári Bencével közösen, 2016), *Rock & Roll Áruház: Ez a divat 1957–2000* (2018), *Csemege ajándékosár: Fogyasztás és zene a Kádár-korszakban* (Tóth Eszter Zsófiával közösen, 2019).

⁵⁶ Ezzel kapcsolatban lásd OWAIMER Oliver átfogó írását: *Élet, mű (Peer Krisztián: Nem a sajátod)*, Jelenkor, 2019), Műút Online, 2020. 04. 30. <http://www.muut.hu/archivum/34999>

⁵⁷ Minderről lásd: SCHEIN Gábor, *Társadalmi helyzete: író: Téreyről és a Térey-ösztöndíjről*, Élet és Irodalom, 2020. febr. 7. <https://www.es.hu/cikk/2020-02-07/schein-gabor/tarsadalmi-helyzete-iro.html> (A Térey-ösztöndíj körüli szélesebb társadalmi diskurzus részeként rövid vita zajlott Térey János megítéléséről a lap hasábjain Schein Gábor és Szirák Péter között.)

műveiről alig jelennek meg recenziók, Peer Krisztián munkáit, főképp kultikussá lett 42 című kötete óta (2017) élénk kritikai figyelem övezi, írásmódja meghatározó jelentőséggel bír a magyar költészeti közéletben. A magyar irodalmi kánon történetiségének ismeretében a két szerző, Térey és Peer karrierjének, életművének párhuzamosságai és elágazásai, eltérő önidentifikációs stratégiái már ismert irodalmi archetipusokat rajzolnak ki, amelyek leginkább bizonyos kettős kanonizáció kereteiben, a költői versengés képzetkőre és az imitációs-emulációs hagyomány alapján volnának értelmezhetők.⁵⁸ Ezúttal Térey két nemzedéktársának (eddigi) pályafutását, illetve e karrierutak egy-egy momentumát említettem csupán, mint kézenfekvő párhuzamot. Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy megállapításaim – mind a nemzedékiség nehezen megragadható mivolta, mind a szerzők eltérő, szétágazó poétikai törekvései miatt – bizvást tovább árnyalhatók lennének egy nagyobb korpuszon, bővebb példaanyaggal végzett vizsgálat keretében, mely számításba venne további, a téma és a korszak szempontjából releváns életműveket, életutakat (például Kemény Istvánét, Nagy Atilla Kristófét, Bárdos Miklósét, Harcos Bálintét), s a kérdéssel összefüggő problematikákat, amilyen például a „nemzeti költő” szerep és a politikai/közéleti költészet jelenkori aktualizálhatósága. A rövid összevetés alapvetően azt igyekezett bemutatni, hogy milyen szereprepertoárak, cselekvési lehetőségek állnak rendelkezésre a nemzedékhez, „saját hagyományokhoz” való viszony artikulációját illetően az irodalmi szintéren, s ennek milyen történeti mintái, szociokulturális dimenziói, illetve egyéni életútbéli törései lehetnek.

Még egy ponton visszautalok a tanulmány elején megidézett 18. századi érzékenységre: csábító analógia lenne a kilencvenes éveket a modern magyar irodalom legutóbbi *Sturm und Drang*jaként elképzelni, melynek – Szerb Antal szerint – „khaotikus életérzéséből” az következett, hogy „[...] e mozgalom nem tudott teljességgel megvalósulni művekben és maguk az alkotók is töredékesek maradtak, fiatalon megőrültek,

⁵⁸ Ezt a jelenséget leginkább Petőfi Sándor és Arany János költői versengése, illetve kettős kanonizációja kapcsán tárta fel az irodalomtörténet. Lásd MARGÓCSY István, „...ikerszültötek, egymás kiegészítői...” (*Petőfi és Arany kettős kultusza és kettős kanonizációja*) = M. I., *Égi és földi virágzás tükré: Tanulmányok a magyar irodalmi kultuszokról*, Budapest, Holnap, 2007, 125–165; MILBACHER Róbert, *Arany János és az emlékezet balzsama: Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Budapest, Ráció, 2009, 145–165; Uő., *A kulturális migráció két modelljéről (Petőfi és Arany)*, *Élet és Irodalom*, 2022. febr. 25. <https://www.es.hu/cikk/2022-02-25/milbacher-robot/a-kulturalis-migracio-ke-t-modelljerol.html>; HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Az 1856-os Kisebbségi költemények kompozíciójáról és fogadtatásáról* = H-F. K., „... hogy kegye észre nem vette, csodádom...”: *Arany János és a filológiai perspektíva: Tanulmányok*, Budapest, Kortárs, 2019, 112–151. De említhető még Szilágyi Márton (elsőként 2001-ben megjelent, majd 2021-ben átdolgozott formában újrakiadott) *Lisznyai Kálmán-életrajza*, amely mikrotörténeti szempontból Petőfi pályafutásának kontrasztjaként, alternatívájaként is értelmezhető; valamint a Petőfi és Jókai Mór korai életművét egymás tükrében vizsgáló könyve, mely a két pályakezdő író személyes kapcsolatát, szerzői együttműködését, illetve írásaik párhuzamosságait, tematikus-motivikus összefüggéseit elemzi, kitérve Jókai Mór szerepére a Petőfi-kultusz alakulásában. Lásd SZILÁGYI Márton, *Az íróvá válás mikrotörténete a 19. század első felében: Lisznyai Kálmán és az „irodalmi gépezet”*, Budapest, Reciti, 2021; Uő., *A magyar romantika ikercsillagai: Jókai Mór és Petőfi Sándor*, Budapest, Osiris, 2021.

meghaltak vagy pedig kinőttek a Sturm und Drangból”.⁵⁹ Ugyanakkor a historikus alapállású, kontextualizáló célzatú kutatásnak épp az efféle nagyvonalú irodalomtörténeti állításokat, tetszetős narratívákat kell árnyalni, részleteiben láttatni, feltárva az egyes szerzők esetében azokat a készen kapott, kényszerűségből felvállalt, választott vagy épp elutasított karrierlehetőségeket, amelyek jelentősen meghatározták poétikai-tematikus tájékozódásukat, írói imázsépítésüket s végső soron hatástörténetüket is. Amiképp az az elképzelés is jócskán pontosításra szorul, amelyet Márai Sándor fejtett ki a *Ködlovagok* (1941) című irodalmi portrégyűjtemény előszavában, miszerint „a magyar lángész életében kivétel nélkül elkövetkezik a veszélyes pillanat, amikor választania kell a szerep és a mű,”⁶⁰ vagyis az írást társadalmi-politikai tettként reprezentáló szerzői ambíció és a nyelvművészet, a nyelvnemesítés kevéssé látványos aprómunkája között:

A magyart csábítja a szerep. [...] Tetemrehívni egy nemzetet lehet mély erkölcsi parancs egy író számára, de mindig csábítóbb szerep, mint egy életen és művön át következetesen végbevitt gyomláló és alkotó munkával nemesíteni egy nyelvet, tisztázni a mellékmondatok szerepét, vagy feltárni, példával és gyakorlatban, az irodalmi kifejezés új lehetőségeit. A zseni, aki a társadalmi szerepet vállalja, legtöbbször nem ér rá e kicsinyes építő munkára. A „csak-író” dolga marad hát, hogy félhomályban építse azt a szellemi szintet, melyen a magyarság megállhat és megmaradhat a világban.⁶¹

A kilencvenes évek nemzedékéből „kinőtt” Térey János – tragikusan korán lezárult – grandiózus életműve és írói karrierje épp arra példa, hogy őt magát minden bizonnyal mind a nyelvteremtés igénye, mind pedig a társadalmi szerep felvállalása vonzotta. E két célképzet összeegyeztetésének jól dokumentált, drámai lenyomata a teljes Térey-életmű, benne többek között a tökéletesre csiszolt, újraírt pályakezdő-kötetekkel és a 2010-es évek Magyarországának közérzeti eposzaiival.

⁵⁹ Szerb megfogalmazásának második fele is megérdemli a szó szerinti idézést: „A Sturm und Drang nem higgadhatott le nagy művekbe, mert hiszen lényege a tiltakozás a lehiggadás ellen; a kamaszság vált benne világnézeté, azért oly tragikus sokszor és sokszor oly visszataszító, mint a kamaszkor maga.”

SZERB Antal, *A világirodalom története*, Budapest, Révai, 1941, II, 173.

⁶⁰ MÁRAI Sándor, *A tegnapok ködlovagjai = Ködlovagok: Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Budapest, Szent István Társulat, [1941], 6.

⁶¹ *Uo.*, 6–7.

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS
tudományos segédmunkatárs

ELKH Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet
spacerock62@gmail.com

Térey's Testaments

Style imitation, generational experience, and autobiography in János Térey's prose writing

Abstract: This paper discusses the prose volumes of János Térey, focusing on the importance of style imitation, autobiography and generational experiences in *Termann hagyományai* (“Termann’s traditions”, 1997) and the re-written version of the volume entitled *Termann hagyatéka* (“Termann’s testament”, 2012). The purpose of my investigation is to show that there is a connection between Térey’s poetical traditions (sentimentalism, aesthetic modernism), the genre of the volumes (short story cycle) and the (auto)biographical narrative presented in the *Termann* cycle and, to a lesser extent, in his posthumous memoir (*Boldogh-ház, Kétmalom utca* [*Boldogh House, Kétmalom Street*], 2020). The thesis of the paper is that Térey adjusted his first prose volume to his later poetic oeuvre by the poetical reworking of the Termann-texts and by reducing the significance of the autobiographical and generational aspects that had originally played a crucial role in them. The article addresses the relevance of Térey’s re-writing aspirations in the context of his generation and the atmosphere of the contemporary Hungarian literary scene, comparing his career to that of his contemporaries (Krisztián Peer, Zoltán Poós).

Keywords: János Térey, Hungarian literature, generation, autobiography, short story cycle, style imitation, sentimentalism, intertextuality

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/119-136.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



NÉMETH ZOLTÁN

A transzkulturalizmus kartográfija

„Melyik metafora nyitható szét térképpé, földrajzi ténnyé?”
(Cseh Zoltán: *Grüezi! Fél év Svájc*)

N. Tóth Anikó *A szalamandra mosolya* (2022) című regényének 223. oldalán olyan várostérkép található, amely a gyanútlan olvasó számára első látásra egy combcsont röntgenfelvételét éppúgy ábrázolhatja, mint egy női nemiszervet petevezetékkel, méhszájjal és magával az uterusszal, a méhvel. A rajznak ez a csalóka játéka rávetül magára a szövegre is, amennyiben a 360 oldalas könyv legfontosabb összetartó ereje egy város, Selmecebánya, pontosabban annak épületei, házai, utcái, terei, dűlőnevei – térképre rajzolva a bennük évszázadokon át hullámzó emberi sorsokat, történeteket. A 223. oldalon látható várostérkép aztán alaposabb megfigyelés után egy kővel bedobott ablaküveg képévé minősül át, amelynek cserepeit minden bizonnyal a belé helyezett vasháló fogja egybe, s a kusza vonalak egy szellem képét is kirajzolják.

Érdekes megfigyelés, hogy a kortárs magyar irodalom jelentős része olyan stratégiákat mozgósít, amelyek ahhoz vezetnek, hogy a szépirodalmi szövegeket egyrészt térkép-ként, másrészt transzkulturális kapcsolatok helyszínékként értelmezzük. Természetesen rögtön felvetődik a kérdés, hogy vajon maga az irodalmi szöveg intertextuális utalásai révén nem eleve mindig transzkulturális szövegtest-e, amelyet különféle kultúrák, irodalmak és nyelvek szövegtörmelékei, nyelvi darabkái hoznak létre. Éppígy feltehető a kérdés a befogadói oldal felől is: hogy tehát egy hiperművelt olvasó vagy olvasógép nem eleve minden szöveget transzkulturálisként olvas-e – sőt: eleve nem minden nyelv transzkulturális-e az évszázadok, évezredek során magába épített idegen nyelvű szavak, toldalékok és hangok által.

A kérdéseknek ez a radikális feltevése aztán logikusan kapcsolódik tanulmányunk címéhez, hogy tehát vajon „a szépirodalmi szöveg mint térkép” nem időtlen metafora-e, amely eleve része az írás és olvasás gyakorlatának. Hogy vajon még akkor is, ha egy irodalmi mű nem kartográfiai tétek mentén szerveződik, lehetséges-e, hogy térviszonyai és térmegnevezései által eleve térképként is megjelenik egy mögöttes struktúrában a szöveg és az értelmezés.

Minden bizonnyal van igazsága ez utóbbi feltevésnek, hiszen az ún. városregények, utazási regények, helyekből, térképzetekből és helyhez kötődő identitásokból felépülő irodalmi szövegek gyakran és sokak által értelmezett részei az irodalomnak. A magyar irodalomtudományban Faragó Kornélia és Bányai Éva ezirányú kutatásai¹

¹ FARAGÓ Kornélia, *Kultúrák és narratívák*, Újvidék, Forum, 2005; Uő., *Idők, terek, intenzitások*, Újvidék, Forum, 2016; BÁNYAI Éva, *Terek és határok: Térképzetek Bodor Ádám prózájában*, Kolozsvár, RHT, 2012.

éppúgy említhetők, mint ahogy városregényként értelmezhetők többek között Temesi Ferenc *Por I-II.* (1986–1987) című szótárregénye vagy Kőrösi Zoltán *Budapest, nőváros* (2004) című kötete. Ilyen tétek mentén épül fel Homérosz *Odüsszeiája*, Vergilius *Aeneise*, Dante *Isteni színjátéka*, kartográfiai tétek mentén szerveződnek a populáris irodalom kalózzregényei, városregényként értelmeződik James Joyce *Ulyssese*. Anders Engberg-Pedersen² és László Laura³ egész listát közölnek az ilyen típusú könyvekből: Morus Tamás *Utópiájától* Daniel Kehlmann *A világ fölmérése* című regényéig, Emily Brontë-től Italo Calvinóig, utalva egyúttal a térbeli, illetve a kartográfiai fordulat irodalomelméleti alapjaira is: Michel Foucault, Deleuze és Guattari, Michel de Certeau, Edward Soja, Fredric Jameson, Paul Virilio, J. Hillis Miller, Franco Moretti, Robert T. Tally Jr. és mások nyomán. Engberg-Pedersen egyúttal azt is fontosnak tartja megjegyezni, hogy napjainkban a „térkép felületként válik láthatóvá, amelyre a szerzők és a térképészek kivetítették és ráírták változó elképzeléseiket, világnézeteiket és álmaikat. Az irodalmi és térképészeti műfajok azonban lehetővé teszik azt is, hogy észrevegyük azokat a transzhistorikus kapcsolatokat és párhuzamokat, amelyek távoli időket és különböző helyeket kapcsolnak össze”.⁴

A térnek és az időnek ez a distanciája az utóbbi évtizedek transzkulturális kutatásainak is egyik fontos kiindulópontja. Magát a transzkulturális tapasztalatot is redukálhatjuk egy olyan megtapasztalt-feloldott-értelmezett feszültségre, amelyet a geográfiai feszültség hoz létre (az információk, az adatok, az emberek mozgása), amennyiben – reflektálva a Welsch által felhasznált hálózatelméleti terminusra – a kapcsolatnak mindig van két pontja és a köztük húzódó összekötő vonal. Ezt a két pont közötti kapcsolatot nevezhetjük a transzkulturalizmus kontextusában „geográfiai feszültségnek”, egyfajta mássággenerátornak. Amikor Welsch azt mondja, hogy a „kultúrák extrém módon egymáshoz vannak kötve és egyik a másikkal összekeveredve”,⁵ akkor szem előtt kell tartanunk, hogy hálózatelméleti szempontból ez a látszólag áthatolhatatlan és átláthatatlan hálózatfelhő mindig apró részekre bontható, precízen dokumentálható kapcsolatok tömegéből áll, a kultúrák kisebb vagy nagyobb geográfiai feszültségéből. Ugyanis ha hálózatelméleti terminológiát használunk, akkor nem szabad / nem lehet misztifikálni, hiszen a hálózatot egzakt adatok és egy egészen konkrét kapcsolódási elv életbe léptetése hozza létre – még a legbonyolultabbat is. Hasonló szempontból tárgyalhatjuk a transzkulturalizmus elméletének másik jelentős teoretikusa, Arianna Dagnino észrevételét is. Amikor ugyanis Dagnino a transzkulturális szubjektum defamiliarizációját,

² Anders ENGBERG-PEDERSEN, *Introduction – Estranging the Map: On Literature and Cartography = Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres*, ed. Anders ENGBERG-PEDERSEN, Cambridge, Massachusetts – London, The MIT Press, 2017, 3–5.

³ LÁSZLÓ LAURA, *Irodalom és kartográfia*, Helikon, 2019/2, 138–155.

⁴ ENGBERG-PEDERSEN, 13.

⁵ Wolfgang WELSCH, *Transculturality: the Puzzling Form of Cultures Today*, http://www.westreadseast.info/PDF/Readings/Welsch_Transculturality.pdf (Letöltés ideje: 2022. szeptember 17. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

de-etnizációját, delokalizációját stb. említi,⁶ akkor a „de-” előtag által ebben az esetben is elkülöníthető egy olyan másság, eltérés, különbség, amely egy A kultúra és egy B kultúra között húzódik – nos, ezt nevezem én „geográfiai feszültség”-nek.

Az a tapasztalat tehát, hogy a kortárs magyar irodalom transzkulturális és térkép-szerű, nemcsak egy általános elvi és elméleti belátás érvényesítéséből adódhat, hanem abból is, hogy egy globális világban sokkal több a kapcsolat, az interakciók megsokszorozódnak, a kultúrák összekötöttebbek, és ez nemcsak az áruk, a hírek vagy az információk területén érvényes, hanem az emberek és az irodalom viszonylatában is. Az igazán izgalmas irodalomesztétikai kérdés persze nem (csak) az, hogy pozitivistá módon összegyűjtsük egy szöveg transzkulturális törmelékeit – jöllehet ez is sok fontos megállapítással járhat –, hanem annak vizsgálata, hogy egy irodalmi mű hogyan teremti meg, hogyan hozza létre önmagát mint transzkulturális tárgyat térképként, hogyan hoz létre térképet transzkulturális elemekből, illetve hogyan tesz arra ajánlatot, hogy transzkulturális térképként olvassuk.

Hogy a perspektívának ez a megfordítása mennyire egy konkrét paradigmához kötődik, arra jó példa Bernhard Siegert megállapítása, aki szerint „mind a kultúratudományok [Cultural Studies], mind a kultúrtechnikák és -technológiák tudományai szempontjából elmondható, hogy a térképek kevesebb információt hordoznak az adott területről, mint arról, hogyan zajlik annak megfigyelése és leírása”,⁷ majd hozzáteszi: „egy térkép jelzései és jelei nem valamely szerzői szubjektumra, hanem episztemológiai rendszerekre utalnak, és arra a küzdelemre, amit ezek a más episztemológiai rendszerek feletti dominancia elnyerése érdekében fejtenek ki, amely során jelzések és dolgok a jelek új játékába lépnek. A kartográfiai műveletek olyan szubjektumot alkotnak, amely összefüggésbe hozható velük”.⁸ Mint látható, kapcsolatba hozható ez a megállapítás Engberg-Pedersen felvetésével is, miszerint térkép és irodalom kapcsolatának a „naiv mimetikus reprezentációelmélet”-en alapuló „magától értetődése” és automatizmusai helyett dekonstruálni és elidegeníteni szükséges a térképet.⁹ Ez a kartográfiai gesztus olyan kultúrtechnikai alapozottságú kijelentésként is megfogalmazható, amelyet Siegert tesz, miszerint „nem az a kérdés, hogyan interpretálja a térkép azt a tárgyaként szereplő területet, amelyet reprezentál, hanem hogy milyen reprezentációs technikákat használ, és hogy miként váltak ezen reprezentációs technikák hatalmi viszonyok részévé, illetve hogy hogyan kapcsolódik maga a terület koncepciója e technikákhoz és hatalmi viszonyokhoz”.¹⁰

Ezek a kérdések rendkívül hangsúlyosan, szinte alapvető kérdésfelvetésként lépnek működésbe Csehy Zoltán *Grüezi!* című, *Fél év Svájc* alcímet viselő autobiográfiai

⁶ Arianna DAGNINO, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2015, 155.

⁷ Bernhard SIEGERT, *A térkép a terület*, ford. MEZEI Gábor, Prae, 2016/1, 4.

⁸ *Uo.*, 4.

⁹ ENGBERG-PEDERSEN, 7.

¹⁰ SIEGERT, 6.

útirajzának (2020) értelmezéséhez. Itt kell megjegyezni, hogy a továbbiakban kartográfia és transzkulturalizmus egymásra kopírozott viszonyait olyan kortárs irodalmi művekre szűkítve fogom tárgyalni, amelyek kapcsolatba hozhatók a magyar – szlovák kulturális interakciók terével, magával Szlovákiával vagy mindazzal, amit a „szlovákiai magyar” *terminus technicus*szal szoktunk illetni. Csehy könyvét ugyanis – annak ellenére, hogy svájci útirajz – olyan térképregényként is olvashatjuk, amelybe beleíródnak bizonyos szlovákiai magyar kulturális kérdések is.

A *Grüezi!*-re tökéletesen illik Sybille Krämer meghatározása, miszerint „a reális, az ideális és a fiktív világok, valós tájak éppúgy feltérképezhetővé válnak, mint a tudáshalmazok”.¹¹ A könyv narrátora ugyanis ideális tájat hoz létre Svájcból, a kultúra, a műveltség, az empátia, a tolerancia és a művészetek világát, amelynek tájékozódási pontjait, tereit kiállító- és koncerttermek, költők, zeneszerzők és festők művei, s e művek értelmezései jelentik. Ennek kapcsán Anders Engberg-Pedersen megfigyelésére is utalhatunk, aki arra hívta fel a figyelmet, hogy napjaink globalizált világában a térképeknek egy sosem látott kultúrája fejlődött ki, a legkülönbélebb térképek vesznek körül bennünket: térképe van a bűnözésnek, a háborús konfliktusoknak, a betegségeknek és a járványoknak, az időjárásnak, a parlamenti választásoknak stb.¹² A *Grüezi!* nem meglepő módon olyan térképet kínál, amely ebből a szempontból messze túlmutat Svájcban, egymásra kopírozza a kultúra, a civilizáció, a művészet nagy teljesítményeit, valamint a tolerancia, az empátia és a transzkulturalitás elemeit, és sajátos térképként tárja olvasója elé.

A kötetben a már említett transzkulturális geográfiai feszültség két, egymásra kopírozott kulturális térkép diszkrepanciái által jelenik meg: a svájci és a szlovákiai, illetve szlovákiai magyar minőségek összehasonlítása által. Ezeken a helyeken a szöveg úgy épül fel, hogy benne a nyugat és a kelet, a nyugati és a keleti világ/kultúra ki-mondatlan kettőssége manifesztálódik. Ezt egy folyamatos ingamozgás kíséri, amely már azáltal megvalósul, hogy kiderül, az alapvető elbeszélőhelyzet a következő: egy keleti szubjektum ír a nyugatról, s mondataiba belevésődik a fentiekből adódó kettős kódoltság tapasztalata. Hogy ez mennyire fontos és alapvető része a narrátori identitásnak, onnét is sejthető, hogy Csehy készül „szlovákiai utazásai”-nak kötetben való megjelentetésére is, amelyből *Kastélynapló* címmel jelentek meg már részletek.¹³

Peter Macsovszky *Tantalópoli*s (2016) című, szlovák nyelvű, szlovákiai magyar narrátort felépítő, önéletrajzi tételekkel is dolgozó regénye egy egészen másfajta térképmetafora segítségével konstruálja meg világát. A regény főhőse az emlékezés által különféle helyekre és időszegmensekre fókuszál. Ezek a pontszerű megvilágítások egymástól eltérő kronotoposzokat konstruálnak meg, vagyis a szöveg eltérő

¹¹ Sybille KRÄMER, *Térképek – térképolvasás – kartográfia: Kultúrtechnikák által ihletett gondolatok*, ford. DÉVÉNYI Erzsébet, Prae, 2016/1, 11.

¹² ENGBERG-PEDERSEN, 2–3.

¹³ CSEHY Zoltán, *Ó kastélyok, ó nyaral!* (*Kastélynapló I.*), Forrás, 2020/11, 19–33; CSEHY Zoltán, *Indázó futamok magyar csákányra* (*Kastélynapló 2.*), Forrás, 2021/5, 66–76.

idejű térképeket, és ebből adódóan eltérő helyszíneket hoz létre. A fókuszálásnak ez a technikája azt eredményezi, hogy míg bizonyos részletek erőteljesen kiemelkednek – azaz beemelődnek a regénybe –, addig a regénytérkép más részei teljes sötétségben maradnak. A transzkulturális geográfiai feszültség tehát kettős: egyrészt a kiemelt, megvilágított és a sötétben maradt, elhallgatott részek oppozíciójában, másrészt a kiemelt részek távolsága között húzódik. Hogy egy példával éljünk: amikor a *Tantalópolis* a Brazíliában élő több milliós japán közösség történetével és sorsával foglalkozik, az nemcsak a főszereplő Szoborkay magával hozott érsekújvári (Nové Zámky-i) csehszlovákiai magyar identitása és a brazíliai japán identitás között okoz transzkulturális, geográfiai és kartográfiai feszültséget, hanem a brazíliai őslakos, a brazíliai afrikai vagy a brazíliai portugál stb. között is.

Innét értelmezhető Macsovszky regényének „kettős kódoltsága”. Csehy *Grüezi!*-jéhez hasonlóan a *Tantalópolis* narrátorának (jelen esetben Szoborkaynak) perspektíváját is a „szlovákiai magyar” kulturális identitás határozza meg – a regény terében mind a csehszlovákiai szlovákok, mind a brazíliai afrikaiak viszonylatában. Azonban ez a perspektíva módosul: ez utóbbi esetben például gyakran veszi magára az „európaiság” attribútumait is. Szoborkay „az idegent” éppúgy „szövegekkel bekötött szemekkel”¹⁴ nézi, mint a *Grüezi!* narrátora, és hasonló tapasztalatok mentén konstruálja meg regényét és annak térképét, mint az a kulturális antropológus, aki saját műveltséganyaga (gyakran szövegek, festmények, zeneművek kiemelt értelmezése) fölől hozza létre az idegent értelmező perspektívát.

De nemcsak Csehy Zoltán útirajzában és Peter Macsovszky regényében keverednek a magyar szövegbe idegen nyelvű termegnevezések, transzkulturális geográfiai feszültséget létrehozva, hanem Korpa Tamás *A lombhullásról egy júliusi tölgygel* (2020) című verseskötetében is. A magyarországi költő magyar nyelvű verseskötetének címadási technikája ugyanis kartográfiai tételekkel bír: a magyar nyelvű versek fölött a verscímek jelentős része szlovák nyelvű szöveg, pontosabban földrajzi név, hegycsúcsok, fennsíkok, várak, patakok topográfiai megnevezései, térképekről ismert nyelvi töredékek. Sybille Krämer utal rá, hogy a „térképek valójában »keverék-lények«, ábrázolási képességükben a kép és a nyelv közé ágyazódnak, mindkét szimbolikus rendből merítve”.¹⁵ Korpa Tamás verseskötete ezek szerint – és ezzel szemben – éppen egy ellentétes utat jár be. Verseskötete olyan szövegépítmény, amely úgy „keverék-lény”, hogy nyelv és kép közé ágyazódva térképet is létrehoz.

A verscím pozíciójába helyezett GPS-koordináták (pl. 48°37'32.5" N 20°50'45.9" E) ezt az irányultságot már egy egészen más nyelvi szinten képviselik. Ugyanis amíg hegyek és fennsíkok nevei szerepelnek a címben (a hegycsúcsok mellett zárójelben

¹⁴ Stephen TYLER, *Das Unaussprechliche. Ethnographie, Diskurs und Rhetorik in der postmodernen Welt*, München, Trickster, 1991, 96. (Az idézet forrása: N. Kovács Tímea, *Helyek, kultúrák, szövegek. A kulturális idegenség reprezentációjáról*, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14762/n-kovacs-timea-phd-2002.pdf?sequence=4&isAllowed=y>)

¹⁵ KRÄMER, 13.

gondosan feltüntetve a magasságukat), addig tulajdonképpen nyelvként „olvashatóak”, szemiotizálhatóak, értelmes nyelvi formulaként dekódolhatóak. Viszont amikor a verscím pusztán egy GPS-koordináta, az olvasás során átfordíthatatlan betű- és számsor, akkor a Korpa-versek tulajdonképpen kilépnek az „értelmes nyelv” koordináta-rendszeréből, és helyébe szemiotizálhatatlan kódokat helyeznek. Utánanézzve ugyanis ezeknek a földrajzi koordinátáknak az is egyértelművé válik, hogy a megadott kódok sok esetben elérhetetlen helyekre utalnak, például egy erdő mélyén fekvő helyre, vagy talán egy fa pozícióját adják meg. Vagyis a kötet kartográfiai tétje eleve több szintű, ezeknek a szinteknek csak néhány elemére listaszerűen utalva (de azon belül az idegenség, a transzkulturális geográfiai feszültség fokozódása, illetve a térképesedés felé haladva): magyar nyelvű földrajzi nevek, idegen (szlovák) nyelvű földrajzi helyek, idegen (szlovák) nyelvű földrajzi helyek zárójelben megadott adatokkal, GPS-koordináták betű- és számsora.

Korpa Tamás verseskötete ezzel nyelvek interakcióját viszi végbe, valódi transzkulturális kavalkádot idézve elő, a szemiotizáción többször is túlhaladva: a szlovák nyelvű megnevezések által, a GPS-koordináták értelmes nyelven túli sorozatai által, és ehhez csatlakozva a növényi nyelvre tett utalásokkal (aminek bővebb kifejtésére egy másik írásban vállalkoztam¹⁶). Vagyis Korpa Tamás verseskötete olyan reprezentációs játékot épít fel, amely egy reális térkép nyelvesítésének és egy szöveg térképesítésének ellentétes irányú mozgásaiból építi fel jelentéseit.

Csehy Zoltán útirajza és N. Tóth Anikó regénye a térbeli fordulathoz kapcsolódóan fotókat is tartalmaz, Csehynél például a 4. kép Heinz Holliger *Lunea* című operájának partitúrarészletét ábrázolja, a partitúrába ágyazva német és magyar nyelvű szövegrészlettel (*Kedves, nővér, halál*). Talán nem véletlen, hogy a szöveg „Heinz Holliger geo-szimfonizmusá”-ra is utalást tesz, mely „minden térképésznel pontosabban képes (mindössze öt kottavonal közé) leírni a svájci tájat”.¹⁷ A *Grüezi!* képei tovább erősítik a kötet térképszerűségét, hiszen a természeti és az épített táj elemeit éppúgy tartalmazzák, mint egy-egy műalkotásról készült felvételt – hozzájárulva a szövegnek mint képiesített térképnek, szimultán terek művészeti térképének a készítéséhez. Itt említhető, hogy Jorge Luis Borges genfi sírja a 9. képen a temetőfotózás sajátos médiuma által képet, szöveget, tájat egyszerre mutat be, miközben a távollévő is felidéződik: a név alá, illetve a névhez rendelt sír képpé rendezi az életművet. Egyszerre jelen- és távollévő eseményként írja bele magát Csehy szövegébe, és egyúttal a térkép egy konkrét, jelenvaló pontjára mutat – azaz mutatna, de Csehy nem ad meg pontos koordinátákat, nem adatol utcanévet, sétánycímet, számot: Borges neve, teste, sírköve és életműve elvész a Genf városnév által kijelölt terepen. A rá következő 10. kép Martigny-metaforáját kibontva (*A Musée Gianadda kertje*) aztán elmondhatjuk:

¹⁶ NÉMETH Zoltán, *Critical Plant Studies: a növényesített nyelv perspektívái*, Műút Online, 2021. 10. 14. <http://www.muut.hu/archivum/37243>

¹⁷ CSEHY Zoltán, *Grüezi! Fél év Svájc*, Dunaszerdahely, Kalligram, 2020, 9.

a nyitott kéz a semmibe markol, képtelen elkapni a tájat, a perspektíva becsap, a tényér mindörökké üres marad, a jelentés a távolban elérhetetlen.

N. Tóth Anikó regénye, *A szalamandra mosolya* pontosan ezzel az elérhetetlenel dolgozik. Bár szövegébe képek és térképek sokasága ékelődik, egyfajta deiktikus stratégiát implikálva, mivel nincsenek képaláírások (ellentétben Csehy kötetével), a képeknek nincsen szöveges azonosítójuk, nem tartozik hozzájuk szöveges útmutatás, ezért az általuk ábrázolt épületek, épületrészletek, ajtókeretek, lépcsők elvesznek egy város rengetegében. Hasonló a helyzet a térképekkel is: régiek, olyan állapotra utalnak, amely eltűnik az időben, egy régi állapot konzerválódott vázai. Az eltűnésnek ez a technikája paradox módon a szövegek fölé írt fejezet és alfejezet címekben még tovább erősödik. Mivel ezeket főként utcanevek alkotják, tehát a város egy-egy konkrét helyére utalnak, azt várnánk, hogy referencializáló funkciót betöltve egy reális városképre mutatnak. Ez a ráutaló jelhasználat azonban egyúttal elbizonytalanító funkciót is kap, hiszen a regény egymást követő fejezetei más és más időszakokba helyezhetők, s az egyes korok utcanevei is változást mutatnak. Vagyis egészen más utcanevei vannak a 17–18. századi, német többségű Schemnitznek, mint a 19. század végi, 20. század eleji, magyarosodó Selmebányának, megint más utcanevek jelenítik meg a két világháború között a Csehszlovák Köztársasághoz tartozó városkát, és megint mások az 1948 – 1989 közötti kommunista időszak Banská Štiavnícáját (Kammerhof 5.; Oberer Ring 3.; Kossuth Lajos tér 2.; Andrej Kmeť utca 14.; Fučík utca 11.; Vörös Hadsereg útja 5.). Nem lehetetlen természetesen azonosítanunk az eredeti utcákat, hiszen sokhoz házmegjelölés is tartozik, ez azonban térképolvasást követel meg az olvasótól, térképhez irányít. Vagyis a regény értelmezésében nemcsak az illusztrációként felhasznált, különböző korokból származó térképek, hanem a szövegek térképre utaló, térképhez küldő stratégiája is részt vesz.

A kötet 15. századtól a 20. századig sorjázó, egymást nem időrendben követő, összekeveredő történetei ráadásul nem kapcsolódnak egymáshoz – néhány kivételtől eltekintve nem ugyanazok a személyek a szereplői, más és más korok más és más egyéniségei és történetei kerülnek az olvasó elé. Voltaképpen azt is mondhatnánk, hogy a narráció szintjén N. Tóth Anikó könyvét nem is lehet regénynek nevezni, sokkal inkább elbeszéléskötetnek. A regény műfaja tulajdonképpen csak akkor érvényesíthető, ha nem a benne foglalt személyek és történetek felől értelmezzük, hanem városregénynek vagy térképregénynek nevezzük. A két meghatározás mintha egymás színönimája lenne, mégsem az: városregényként akkor értelmezhetjük, ha referencializáló módon egy konkrét város, Selmebánya regényeként olvassuk a történeteket, térképregényként pedig akkor, ha úgy olvassuk, hogy a regényben megfigyelhető „kartográfiai eljárások változásai hogyan állítanak elő különböző reprezentációs rendszereket”¹⁸

¹⁸ SIEGERT, 5.

N. Tóth Anikó regénye azért inkább térképregény, mert különféle jelölő eljárásokon keresztül egy sokféle nyelvű suttogásokból, titkokból és sorsokból, az intimitások sok rétegén keresztül megalkotott női hangokból, női monológokból állít elő egy várost. Olyan „nőváros” jön létre (Kőrösi Zoltán regénycímmé emelt meghatározásának párjaként), amely kulturális sokszínűségével, egymásra kopírozott kulturális és nyelvi kavalkádjával egy sokféle helyről érkező tradíciót mutat fel: transzkulturális geográfiai feszültségként. Német, szlovák és magyar nevek és utcanévek, régi magyar, szlovák, német és latin kifejezések keverednek, kapcsolódnak egymásba, s ezek emberi sorsokon keresztül íródnak bele a regény terébe, hoznak létre egy egyszerűlt, sosemvolt várost.

N. Tóth Anikó történeteiben folyamatos intenzitással tűnnek fel terek, utcák, dombok, hegyek, városok és falvak, pontosabban térnevek, utcanévek, dombok és hegyek elnevezései, városok és falvak nevei. A szereplők zaklatott helyváltogatása következtében összegyűrődnek ezek az utak és terek, és az összegyűrt térkép metaforájaként működnek; különféle titkos átjárók, sehol sem jelzett egérutak kötik össze váratlanul a helyszíneket.

És ott az a piros ház, látod? Amelyik mintha eltorlaszolná a teret.

Egyszerűen ráfordul az útra. Nem enged tovább.

Aha!

Hát itt születtem.

Nem ilyennek képzeltem.

Hát?

Mézeskalács-házikónak. Hiszen az!

Dehogyan.

Ha annak akarod látni, az.

A szemem nem csal.

A képzeletedet kéne ráborítani.

Hát majd ugyekszem.¹⁹

Ez a felszólítás Sybille Krämer meghatározását juttathatja eszünkbe, miszerint „nem szabad elfelejteni –, nagy mennyiségű olyan térkép van, amely a szó szoros értelmében vett tájékozódást, így az utazást soha nem szolgálta.”²⁰ N. Tóth Anikó regénye szintén nem az utazást, hanem sokkal inkább a képzeletmunkát szolgálja, hangsúlyozottan fikciós tétek mentén olvastatja magát.

A regénybeli nyelvek keveredésének technikája ezen túl több kérdést is felvet. Vajon hogyan értelmezhető, hogy Prága, Pozsony, Bécs legtöbbször Prahaként,

¹⁹ N. TÓTH Anikó, *A szalamandra mosolya: A selmeci különös hölgy legendáriumából*, Dunaszerdahely, Kalligram, 2022, 14–15.

²⁰ KRÄMER, 12.

Bratislavaként, Wienként jelenik meg benne? A valóság eltörléseként, amennyiben egy otthonos-megszokott, homogén nyelvi valóságot tör szét az idegen hangzás? Vagy éppen a valóság kartográfiai visszanyeréseként, amennyiben az eredetihez, az eredethez tér vissza, a nyelvi referenciához? Esetleg nem is térbeli, hanem időbeli relevanciákkal bír – azáltal, hogy feleleveníti a kommunizmus idejének névadás szokásait, hiszen a korabeli szlovákiai magyar sajtóban Bratislavában, Dunajská Stredán, Nové Zámkyban és Štúrovóban történtek az események, és nem Pozsonyban, Dunaszerdahelyen, Érsekújvárbán és Párkányban. Vagy ez a nyelvi megoldás esetleg arra utal, hogy ezek a beszélgetések nem magyarul folynak, és a szöveg tulajdonképpen a fordítás státuszában íródik?

Talán ezeket a kérdéseket az oldja fel, ha a regény nyelvét porcelánnyelvként azonosítjuk: egy végtelenül finom, hiperválasztékos, artisztikus, szinte nem létező nyelv működéséért. *A salamandra mosolya* még a párbeszédeiben is olyan választékos, stilizált nyelvet használ, amelyet nem beszél senki – amivel felfüggeszti a nyelv természetességét, nem követi annak logikáját. Talán ezért épül bele a magyar nyelvű szövegbe a Praha és a Bratislava alak is. Hiszen N. Tóth Anikó szövege többszörösen felfüggeszti annak lehetőségét, hogy létező nyelvként olvassuk; és voltaképpen így tudja összekötni az ötszáz éven át ívelő nyelvi heterogenitást – ahogy a térkép sem akarja eljátszani, hogy ez a valóság. Mindkettő érzékeny-artistikus megteremtése egy sosemvolt valóságnak. Ennek jelzése a kötet végén található tartalomjegyzék is, amely megdöbbentő módon nem a regény belsejében található fejezetcímeket (Vasúti utca 1. – Vöröskúti utca 10.; Alsó utca, Szent Erzsébet ispotály; Rózsa utca 17.; Vasútállomás – Visnovszky utca 7.; Kisvásártér 6....) tartalmazza, hanem női neveket sorol fel egy-egy fejezet címeiként (Angela Schatten; Clara Klein; Parázska Hauser; Vilma Gebauer; Cecilia Passur...). A térképregeny így tehát egy nőváros regénye, női hangok térképe.

NÉMETH Zoltán
 egyetemi tanár
 Varsói Egyetem
 nemetx@gmail.com

The Cartography of Transculturalism

Abstract: The aim of the article is to analyse the relationship between transculturalism and cartography in some works of contemporary Hungarian literature. In doing so, the paper introduces the concept of “transcultural geographical tension”, which refers to the tension resulting from the flow of information, data and people between the points A and B. Furthermore, the study examines how individual literary works produce this geographical

tension in such a way that their text is also created as a map. The following works constitute the corpus of analyses: Zoltán Csehy: *Grüezi!* (2020), Tamás Korpa: *A lombohullásról egy júliusi tölgygel* (2020), *Tantalópolis* (2016) by Peter Macsovszky and Anikó N. Tóth's *A szalamandra mosolya* (2022).

Keywords: transculturalism, cartography, Hungarian-Slovak cultural interactions, contemporary Hungarian literature

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/137-146](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/137-146).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



Trauma, örület, szöveg- és médiumköziség Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényében

Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényének¹ kritikai visszhangja egyöntetűen pozitívan értékelt a szerző első hosszabb prózai munkáját. A recepció leginkább a háborús traumához, a kisebbségi lét identitásdilemmáihoz társuló nyelvkeresés igyekezetét, a regény elbeszéléspoétikai összetettségét, illetve a motívumhálózat sűrű felépítettségét emelte ki a mű méltatásakor. A 2015-ben megjelent regényt szemlélő kritikákban számos utalást találhatunk arra vonatkozóan, hogy *A dögeltakarító* „a rend és a téboly regénye”,² névtelen főhőse pedig „feltehetően kórházi kezelés alatt álló”³ „patologikus eset”,⁴ akinek szólamát olvasva a befogadó attitűdje is „egy pszichológus figyelmévé lényegül[he]t át”,⁵ így „lassan az a gondolat kerítheti hatalmába az olvasót, hogy egy zavaros elme csapongásait próbálja követni”.⁶ Egy másik kritikus szerint a szövegfolyam a „személyiség defektusait” érzékelteti, a monomániás témáismélteléseket tartalmazó szakaszok pedig „egy megbomlani látszó elme gondolatainak lenyomatai”.⁷

A recepció ilyesfajta, hangzatos, de – a kritika műfaji jellegzetességeiből is adódóan – az argumentatív kifejtést többnyire nélkülöző fordulatai abból a szempontból mindenképpen beszédesek, hogy Danyi első regényének létezhet egy olyan, számos kritikus által azonosított olvasata, mely *A dögeltakarító* főszereplőjét mint a háborús traumával összefüggő valamiféle mentális defektus elszenvédőjét értelmezi. S bár ezek a némileg pszichologizáló, a szöveg szemantikai komplexitását leegyszerűsítő megközelítések egy a recenziók megállapításainál árnyaltabb elemzésre törekvő vizsgálat során nem feltétlenül célravezetőek, arra azonban mindenképpen felhívhatják a figyelmet, hogy talán nem tét nélküli annak górcső alá vétele, hogy a regény (narrato)poétikai megoldásai hogyan hozhatják egymással összefüggésbe a háborús emlékek felidéz(őd)ését és a főszereplő instabil(nak tűnő) mentális állapotát. Tanulmányom célja tehát nem

¹ DANYI Zoltán, *A dögeltakarító*, Budapest, Magvető, 2015. (A szövegben zárójelben megadott oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.)

² BENCsik Orsolya, *A háború az háború az háború az háború*, Műút, 56, 2016, 106.

³ BENCE Erika, *Mondhatnánk, hogy traumairodalom*, Vár Ucca Műhely, 2016/1, 81.

⁴ PISZÁR Ágnes, *A háború patológiája*, Híd, 2015/9, 157.

⁵ DEMUS Zsófia, *Egy ismerős hely átírása*, Tiszatáj, 2016/5, 103.

⁶ Hlavacska András, „*reám zúdítja minden pillanat*”, Szépirodalmi Figyelő, 2015/5, 75.

⁷ MÁRJÁNOVICS Diána, *Repedések és törések*, FÉLonline.hu, 2015. november 29. <http://felonline.hu/2015/11/29/repedések-es-toresek/> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 2. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

a főhős örülete melletti érvelés, mentális betegségének bizonyítása,⁸ hanem sokkal inkább azoknak a poétikai stratégiáknak a szemrevételezése, amelyek hozzájárulhatnak ahhoz, hogy *A dögeltakarító* főszereplője egy „zavaros elme” érzetét keltse. Ebből következően a vizsgálódás a továbbiakban nem egy, az elmegyógyászat által leírt kórkép tünetegyüttesének regénybeli azonosításában érdekelt, hanem azoknak az elbeszélés-poétikai, motivikus, a szöveg intertextuális, intermediális működésmódjával kapcsolatos poétikai jegyeknek a leírásában, amelyek diverz összessége valamiféleképpen a főszereplő patológikus esetként történő értelmezését eredményezheti.

*A dögeltakarító*t hét, római számmal, illetve címmel jelölt fejezet alkotja, melyek további, arab számokkal jelölt szakaszokra tagolódnak – utóbbiak (bizonyos fejezetekben) mindössze egy-egy hosszabb mondatból állnak. A narráció egyes szám harmadik személyben szólal meg,⁹ egyik domináns elbeszélés-poétikai megoldása a függő beszéd (ebből a szempontból *A furgon*, a *Celia*, és – részben – *A vacsora* című fejezetek tekinthetők kivételnek): a szöveg a ’mondta’, illetve ’gondolta’ igék alkalmazásával jeleníti meg a főhős szolamát, ugyanakkor ez az elbeszéléstechnikai megoldás (a főszereplő névtelenségéből adódóan is) a legtöbb esetben a belső monológ érzetét kelti. Ehhez pedig az is hozzájárul, hogy a főhős megnyilatkozásainak közegei – amint erre Mikola Gyöngyi¹⁰ is felhívja a figyelmet – csak látszólagosan párbeszéd-szituációk. Az első, *Amerika* című fejezetben például először egy – a szobából folyton ki-bejárárló – német ápolóhoz (a 12. alfejezet végéig), majd egy részeg, félig alvó hajléktalanhoz (klosárhoz – a 17. alfejezet végéig), ezt követően vélhetően a vonatablakban feltűnő tükörképéhez (a 18. alfejezetben), majd az egység végén előbb a szinte rögtön távozó színésznőhöz, végül pedig a Pelinkovácjában lévő jégkockákhoz beszél a főszereplő. *A dögeltakarító* főszereplője tehát – és ez a szöveg elbeszélés-poétikai megoldásaiból következően nem minden esetben dönthető el egyértelműen – vagy nem veszi észre, nincs tisztában azzal, hogy az adott situációkban nem talál(hat) értő fülekre; vagy pedig nem is tart igényt a másik figyelmére, s így beszéde elsősorban nem nyelvi-kommunikatív, (információ)közlő szereppel bír, hanem valami olyan funkcióval, melynek nem elsődleges feltétele (illetve nem is „sikerességének” fokmérője) az, hogy a másik megértse az előadottakat.

Amellett, hogy a háborús traumából és a kisebbségi létből következő identitás-zavar jelentette tapasztalategyüttes megoszthatóságának nehézsége/képtelensége a regény egyik alapvető példaértékének tekinthető, mindez abból a szempontból is izgalmas,

⁸ A pszichológiai érdekeltségű olvasásmód buktatóiról lásd például Peter BROOKS, *A pszichoanalitikus kritika eszméje*, ford. SZAMOSI Gertrúd = *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, Budapest, Filum, 1998, 42–59; Norman N. HOLLAND, *Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa*, ford. ERŐS Ferenc = *Uo.*, 331–343.

⁹ Ez csak néhány, egyenként kiemelt fontosságú ponton törik meg, amint erről a későbbiekben még szót ejtek.

¹⁰ MIKOLA Gyöngyi, „*Elmondani a magyaroknak*”, Kalligram, 2015/10, 93–97.

hogy az *Amerika* című fejezetben a narráció több esetben is kiemelten felhívja a figyelmet arra, hogy a főhős beszéde akkor sem talál értő fülekre, amikor erre egyébként – elviekben, eltekintve a nyelvi akadályoktól – volna lehetősége.¹¹ Márpedig, amennyiben igazat adunk Hovanec Zoltánnak, aki szerint a „regény beszélőjeként tételezett elbeszélő nem más, mint az egyes monológok beszélői, nem transzcendens hozzájuk viszonyítva”,¹² valamint, hogy „az elbeszélés belső fokalizációja mindvégig megmarad a monologizáló tudatszintjén”,¹³ úgy meglepődhetünk azon, hogy a főhős a figyelem reflektált hiánya ellenére is folytatja előadását, magában, illetve magának beszél. Hovanec a főszereplő és az elbeszélő tulajdonképpeni azonosítása mellett érvelve mindezt azzal magyarázza, hogy a „monológok ugyanolyan szökésvonalakként, megszabadulási kísérletekként jönnek létre, mint az általuk elbeszélte más szökéskísérletek, ez pedig a regény szerint a tudatos szembenézés hiányában nem vezethet el az önazonossághoz. Nem, amennyiben alanyuk különböző módokon maga affirmálja az eltávolítani kívántat”.¹⁴

Két esetben ugyanakkor a korábban felvázoltakkal éppen ellenkező scenárió valósul meg a regényben: a török vendégmunkással közös utazás (22.), illetve a dalmátul beszélő öregemberrel történő első találkozás (239.) során a főhős az, akinek részéről nem valósul(hat) meg a másik megértése. A törökkel való utazás történetét ugyancsak az ápolónak „beszéli el” a főhős, aki a benzinkúton szólítja le a berlini rendszámtáblás gépkocsi tulajdonosát, hogy autóstoppal eljuthasson a német fővárosba, ahonnan majd repülővel Amerikába mehet. Amint azonban tört németiséggel feltett kérdése („Ist das ein Platz für mich in Berlin?”, 22.) alapján nyilvánvalóvá válik, nem igazán beszél a nyelvet, így jobbra csak helyesel¹⁵ az út során folyamatosan hozzá beszélő töröknek, sőt, annak viselkedését is félreérti.¹⁶ Amellett, hogy a vendégmunkás alakja a vajdasági költő, Domonkos István *Kormányeltörésben* című opusát is előhívhatja, a jelenet az *Esti Kornél* kilencedik fejezetét idézheti fel, melyben a címszereplő a bolgár kalauzzal „cseveg”. Az invokált mű pedig *A dögeltakarítóval* összeolvasva nemcsak

¹¹ Lásd például: „Az ápoló feltehetően egy szót se értett az egészből [...]” (7.); „[...] mondta az ápolónak, aki persze egy szót sem értett abból, amit »ez a balfék« összehordott, és különben is már régen kiment, úgyhogy egyedül volt a szobában, de azért csak mondta tovább” (19.); „persze az ápoló semmit nem értett abból, amit összehordott neki, és különben is már percekkel korábban kiment” (32.); „mondta a klosárnak, aki félredőlvén horkolt a padon” (40.)

¹² HOVANEC Zoltán, *Háborgó élet*, Tiszatáj, 2018/6, 99.

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ „mert beszélgetés nemigen volt, persze a török egyre csak nyomta a magáét, és ő kezdetben próbált is odafigyelni, de azután belátta, hogy elég ha csak időnként helyesel, hogy »ja, ja«, és akkor a török elégedetten mondja tovább, nagyjából így zajlott tehát ez a beszélgetés, hogy a török csak nyomta, ő meg néha helyeselt” (22.)

¹⁶ „még csak az hiányzott volna, hogy kikezddjen vele ez a török buzi a szlovák végében, és inkább úgy döntött, hogy visszatartja, de persze gyorsan kiderült, hogy teljesen félreértette a helyzetet, és a török azért kérdezte, hogy kell-e végéznie, mert nem akarta, hogy együtt menjenek, jobb ugyanis, ha az egyikük ott marad és vigyáz a kocsi”. (23.)

abból a szempontból tűnik izgalmasnak, hogy Kosztolányi szövege áttételesen Magyarország, Európa és a Balkán kapcsolatáról is beszél,¹⁷ hanem amiatt is, hogy az *Esti Kornél* a narrátor és a főhős közötti viszonyt problematizáló metafiktív elbeszélésmód egyik magyar nyelvű alapszövege,¹⁸ melynek összefüggései Danyi regényének olvasásakor is termékeny kérdésfelvetésekhez vezethetnek.

A zavart beszélő képzetét erősítheti emellett az az asszociatívnak tűnő logika is, mely az egyes történetfragmentumok egymáshoz való kapcsolódását szervezi az *Amerika* című fejezetben (illetve a későbbiekben máshol is): a főszereplő így beszél (elviékben) az ápolónak a tervezett Amerikába utazásának (Luftbrücke-terv) felvázolásából kiindulva benzincsempész munkájáról, Ayrton Sennáról, II. János Pál pápáról, a fehér füzetekről vagy a *Manhattan* című film plakátjáról, melyek valamilyen módon mind a délszláv háborúhoz kötődnek. A regény egyik fő szövegszervező elve ekként az a monomániás igyekezet, amely a főszereplő alakján keresztül minden eseményt, emléket, jelenséget egy irányba, a háború kataklizmájának értelmetlensége felé terel. Ahogyan ugyanakkor arra Hovanec Zoltán is felhívja a figyelmet, ezeknek a szakaszoknak mintegy terapeutikus, a történetmondáson, a narratívaalkotáson keresztül – legalábbis a narratív identitáselméletek¹⁹ megfontolásainak értelmében – az egységes identitás létrehozására törekvő jelentőségük is van: „A központi szereplő monologikus beszédei a magára maradottságon és az elválasztottságon túl az önterápia narrativizáló kísérleteiként értelmezhetők. Történetté alakítani és elbeszélni a szűnni nem akaró »kicsontozó évek« életeseményeit, ezáltal megkísérelve értelmet lenni bennük.”²⁰

A második, *A furgon* című fejezetben jól érzékelhetően megváltozik a narráció, amire már az egység első mondata is következtetni enged, amely a korábbi, az élőbeszédszerűség képzetét keltő, asszociatívan építkező nyelvvel szemben a környezet leírásából indul ki (s már-már lírainak tűnik): „Távolabb, a folyón túl a kék hegyek, balról és jobbról a kukoricatáblák zöldje, mélyen és töményen, olyan töményen, hogy ez a zöld öltni tudna.” (67.) Ugyan az elbeszélő továbbra is egyes szám harmadik személyben szólal meg, a főszereplő szolamának függő beszédként történő megjelenítése elmarad, továbbá a narrátor távlata sem olvad egybe kizárólagosan a főhősével (ahogyan azt az *Amerika* című szakaszban láthattuk), amire a következő szövegrészlet is példát szolgáltat: „Od vezet, mellette Brazo ül, Brazo mellett pedig ő, állítólag nagy

¹⁷ Vö. BEDECS László, *Jegyeket, bérleteket: Az Esti Kornél újraértelmezései*, Bárka, 2010/2, 23–24.

¹⁸ Vö. DOBOS István, *Az Esti Kornél önértelmező alakzatairól: Metafiktív olvasás és intertextualitás*, Al-föld, 1999/6, 55–79.

¹⁹ Lásd például Paul RICOEUR, *Az én és az elbeszélt azonosság*, ford. JENEY Éva = P. R., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 1999, 373–413; Paul RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 1999, 51–67; TENGELYI László, *Élettörténet és sorseseemény*, Budapest, Atlantisz, 1998.

²⁰ HOVANEC, 98.

átalakulások vannak folyamatban, de ők ebből nem sokat vettek eddig észre, csak Odnak tűnik úgy, hogy mintha Brazo az utóbbi időben nagyobbakat köpne.” (68.) Ezzel szemben a fejezet a dögeltakarítóként dolgozó egység tagjainak közös perspektíváját viszi színre, majd az utolsó, ötödik alfejezetben – a főhős asszociatív tudatműködését mintegy újfent aktiválva – a főszereplő háborús emlékeinek többes, majd részben egyes szám első személyű elbeszélése ékelődik (gondolatjelekkel elválasztva) a dögeltakarítók történetébe. Az események közötti asszociatív ugrást motiválhatja a két tevékenység közötti morbid párhuzam (az utak döglött állatoktól történő megtisztítása, illetve az ellenséges tanyákon véghezvitt – etnikai – tisztogatás) mellett a parancsteljesítés – etikai kérdéseket is felvető – kötelessége, valamint a kollektív cselekvés (többesszámú megszólalásban is tetten érhető) dinamikája, melynek a gyilkosságra és az erőszakra vonatkozó önfelmentő logikájára az alfejezet első mondata enged rápillantást: „Megtettük, mert megtehettük, és ha így történt, akkor így is kellett történnie, ha pedig így kellett történnie, akkor egyikünk sem tehet arról, hogy megtettük.” (73.) A háborús emlékek megjelenítéskor bekövetkező elbeszéléspoétikai váltás egyrészt a főszereplő saját háborús tetteihez fűződő reflektálatlan viszonyára utal,²¹ másrészt azzal a sajátságos létállapottal is összefügghet, melyet jugoszláviai magyarként a délszláv háborúban való részvétel jelenthetett. A *dögeltakarító* főhősének – kissé leegyszerűsítve – talán éppen az lehet a tragédiája, hogy háborús emlékeinek felidézésekor egyszerre gondolhat magára tettesként (a „tisztogatások” során elkövetett cselekedetei miatt), illetve áldozatként (abból adódóan, hogy kényszerből kellett részt vennie egy olyan háborúban, amelyben még azt sem állíthatta, hogy a házáért harcol), s mindez feloldhatatlan konfliktust eredményez. Az említett szakasz mellett csak a harmadik, *A természetgyógyász* című fejezet kilencedik alfejezetében lesznek konkrétan felidézve a főszereplő háborús emlékei: ebben az esetben a megszólaló T/1-ben beszéli el annak történetét, ahogyan Grb nevű katonatársa a tisztogatás során lelőtt egy horvát férfit. A főhős vizeletürítési problémái – melyek egyéb emésztési gondjaival együtt külön elemzést érdemelnének²² – tulajdonképpen erre az eseményre vezethetők vissza.

A *dögeltakarító* szövegszervezésének, a főszereplői tudat asszociatív – s ebből adódóan egy felületesebb, vagy élvező olvasással nehezebben követhető – logikájának

²¹ „A *dögeltakarító* tragikumája [...] a felismerés hiányából fakad: mindaddig, amíg identikus viszony fűzi a beszélőt saját háborús bűneihez és annak logikájához (ezt jelzi az adott elbeszélésrészek egyes szám első személyre váltása is), addig önmagában tartja életben a háborút, próbáljon bármilyen kiutat is találni belőle. Ezt a hasadást fejezi ki a regény elbeszélsmódjában a függő beszéd és az elbeszélés diffúz jellege: a narrátor bár nem más, mint a monológok beszélői, de a narratívum egészének értelmében nem válhat önazonossá. Egyetlen identitás alapjául szolgáló történet képtelen ellentmondásmentesen integrálni az egymást felszámoló logikán nyugvó életeseményeket.” *Uo.*, 100.

²² A diszfunkcionális test a kommunikációképtelenséggel, az (emlékezés és felejtés dialektikájával kapcsolatos) emészthetetlenséggel összefüggésben (is) interpretálható a regényben. Ehhez lásd BERÉNYI Emőke, *Latrina-perspektíva (Az emésztés mint létmetafora Danyi Zoltán A dögeltakarító című regényében)*, Híd, 2016/7, 112–117.

mind jobb megértéséhez érdemes alaposabban megvizsgálni a regény első néhány alfejezetét, mivel azok szorosabb olvasása számos olyan tanulsággal szolgálhat, amelyek a műegész értelmezése szempontjából is megfontolandóak. Amint a korábbiakban utaltam rá, az első, *Amerika* című fejezetben a narráció végig E/3-ban, a 'mondta' és 'gondolta' igék gyakori alkalmazásával közvetíti a főszereplői tudat megnyilatkozásait, a megszólalás így azonban leginkább a belső monológ érzetét kelti, amihez ugyancsak hozzájárul, hogy az alfejezetek egyetlen hosszabb-rövidebb mondatból állnak. A regény legelején arról értesülünk, hogy a főhős Berlinben, valamilyen kórházféleségben van, ahol – a 12. alfejezet végéig – egy ápolóhoz beszél, aki azonban, egyrészt a nyelvi különbségekből, másrészt abból adódóan, hogy ki-bejárkál a szobából, vélhetően semmit sem ért meg a hozzá intézett szavakból. Mindezt a narrátor is rögzíti – „Az ápoló feltehetően egy szót se értett az egészből, és különben is már régen kiment” (7.) –, ugyanakkor mivel az elbeszélő és a főszereplő viszonya tisztázatlan, így nem eldönthető, hogy ez a belátás vajon a főhős horizontjából is rögzítésre kerül-e. A főszereplő (elbeszélő által közvetített szólama) ráadásul rögtön a regény legelején elbizonytalanít valóságérzékelésének megbízhatóságát illetően: *A dögeltakarító* nyitómondata arról tudósít, hogy a főhős nem tudja eldönteni, hogy vajon a föld mozdult-e meg, vagy csak a lába remegett, majd nem sokkal később ugyancsak nem biztos abban, hogy csak képzelődött-e, vagy tényleg „egy katonai repülőgép húzott el az égen”. (7.) Az olvasó ráadásul majd csak a 17. alfejezetben értesülhet arról, hogy a főhős – aki immár a Szabadka felé tartó vonaton dűnnyög maga elé vagy az ablakban látható tükörképének – miért róttá napokon keresztül a berlini utcákat. Egy antikvárium előtt „kiragasztós albumok”-at (53.) látott meg, melyekről eszébe jutottak a gyerekkorában népszerű Formula 1-es matricásalbumok, s mivel az ő egykori példányából csak Nelson Piquet matricája hiányzott, így „attól kezdve lényegében csak a kreuzbergi antikváriumokat járta”. (53.) Az első alfejezet a mimetikus történetmondásban betöltött funkcióján túl – kitüntetett pozíciójából is adódóan – egyfajta Tolnai Ottó előtti hommage-ként is értelmezhető, hiszen alludálja a vajdasági magyar irodalom kiemelkedő alakjának *A kisinyovi rózsza* című verseskötetét.²³

²³ Elsősorban a cikória említésével, mely Tolnai kötetének visszatérő motívuma, de *A kisinyovi rózsza* felütése is összekapcsolható *A dögeltakarító* nyitányával: „napok óta csak járkált, reggel kezdte, és késő éjjelig meg se állt, legfeljebb arra az időre, amíg megevett valamit a töröknél, azután folytatta, járkált le-fel”. (7.) Tolnainál: „Ott már egészen fenn / hol már nincsen fennebb / nincsen padlás / nincsen padlásfeljáró / jóllehet *valaki le-föl járkál*”. TOLNAI Ottó, *A kisinyovi rózsza*, Szeged, Factory Creative Studio Kft., 2010, 6. (kiemelés tőlem) – A Tolnai-életmű motívumai számos esetben feltűnnek a regényben, mint például a Jerikó rózsája, amely P. és Jelena találkozásának leírásában olvasható, és egyszerre utalhat a lány viselkedésére („Jerikó rózsája kinyílik és kitarulkozik előttük, mint egy szemérmetlen nő öle, a vacsora után pedig P. nem az autót, hanem a szántóföldek felé veszi az irányt, az égbolt csillagos és sötét, a hold még nem kelt fel, és Jelena már alig várja, hogy valahol megálljanak, [...] és Jelena először a nadrágon keresztül fogja meg, majd leráncigálja a sliccet”, 149.), illetve egyaránt olvasható Tolnai előtti tisztelgésnént: „húzd le rólam a literes bugyit / és gyömöszöld a lábam közé / és majd ha nedvesség éri / pára szítal / harmat száll / hó szállingózik / felébred a szemérmem / magától kinyílik / kinyílik a lábam között / a jerikói rózsza semmis bokra / ma-

A regény *in medias res* nyitányára az is felhívja a figyelmet, hogy a főhős a második alfejezetben az öt körülvevő berendezési elemek dominánsan fehér²⁴ színére felügyelve talál vissza a diegézisben rögzítettekhez képest korábban megkezdett gondolatmenetéhez, a fehér füzetekhez, illetve a későbbiekben megnevezett Luftbrücke-terv ismertetéséhez:

mondta az ápolónak, aki megint benyitott, és egy *fehér bögrét* rakott az éj-
jeliszekrényre, azután kiment, és akkor egy ideig csak nézte a bögrét, nézte
a *fehér szekrénykét* mereven, majd *eszébe jutott, hogy hol hagyta abba*, és
azzal folytatta, hogy attól kezdve már világosan látta, hogy egy *fehér füzetre*
van szüksége, mert egy *nagyszabású terv* körvonalazódott lassan a fejében.
(8. – kiemelés tőlem)

A főhős következő elmerengése után a pápát hozza szóba, aki repülőútjait, a földet érést követően meg szokta csókolni a kifutópálya aszfaltját. Az olvasó számára ez az asszociatív kapcsolás azonban majd csak akkor lesz igazán értelmezhető – annak ellenére is, hogy már ekkor történik utalás az Amerikába való utazásra –, amikor a későbbiekben a főszereplő hosszabban is kifejti a Luftbrücke-tervet, amely tulajdonképpen a Berlinből Amerikába repülését takarja.

A főszereplő ezt követően, a harmadik alfejezetben kezd el II. János Pál pápa temetéséről beszélni, megjegyezve, hogy

ez volt az uralkodók és elnökök és államfők eddigi legnagyobb összejövele a
történelem során, [...] és ezzel az *eredménnyel* II. János Pál pápa olyanokat *kör-
röztött le*, mint Winston Churchill és Josip Broz Tito, akik így, *holtversenyben*,
csak a *második helyen végeztek*, a következő *befutó* pedig minden bizonnyal
Ayrton Senna lett volna, *ha nem lengetik a sárga zászlót*. (9. – kiemelés tőlem)

gától nyílik ki kis számár / és szaladj át / cikcakkban szaladj el ne üssön valami / hozz még utoljára egy kis
cikóriát / és szaladok máris / cikcakkban szaladok / az óriás kertitörpék között / mert én vagyok a cikóriás
/ én vagyok a cikóriás lüke fiú / én a cikornyás költő / messzi-messzi misszióval.” TOLNAI, 24–25.

²⁴ A *dögeltakarító* zárlatában a főhős a spliti harangtoronyból tekint Újvidék, a Vajdaság felé, s a képzeletében megjelenő képen ugyancsak a fehér szín a legmarkánsabb, így tulajdonképpen annak domináns jelenléte keretezi a regényt: „és akkor végre ott volt előtte Újvidék, a háztetőivel, a gyármémenyeivel, a hídjaival és a sok templomtornyával, és fehér volt minden, fehérek voltak a templomtornyok, a hidak, a kémények és a háztetők, de fehér volt a táj is Újvidék körül, fehér volt egész Vajdaság, mintha napokig megállás nélkül havazott volna”. (250.) Nehezen kapcsolható ugyanakkor bármiféle szimbolikus példaérték a fehér színhez a szöveg e két pontján. Míg a regény nyitányában felidéz(tet)ő szerepe van, illetve vélhetően a főhős azon meggyőződésének kiindulópontja, hogy egy kórházban van, addig a regény végén a főszereplő számára is reflektáltan nem bír konkrét, egyértelműen azonosítható értelemmel: előbb a táj szépségének felismerését hívja elő („és soha azelőtt nem látta olyan szépnak a tájat, mint most”, 250.), majd később a hamu és a só fehérségét konnotálva a protagonista saját halálát („napok óta egy szokatlan érzés kerülgette, és ez az érzés azt súgta neki, hogy nem fog többé hazajutni innen”, 251.), illetve Újvidék „züllöttségét” idézi, végül pedig egy konkrét – még a dögeltakarítóknál töltött idejéről származó – emlékképet hív elő.

Az idézett szövegrészlet szemantikai komplexitását az hozza létre, hogy az elbeszélő a sport, egészen pontosan az autóversenyzés diskurzusából kölcsönzött nyelvi fordulatokat alkalmazva állítja fel a „legillusztrisabb” temetések listáját, miközben a felsorolt történelmi személyiségek közül Ayrton Senna ténylegesen Formula 1-es pilóta volt, aki 1994-ben az imolai versenypályán szenvedett halálos balesetet. Mivel a befogadó számára – amint arra korábban utaltam – csak a regény egy későbbi pontján válik világossá, hogy a főszereplő kórházba kerülése előtt Formula 1-es matricás albumok után koslatott már napok óta Berlinben, így ez az összefüggés első olvasásra rejtve marad, s úgy tűnhet, hogy Senna neve csak valóban nagyszabású temetése²⁵ miatt kerül itt elő. Az alkalmazott sportmetaforika jelentésképző ereje abban áll, hogy a legtöbb előkelőséget felvonultató temetések sorrendjének meghatározásakor, illetve – Senna említése révén – a Formula 1 közegébe „visszahelyezve” is érvényesül a nyelv figuratív potenciálja. Hiszen például a sárga zászló lengetése (amely a Formula 1-ben az előzési tilalmat jelzi) egyaránt utal Senna temetésének a képzeletbeli listán elfoglalt helyére, másrészt a brazil pilóta halálára is, hiszen a baleset bekövetkeztékor – a televíziós közvetítés tanúsága alapján²⁶ – rögtön a sárga zászlós figyelmeztetés lépett érvénybe. A *holtverseny* kifejezés (melynek első tagja a szóösszetételben ’teljesen’, ’nagyon’ értelmében szerepel) pedig – kissé morbid módon – ezen a szöveghelyen a két tag külön-külön, szó szerint vett értelmében is jelentéssé válik, a grandiózus temetések sorrendbe állításával, a *holtak* közötti *verseny*ként.

A főszereplői tudat igyekezete mintha Jugoszlávia felbomlása, a háború kataklizmája okozta zűrzavarban történő rendteremtésre irányulna, a regényt végigkísérik az olyan, *mise en abyme*-ként is működő motívumok, amelyek „ingovány”-ba, „útvesztő”-be jutottként láttatják a protagonistát, aki kapcsolódásokat, ok-okozati viszonyokat próbál teremteni az egyes események, jelenségek között. Az összefüggések létrehozásának pontos motivációi azonban számos esetben homályban maradnak az olvasó előtt, vagy csak a szöveg egy későbbi pontján válnak érthetővé. Illetve, amint a későbbiekben látni fogjuk a *dögeltakarító* számos példát kínál az olyan, nem-mimetikus szövegszerveződésre is, amely úgy ír bele intertextusokat, valamint intermediális utalásokat a szövegfollyamba, hogy általa nem közelíti, hanem inkább távolságot teremt elbeszélő tudat és az elbeszélő nyelve közé.

Senna balesetét „egy többé-kevésbé biztos fogódzó[ként]”, „támpontként” jellemzi a főhős, „amely segít eligazodni ebben az útvesztőben”. (10.) A brazil pilótához a két történelmi alak nagyszabású temetése, illetve az imolai versenypálya és a Vatikán térbeli közelségének okán hozzákapcsolódik II. János Pál pápa figurája, majd a matricák cserekereskedelmével összefüggésben a háború alatti benzincsempészet is. A Formula

²⁵ Senna halálát követően Itamar Franco, Brazília elnöke három napig tartó nemzeti gyászt, valamint iskolai szünetnapot hirdetett, az autóversenyző São Paulo-i temetésén több millióan vettek részt (Richard WILLIAMS, *The Death of Ayrton Senna*, London, Penguin Books, 2010.). Arra vonatkozóan azonban nem találtam adatokat, hogy milyen előkelőségek tették tiszteletüket a szertartáson.

²⁶ <https://youtu.be/QVUF6w5hxXA?t=94>

1-es futamok televíziós közvetítései a bűnügyi sorozatokat, illetve a főhős számára meghatározó filmeket, mozis vetítéseket hívják elő, köztük a Woody Allen-féle *Manhattant* is: „ahányszor csak elment a mozi előtt, mindig megnézte a plakátokat, a *Manhattan* plakátjára például most is tisztán emlékszik, ez a plakát valamiért jobban megmaradt benne, mint az összes többi, úgyhogy könnyen lehet, hogy ennek is lehet valami köze a Luftbrücke-tervhez”. (13. – kiemelés az eredetiben) A filmplakátot Senna balesetéhez hasonló fogódzóként, támpontként jellemzi a főhős a regény egy későbbi pontján: „Jugoszlávia teljesen elmerült az iszapban, mintha soha nem is létezett volna, úgyhogy az utóbbi időben fogódzókat keres ebben az ingoványban, fogódzókat és támpontokat, mint amilyen a *Manhattan* plakátja”. (17. – kiemelés az eredetiben) Az előbbi szöveghely a Luftbrücke-terv első említése a regényben, amint az első fejezetben fokozatosan körvonalazódik, a főhős a Tempelhof repülőtérrel egy teherszállító repülőgéppel akar Amerikába jutni: „éppen ezért Amerika az utolsó esély, úgyhogy fel kell jutnia egy teherszállítóra, egy amerikai teherszállító repülőgépre, mert ezeket a terheket csak így viheti el innen”. (31.) A Luftbrücke kifejezés utalás a második világháborút követően szovjet blokádnál került Nyugat-Berlinre, ahová az amerikaiak egy légihíd létesítésével a Tempelhofon keresztül juttatták be az ellátmányt.²⁷

Az, hogy a főszereplő ilyen módon szeretne Amerikába utazni, egyrészt a rajta elhatalmasodó permanens háborús pszichózis tüneteként is érthető („mert végső soron az is elképzelhető, hogy a légifolyosót hamarosan újra beindítják”, 10.), másrészt azonban a 6. alfejezet zárata *A dögeltakarító* intermediális irányultságú szövegszerveződése szempontjából is beszédes. A Luftbrücke kifejezés légihidat jelent – a híd nyilvánvaló szimbolikussága mellett a délszláv népek együttélése,²⁸ illetve a háború²⁹ kontextusában is többletjelentéssel rendelkezik. A Luftbrücke-tervvel kapcsolatosan a regény e pontján a különböző hollywoodi produkciókat (*Columbo*, *Kojak*, *Star Wars*, *Space Odyssey*) felsoroló főhős igyekezetében egyaránt tetten érhető Amerika – mint egzotikum, az ígéret földje – iránti naiv rajongás, a gyermekkor (illetve a háború előtti időszak) idillinek érzett állapotának felidézése, illetve az alfejezetben megjelenő hidak szimbolikus jelentésében az összetartozás, összefogás (de akár a kapcsolatteremtés, racionalizálás,

²⁷ A Tempelhof előtti tér elnevezésében a mai napig őrzi a légihíd emlékét (Platz der Luftbrücke), a regény egy későbbi pontján az elbeszélő vélhetően a téren látható emlékműre utal: „onnan pedig másnap vagy harmadnap indult a reptérre, és az a hatalmas, kitárt szárnyú sasmadár lélegzetelítő volt, vagy inkább impozáns”. (54.)

²⁸ Főként Ivo Andrić *Híd a Drinán* című Nobel-díjas regényének megidézése által.

²⁹ Háborús konfliktus esetén a hidak lerombolása az ellenség haladását akadályozandó pragmatikus szempontok mellett metaforikus jelentőséggel is bír. A délszláv háború idején a lebombázott újvidéki hidakkal kapcsolatban Bence Erika írja a következőt a Híd folyóiratban: „A lebombázott újvidéki hidak leginkább az elsüllyedt hajó, a hajótörés látványát, illetve gondolatát ébresztették a szemlélőben; különösen a Szabadság híd. Roncsai úgy meredtek az ég felé, mint egy süllyedő vitorlás árbocai. Vele a szimbolikus tartalom alakult negatív valósággá: képileg manifestálódott előttünk az elsüllyedt szabadságról és egységről/együttélésről alkotott gondolat.” BENCE Erika, *Képi hidak, nyelvi hidak: metaforák, anekdoták, hazugságok*, Híd, 2007/2, 46–47.

értelemalkotás) igénye. A főhős említést tesz a *San Francisco utcáin* című bűnügyi sorozat főcímében feltűnő Golden Gate hídról, majd a Luftbrücke-tervvel összefüggésben arról beszél, hogy ahhoz valahogyan kapcsolódhat a *Manhattan* plakátja is („könnyen lehet, hogy ennek is lehet valami köze a Luftbrücke-tervhez”, 13.), azonban az olvasó ezt az asszociációt csak akkor tudja feloldani, hogyha ismeri az említett plakátot, melyen a film azon jelenete látható, amikor Mary (Diane Keaton) és Isaac (Woody Allen) a Queensboro híd tövében ücsörög egy padon.

A *Manhattan* plakátja a regény egy későbbi pontján Celiával kapcsolatban is feltűnik. A protagonista az Andrassy úton, a dugóban ülve idézi fel megismerkedését Celiával, s a lánnyal töltött első éjszaka tapasztalatát ahhoz az érzéshez hasonlítja, mint amikor a Woody Allen-film plakátja előtt állt:

és erről persze Celia jutott eszébe, az első éjszakájuk, amikor Celia kicsi mellét dörzsölte, és néhány órára megint az a valaki lehetett, akiről már azt hitte, hogy örökre elveszett, mert ott maradt a behavazott harcokcsiban, azután pedig, amikor Celia a szájába vette, és nyaldosta, nyálazta, szívta a farkát, akkor ez olyan volt, mintha egy percre megint a *Manhattan* plakátja előtt állna, amikor még úgy tűnt, hogy minden lehetséges, és hogy a vágyak mégiscsak beteljesíthetők. (184.)

A szerelmi beteljesülés (?), a szexuális kielégülés képzete kapcsolódik ehelyütt össze a *Manhattan* plakátjához fűződő otthonosság iránti igénnyel (valamiféle „honyágygyal”, 200.), a főszereplő intimitásra való képtelenségét azonban éppen az imént idézett szövegrészlet előtti szakasz leplezi le, hiszen a magyar prostituáltokról, illetve a Zsóka (vagy Zsanett) nevű nő „megfarkalásának” ötletétől (183.) jut el ezekhez a gondolatokhoz. A regény számos egyéb művészeti alkotást – filmet, irodalmi szöveget, festményt, színházi előadást, zenét – idéz meg, melyek közül jónéhány *A dögeltakarító*hoz hasonlóan a háborús trauma színrevitelének kontextusában is értelmezhető: ilyen Robert De Niro két, a szövegben említett filmje (*A szarvasvadász* és *A taxisoőr*), melyek címadásával analógiát mutat Danyi regénye is, de megemlíthető az Urbán András által rendezett és a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban bemutatott *Turbo Paradiso* című darab is, melyről az első szakasz utolsó alfejezetében részletesen beszámol a főhős.

A harmadik, *A természetgyógyász* című fejezetben a főhős a belgrádi Hotel Moszkva teraszán üldögélve idézi fel az elmúlt időszak történéseit: a dögeltakarítóktól történő távozása után újvidéki ismerősétől – a háború idején csempészetből meggazdagodó, emellett műtárgyakat is gyűjtő –, Dalibortól (Dali) kap megbízást annak spliti³⁰

³⁰ A regényben színre vitt terek mind-mind szimbolikus jelentőségűek: Amerika, az új világ, a szabadság idealizált földje; Berlin, a balkáni vendégmunkásokat nagy számban fogadó Németország fővárosa, a második világháborút követően Nyugat és Kelet határa; Belgrád, Jugoszlávia, majd Szerbia fővárosa; Újvidék, (Szabadka mellett) a vajdasági magyarság szellemi központja; Budapest, Magyarország fővá-

villája falának dekorálására. Dali „egy óriási mozaikot képzelt el a nappali falára, erre a tizenkét méter széles falra” (99.), amely a szerb címert ábrázolná, a főhős szerint azonban Gerhard Richter *Motorboot* című festményének mozaikja – melynek eredetije a fikció szerint Dali magángyűjteményének része – sokkal jobban mutatna a felületen.³¹ A főszereplő először azt hiszi, hogy Dali viccel a címerrel, ezért – heccből – azt javasolja, hogy ne a szerb, hanem a megcsonkított jugoszláv címer kerüljön a nappali falára, Dali azonban komolyan veszi a viccet, s a regény egy későbbi pontján kiderül (168.), hogy valóban ezé, illetve a Richter-kép mozaikos tervrajza készül el, ugyanakkor Dali végül mégiscsak eredeti tervét akarja megvalósítani, és a szerb címer kerül a falra. (118.) A címer egyrészt illeszkedik a regény – a háborús trauma, a nemzeti sovinizmus kérdésköreivel összefüggő – motivikus hálójába: a főszereplő az újvidéki Telepen a falakra rajzolt címereket alakítja át trágár ábrákká, valamint vizeletürítési problémái akkor kezdődnek (102–104.), amikor Grb nevű (a szerb kifejezés címert jelent) katonatársa lelő egy horvát férfit. (105.) A főhős – retrospektív – távlatból tehát a címerek a háború kirobbantásáért felelős nemzeti sovinizmus jelölői,³² azonban érdemes röviden arról is szót ejteni, hogy Dali spliti villájának falára a címer helyett Richter *Motorboot* című festményének másolatáról gondolja, hogy a leginkább jól mutatna „azokkal a fagyos tónusaival”. (107.) A motorcsonakozó fiatalokat ábrázoló festmény összefüggésbe hozható a felhőtlen „adriai életérzéssel”, azonban mivel egyike Richter fotófestményeinek – a művész a Stern német hetilapban egy Kodak fényképezőgéphez megjelenő reklámfotót használt fel, a festmény azonban az eredetinel szürkébb tónusú, elmosódó hatást keltő, blur-technikával készült –, így a valóság ábrázolhatóságára, eredetiség és illúzió határvonalaira rákérdező műalkotás

rosa; Szentendre mint jelentős szerb hagyományokkal rendelkező anyaországi település; Temerin mint az ezredforduló környéki szerb-magyar konfliktusok egyik szimbolikus helyszíne; illetve Split, Dalmácia központja, jelentős római kori történelemmel rendelkező város az Adriai-tenger mellett.

³¹ Kérdésként adódik, hogy az egyes szereplők által tett magaskulturális utalásokat, ilyesfajta tájékozottságukat mennyiben értékelhetjük hitelesként, hihetőnek a regényszöveg kontextusában. Dalit például a főhős olyasvalakiként írja le, aki ért a festészethez, gyűjteményében a 20–21. századi festészet kiemelkedő művészeinek alkotásai találhatók meg (100.), s a főszereplő is színházba jár, felismeri Perényi (Miklós?) gondonkaművészt Budapesten (48.), s számos egyéb olyan kijelentést tesz, melyek a magaskultúrában való jártasságát bizonyítják, ugyanakkor ezen szereplők egyéb megnyilvánulásai alapján pedig mintha világeretisékből teljességgel hiányoznának ezek az ismeretek, tapasztalatok. Mindez persze nem tanúskodik egyértelműen a karakterépítés inkonzisztens voltáról, hiszen a háború katalklizmája éppen a kultúra (a latin *colo, colere* – művelni, ápolni, gondozni – értelmű igéből származó kifejezés) radikális felfüggesztéseként is elgondolható, a regény ezen szakaszai ebből a perspektívából az európai magasműveltség kultúrappesszimista kritikájaként is értelmezhetők.

³² Ahogyan az újvidéki Telepen átpingált címerekkel kapcsolatban értekeznek: „mert számára ezek a címerek akkor már *ugyanazok* a címerek voltak, amelyeket a tankok és a terepjárók oldalára meg a kifüstölt házak falára firkáltak diadalittasan, gondolta a Hotel Moszkva kávézójában, és még ott, a legelején kellett volna átrajzolni ezeket a címereket, a legelső napon kellett volna faszokat rajzolni a tankokra pingált címerek helyére, mert akkor még talán el lehetett volna kerülni mindazt, ami utána következett, és ami azóta is egyre csak húz mindent bele a sárba, a mocsokba”. (103–104. – kiemelés az eredetiben)

párbeszédre hívásával a főhős azon igyekezetének problematikusságát, naivitását is leleplezi, hogy a címer jelölte nemzeti sovinizmus, háborús trauma helyére az adriai idill életképét helyezze. A Richter-képet a szöveg egy pontján Senna balesetéhez és a *Manhattan* plakátjához hasonlóan valamiféle támpontként jellemzi a főhős – aki a jachton végig a festményről akar beszélni Dalival, de végül folyton a háborúnál, a nemzeti konfliktusoknál, sérelmeknél lyukadnak ki – tudatát közvetítő elbeszélő: „és mint egy mentőövbbe, úgy próbált most belekapaszkodni a Richter-képbe, hogy szabadítsa ki őt ebből az iszapból, ebből a ragacsos mocsárból, ahova sülyedtek”. (117.) Míg azonban Senna balesete inkább valamiféle időbeli fogódzóként szolgál a főhős számára, addig a plakát és a festmény mintha inkább valamilyen viszonyítási pontnak tünnének, melyek köré felépíthető a történet: a két vizuális alkotás elsősorban a nyelvkeresésben – s persze ebben is van valamiféle önterápiás jelleg –, a történet elmondhatóságának érdekében válhat fontossá a főszereplő számára.

Az intermedialis, művészetközi párbeszédkezdeményezésen, utalásokon túl *A dögeltakarító* számos szépirodalmi szöveggel, műfaji hagyománnyal is diskurzusba lép. Az előzőekben említettek mellett az alábbiakban egyetlen szöveghelyre szeretném felhívni a figyelmet, az *Európa* című egység negyedik alfejezetének zárlatára: „közben az Andrássy utat megint előzönlötték a gyalogosok, és akkor egy ideig a karokat, a vállakat, a lábakat nézte, és jobb kéz felől a Budapest Bank plakátját is meglátta egy hirdetőoszlopon”. (167. – kiemelés tőlem) A szövegrészlet egyértelműen alludálja Kassák Lajos *Plakát* című versét, amely a szerző korai, *Hirdetőoszloppal* (1919) című kötetében jelent meg: „és vállak és vállak és lábak és lábak és karok / és vállak és lábak ritmusa loccsan az eszemre”. A szakasz ráadásul nem előkészítetlen, a megjelölt szintagmák egy része már a második („de hiába hajlongott és hiába nyújtózkodott, csak fejeket és karokat és lábakat látott, mivel az átkelőn épp elindultak a gyalogosok”, 164.), illetve a harmadik („az átkelőt előzönlötték a gyalogosok, és percekig megint nem látott mást, csak karokat, fejeket, lábakat nagy összevisszaságban”, 165.) alfejezetben is feltűnik. Az *Európa* című fejezet kifejezetten jól sikerült dugóleírása a regényben felépített motivikus háló (ingovány, útvesztő, támpontnélküliség stb.) csúcsra járatása, mely egyaránt szól a háborús trauma és a kisebbségi lét identitásválságáról, a közép-kelet-európaiságról. Sikerültsége abban áll, hogy az (egy idő után önálló) ismétlésstruktúrák a fejezet nyelvét is labirintuszerűvé avatják, s ide kapcsolható a *Plakátot* felidéző szövegrészlet is. A Kassák-vers ezen szakasza „a feldarabolással („vállak és lábak és lábak és karok” stb.) [...] a jelenet dinamizmusát, egyszerűsmind átláthatatlanságát, teljességében megragadhatatlanságát hangsúlyozza”,³³ s az *Európa* című fejezet – amellet, hogy egy nagyvárosi (budapesti) nyüzsgő dugójelenetet visz színre – allegorikusan szintén a kiüttlanságről, kiismerhetetlenségről

³³ MOHÁCSI Balázs, *Kong a gong: Napmetaforák Kassák Lajos 1919-es Hirdetőoszloppal kötetében*, Bárka, 2019/4. http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmányok/6916-kong-a-gong---napmetaforak-kassak-lajos-koteteben#_ftn1.

beszél. Az intertextust felismerő olvasó számára ugyanakkor a mimetikusan is olvasható térleírás egy szubtextuson keresztül saját irodalmi előzményét leplezi le, ezáltal önnön nyelvi-poétikai megalkotottságára is rámutat.

A *dögeltakarító* recepciójában több írás is érintette a regény P. nevű, enigmatikus szereplőjének alakját, akinek mindvégig tisztázatlan a névtelen főszereplőhöz fűződő viszonya, felsorakoztathatók érvek a két figura azonosítása³⁴ mellett is, az alábbiakban azonban inkább amellet igyekszem érvelni, hogy P. a főhős alakmásának, *doppelgänger*ének tekinthető. Így *A dögeltakarító* a hasonmástörténetek irodalmi hagyományával is párbeszédbe lép, melyek valamilyen módon mindig játékba hozzák örület és normalitás, álom és ébrenlét stb. dichotómiáit.³⁵ P. neve először a harmadik, *A természetgyógyász* című fejezet elején tűnik fel, amikor a főhős a belgrádi Hotel Moszkva teraszán ülve igyekszik rendezni a gondolatait. Itt azt tudjuk meg róla, hogy ő volt az, aki a dögeltakarítóknál a koordinátor titkáráként átnyújtotta a főhősnek az elbocsátásáról szóló határozatot (86.), később pedig arról is értesülünk, hogy mindketten együtt voltak Celiával. P.-ről a legtöbb információhoz a negyedik, *Celia* című fejezetből juthatunk, amely több szempontból is elkülönül a regény többi egységétől, hiszen az első hat alfejezet felváltva mutat meg pillanatképeket Celia és P. kapcsolatának utolsó napjairól, a névtelen főhős alakja pedig csak az utolsó, hetedik alfejezetben jelenik meg. A szöveg két különböző pontján (132; 239.) is olvashatunk arra történő utalást, miszerint a főhős Celia és P. történetét akarja kirakni, „forgatja magában”, „boncolgatja”, s bár a szöveg ezzel kapcsolatban nem nyújt egyértelmű fogódzót, mindez akár összekapcsolható a főszereplő azon hajlamával is, mellyel a füzetekhez és tintákhoz (az íráshoz) viszonyul.³⁶ Ebből a szempontból pedig az sem tekinthető mellékesnek, hogy a *Celia* című fejezet (a zárlat mellett) az egész regény talán leginkább stilizált, „irodalmibb” szakasza. Ezt az olvasatot erősítheti az is, hogy a hatodik alfejezetben az elbeszélő arról tudósít, hogy szakításuk és Celia elköltözése után P. „a Futaki úton [vár] a nagy, szürke fogait csikorgatva, hátha meglátja Celiát azzal a döggel, így kémkedik, így szaglász hetekig a lány után” (155.), majd a hetedik alfejezet elején ugyancsak a megfigyelés szituációja valósul meg, azonban ekkor már – a pesti prostituáltra tett utalás alapján – nyilvánvalóan a főhős egyes szám első személyű perspektívájából:

³⁴ BENCE, 81; MAKAI Máté, *A múlt az egy dög*, Irodalmi Szemle, 2016/1, 87.

³⁵ Freud a kísérteties (*das Unheimliche*) legjelentősebb motívumait mind a hasonmásjelenséghez kapcsolja, s Otto Rankot idézve amellet foglal állást, hogy bár a hasonmás eredetileg (az archaikus gondolkodásban) az én pusztulása elleni bizonyíték volt, azonban a későbbiekben „a továbbélés bizonyosságából a halál kísérteties, élő hírnökévé vál[t]”. SIGMUND FREUD, *A kísérteties*, ford. BÓKAY Antal, ERŐS FERENC = *Sigmund Freud művei IX.: Művészeti írások*, szerk. ERŐS FERENC, Budapest, Filum, 2001, 245–281.

³⁶ Emellet érvel Míkola Györgyi is: „Úgy tűnik, mintha Celia és P. története egy regény-kezdemény lenne, melyet a dögeltakarítóból és benzincsempészből később íróvá avanzsáló főhős írna vagy tervezne írni.” MIKOLA, 94.

Celia tornaruhába öltözik, felveszi az edzőcipőjét, és futni indul, de viszi magával Katarina asszony kutyáját is. A Futaki út sarkán megáll, megmozgatja a térdét és a bokáját, bemelegíti a vállát és a combját, majd nem a központ felé, hanem ellenkező irányba indul, kifelé a városból. Az ég levendulaszínű, éppen úgy, mint amikor először jártam kurvánál Pesten. (156–157.)

A főszereplő és P. útja a továbbiakban még kétszer keresztezi egymást, előbb *A vacsora* című fejezetben, Temerinben,³⁷ majd később a zárlatban, Splitben³⁸ – a regényszöveg ugyanakkor elbizonytalanító gesztusokat tesz azzal kapcsolatban, hogy mennyiben lehet megbízni a főhős észleleteiben,³⁹ így végig kétséges marad, hogy pontosan milyen viszonyban állnak P.-vel. Mint ahogy kétséges marad az is, hogy a regény legvégén a *Slobodna Dalmacija* újságcikkében közölt fotón szereplő vízihulla azonosítható-e P.-vel: bár egy párhuzam itt is felismerhető a két szereplő sorsa között, hiszen a főhős nem sokkal korábban idézi fel azt a jelenetet, amikor a dalmát öregember – aki „oldalnézetből II. János Pál pápára emlékeztetett” (240.) – azt hitte róla, hogy halott, hiszen olyan sokáig feküdt a vízparton mozdulatlanul (miközben Celia és P. történetén gondolkozott, 239.). Ráadásul a regény legvégén a főszereplő az újságban közölt fotón látható Lacoste cipő alapján sugallja azt, hogy a vízihulla talán P. lehet,⁴⁰ miközben nem sokkal korábban még azon elmélkedett a „fehér Lacoste teniszcipő” láttán, hogy „P. és ő tulajdonképpen egy cipőben járnak”. (243.) A szöveg mindenesetre felkínálja a hasonmástörténetként való olvashatóságot, azáltal is, hogy lehetetlenné teszi a két szereplő egymáshoz fűződő viszonyának feltárását, ugyanakkor dekonstruálja ezt a hagyományt, amennyiben a hasonmások alapvetően nem valamiféle morális alapálláshoz való igazodás szerint különülnek el, hanem egyrészt egy szerelmi háromszög

³⁷ „amikor pedig az illető mellé ért, akkor alig akart hinni a szemének, mivel ez a pasas nem más volt, mint P., ő bicegett végig a kihalt temerini utcán, és elég zaklatottnak látszott, [...] P. viszont rá se nézett, persze ha ránéz is, valószínűleg nem ismeri meg, mivel ők ketten csak egyszer találkoztak az életben, több mint egy évvel korábban, amikor P. egy kék borítékban átadta neki az elbocsátásáról szóló határozatot, és azóta már egész biztosan elfelejtette őt, miért ne felejtette volna, ő viszont egy időben sokat foglalkozott P.-vel, mert féltékeny volt rá, noha P. akkor már nem is volt együtt Celiával, de ő nem is a jelenre, hanem a múltra volt féltékeny, és miután P. elbicegett mellette, egy ideig még nézte őt, ahogy sántikált az üres temerini utcán.” (210.)

³⁸ „és amikor elhagyta a Diocletianus-palota bejáratát, megint eszébe jutott P., akivel éppen itt futott össze két vagy három nappal előbb, a Marmont utca felől jött vele szemben, fehér nadrágban, halvány rózsaszín ingben és fehér Lacoste teniszcipőben, és neki ekkor fordult meg először a fejében, hogy P. és ő tulajdonképpen egy cipőben járnak, és könnyen lehet, hogy P. ugyanazért utazott Splitbe, amiért ő, vagyis hogy felülírjon magában egy történetet.” (243.)

³⁹ A Hotel Moszkva teraszán a főhős Celiát véli felismerni, azonban később bebizonyosodik, hogy nem egykori szerelme az (133.), míg a budapesti dugóban egy pillanatra azt hiszi, hogy Grb ül az egyik szembejövő autóban. (177.)

⁴⁰ „azután közelebb emelte a szeméhez az újságot, mert egy foltot vett észre a cipőn, és meg akarta nézni, hogy mi lehet az, de akárhogy forgatta is, nagyon úgy tűnt, hogy ez a foltocska nem lehet más, mint egy zöld kis krokodil, ha pedig tényleg az, akkor ezen a lábon egy Lacoste cipő volt, éppen olyan, mint amelyet P. viselt néhány napja, amikor a sétányon látta őt.” (258.)

tagjaiként, másrészt – a regényben színre vitt etnikai konfliktusokhoz is kapcsolódva – egy szerb és egy vajdasági magyar figuraként képeznek ellentétpárt.⁴¹

A *dögeltakarító* központi karaktere mindemellett az utóbbi évtizedek magyar prózairodalmának azon figuráival is rokonítható, melyek különböző módokon valamiféle mentális defektus elszenvedőinek tűnnek. Ebből a szempontból fontos előzménynek tűnik Korim György, Krasznahorkai László *Háború és háborújának*⁴² főszereplője. Ez a regény a Danyi-műhöz hasonlóan hosszabb fejezetekből, illetve számozott, mondatnyi alfejezetekből áll, s a *dögeltakarító* poétikai előzményeként talán nem minden megalapozottság nélkül említhető a Krasznahorkaira jellemző hosszú mondatokból építkező elbeszéléstechnika. Mindemellett Korim éppúgy Amerikába szeretne eljutni a „Nagy Terv” megvalósításának érdekében, mint *A dögeltakarító* névtelen főhőse a Luftbrücke-terv keretében – céljaik persze merőben mások, ráadásul előbbinek sikerül eljutni a tengerentúlra, utóbbinak azonban nem. Korimban és *A dögeltakarító* főhősében ugyancsak közösnek tűnik a beszéd folytonosságának kényszere, felidézhető, hogy előbbi a neki szállást biztosító magyar tolmács spanyolajkú szeretőjének olvassa fel – magyarul – a nála található kézirat részleteit. *A dögeltakarító* háborús traumáktól megszabadulni képtelen főszereplőjével szemben ugyanakkor Korim inkább afféle „szent bolondnak” tűnik, az itt felvázolt párhuzamok alapján azonban talán nem volna tét nélküli egy alaposabb vizsgálat elvégzése is a két regény lehetséges kapcsolódási pontjaira összpontosítva. Mindezen túl Barnás Ferenc *Másik halál* című regényének⁴³ ugyancsak névtelen főszereplő-elbeszélője is felidézhető *A dögeltakarító*val összefüggésben, elsősorban a két figura asszociatív tudatműködésének, illetve monomániás témaismétléseiknek, valamint a motívumhálózat hasonló szerveződésének szempontjából.

Danyi Zoltán *A dögeltakarító* című regényének fentebb elemzett narratopoétikai eljárásai, szöveg- és médiumköziséggel összefüggő tendenciái olyan szubverzív összjátékot létesítenek, amely a befogadó elbizonytalanításában, összezavarásában érdekelt, s meglátásom szerint hozzájárul ahhoz, hogy a regény komplex főkarakterének megalkotottsága valamiféleképpen a délszláv háború „örületének” színrevitelében (is) motiváltnak mutatkozik.

⁴¹ Megemlíthető mindemellett az is, hogy Danyi *Hullámok után a tó sima tükre* kötetének *Dorina* című novellájában az elbeszélő P.-ként mutatkozik be egy szituációban, miközben nem is ez a neve: „szóval Dorina, gondoltam, majd kezét nyújtottam, megfogtam a kezét, és: P. vagyok, mondtam, P, ismételtem, pedig nem is így hívnak”. DANYI Zoltán, *Hullámok után a tó sima tükre*, Üllő, Timp Kiadó, 2010, 32.

⁴² KRASZNAHORKAI László, *Háború és háború*, Budapest, Magvető, 1999.

⁴³ BARNÁS Ferenc, *Másik halál*, Pozsony, Kalligram, 2012.

PÓTOR BARNABÁS
PhD-hallgató
Debreceni Egyetem
potorb@gmail.com

Trauma, Madness, Intertextuality and Transmediality in Zoltán Danyi's Novel A dögeltakarító

Abstract: In my paper, I examine the novel *A dögeltakarító* (“The Scavenger”) by the Yugoslavian-born Hungarian writer Zoltán Danyi, published in 2015. The protagonist of the novel is an anonymous man from Vojvodina who participated in the Yugoslav Wars, and whose story can be interpreted as the representation of the war trauma and the identity crisis resulting from belonging to a minority. However, the main aim of my study is not to argue in favour of the protagonist’s madness or to prove his mental illness, but rather to analyse the poetic devices that make him seen by the reader as a “disturbed mind”. As a result, my paper is not interested in identifying the set of symptoms of a disease defined by psychiatry, but rather in the description of those narrative, poetic and motivic features related to intertextuality and transmediality which can somehow result in the interpretation of the main character as a pathological case.

Keywords: war, trauma, intertextuality, intermediality, madness, Hungarian fiction

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/147-162](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/147-162).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



BÉRES NORBERT

A hatalom és az identitás torz alakzatai

(Szabó Róbert Csaba: *Alakváltók*)

„Holnaputánra magunktól elfogyunk.”
(Csengey Dénes)

A közép-kelet-európai totalitárius rendszerek árnyékában élő egyén tapasztalatainak, traumáinak, sorstragédiáinak, identitásmintázatainak ábrázolhatósága kiemelt jelentőségűvé vált a közelmúlt irodalmiságában, különösen a kortárs erdélyi magyar irodalom ún. „rendszerváltásregényeiben”. A vonatkozó munkák rendszerint alulnézeti perspektívából teszik láthatóvá a hétköznapi alakok életét a diktatórikus világ tipikus szituációiban, a korlátozások útvesztőiben, a kisvilágok, civil miliók alkui-ra, morális szempontból gyakran vitatható döntéshozatalaira, kompromisszumaira közelítenek rá, egyértelműsítve az olvasó számára, hogy a túlélés érdekében sokak készek átlépni az erkölcsi határaikat, lemondani az elveikről, sőt, akár a személyiségük integritását is képesek kockáztatni. Aminek gyakran végzetes a kimenetele – az én részleges vagy totális feladását, az identitás óhatatlan torzulását jelenti. A totális diktatúrák egyik alapvető célkitűzése eliminálni az emberek személyes és társadalmi identitásainak sokféleségét – olykor emberi identitásukat is –, kísérletet tesznek a tisztán egynemű, etnikailag, ideológiailag, kulturálisan, társadalmilag és pszichológiailag differenciálatlan társadalom létrehozására, ahol az identitás már nem a saját én átélésének, az önleírásnak egyik módja, hanem valami olyasmi, amit kívülről érkező hatások kényszerítenek az emberekre.¹ Az ilyen homogenizáció azonban utópisztikus elképzelésnek minősíthető, hiszen az erőszakos egyneműsítő törekvésnek, az alakváltást, az átalakulást elvárásaként deklaráló gyakorlatnak csakis a felszín karcoló, lényegi változás nélküli végkifejlete lehet. Jelen írás a köztes lét, a tranzitszerűség, a nyelvi és mentalitásbeli hibriditás vezérfogalmait mozgósítva az alak- és identitásváltás torz kifejeződéseit, illuzórikus alakzatait, az átmenetiség erodáló hatásait keresi Szabó Róbert Csaba *Alakváltók* című regényében: a dolgozat előfeltevése szerint az átalakulás implementációként lehetetlen, mind a hatalmi struktúrák, mind az egyes individuumok határszituációkban rekednek, ami fékezi a letisztult, kész formációk kialakítását.

Szabó Róbert Csaba első regénye – hasonlóan Bodor Ádám, Dragomán György, Láng Zsolt, Papp Sándor Zsigmond, Tompa Andrea műveivel – a romániai rendszerváltás kronotopozsánának sorsfordító, történelem- és társadalomformáló jelenségeire, az azokat átélő karakterek tapasztalataira építi a tematizált korszakok

¹ ERŐS Ferenc, *Rendszerváltás – identitásváltás*, Magyar Tudomány, 1991/9, 1107–1108.

összefüggésrendszerét, hálózatszerű, nem lineárisan szerveződő kapcsolatot tételezve fel különböző évtizedek, történetesen a Gheorghiu-Dej- és a Ceaușescu-éra különböző eseményei között.² „Rendszerváltásregényről” van ugyan szó, a kapcsolódás azonban csak részleges, amennyiben a „fordulat” időszaka csak a voltaképpen történet narratív kereteként funkcionál, amely egy mindvégig ismeretlenségbe burkolódzó orvos és egy titokzatos országgáró pálinkakereskedő, Xavér komplementer elbeszéléséből bontakozik ki (a multiperspektivikus elbeszéléstechnika egymásba ágyazódó, egymást keretező szövegek láncolatából építkezik). A két férfi a Máramarosból Bukarestbe vezető vonaton találkozik, ahol Xavér egy komplex, de bevégezetlenül maradó históriával irányítja magára a kezdetben gyanakvó énelbeszélő érdeklődését. Xavér tolakodó bizalmaskodása elsősorban provokációnak tűnik, főként, hogy kiléte, valós mivolta mindvégig homályban marad, sőt, az elbeszélés azt az értelmezési lehetőséget is felveti, hogy Xavér és az orvos lényegében egyetlen személy: „Talán ugyanaz a személy vagyunk kicsit, maga meg én, nevetett halkán Xavér. A helyjegyünk legalábbis ezt mondja.”³ Azon szövegmomentumok, hogy ugyanarra a helyre szól a jegyük; hogy az énelbeszélőt rendre kétségek gyötrik Xavér létezésével kapcsolatban; hogy számos utalás történik a két karakter azonosságára, a szereplők közti határok felszámolódását, az elbeszélői távlatok szétszalazhatatlanságát, a szubjektumok egymásra és egymásba rétegződését érzékeltetik.⁴

Meglehet persze, ez a Xavér nem is létezett ott és akkor a Máramaros-sziget–Bukarest-vonalon, azért nem tudok róla mesélni. Meglehet, sokkal fontosabb az a félig elképzelt, félig valós tudás, amit akkor hallottam tőle. Ez az ember nem is élt, később ez jutott eszembe, mert milyen esélye van egy ilyen embernek túlélni bármit is a nyolcvanas években, ha ilyen történetekkel jár-kelel a nagyvilágban. A saját tükörcéppemmel találkoztam, az beszélt mai napig. Próbálok megfejteni mindentudásának eredetét, szomját és hajtóerejét, szándékait, mert lehet ugyan, hogy nem élt, de a találkozásunknál valóságosabbat mégsem tudok elképzelni. (22–23.)

Xavér vehemens beszédfolyama, szokatlan mesélőkedve akaratlanul is lehengerli az elbeszélőt, aki a fővárosba érkezése után sem képes szabadulni a történet hatása alól. Bukaresti tartózkodása időszakában aztán árnyalódik a vonaton elkezdett elbeszélés – Xavér lakásán különféle dokumentumokból bontakozik ki a férfi ügynöki tevékenysége, valamint a vonaton elnagyoltan felvázolt, az 1950-es években a berendezkedő

² BALÁZS Imre József, *A rendszerváltás megjelenítése kortárs erdélyi magyar regényekben*, Századvég, 2013/67, 49–62; BÁNYAI Éva, *Fordulat-próza: Átmenetnarratívák a kortárs magyar irodalomban*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2016, 7–28.

³ SZABÓ Róbert Csaba, *Alakváltók*, Budapest, Jelenkor, 2016, 11. (A további regényhivatkozások oldal-számait az idézetek után közlöm. – B. N.)

⁴ BÁNYAI, 115–116.

kommunisták ellen lázadó banda és az őket üldöző Szekuritáté-tiszt, Alex Perjovschi részletes története. A tulajdonképpeni cselekmény tehát a „talált szöveg” motívumán keresztül lép működésbe – a szöveg (újra)olvasásán, másolásán, újraértelmezésén alapuló regénymodellt követve –, miközben az anakronisztikus időszerkesztés, az idősíkok gyakori váltakozása, az előre- és hátrautalások rendszere lehetővé teszi, hogy az olvasó betekintszen Románia 20. századi történelmének különböző periódusaiba a második világháborútól a Ceaușescu-diktatúra bukásáig. Az első rész belső nézőpontú, homodiegetikus elbeszélése helyébe – a Xavér lakásán talált iratcsomó mediális átfordításával, vagyis a rekonstrukció aktusával – külső nézőpontú, heterodiegetikus történetmondás lép, amely a Gheorghiu-Dej-kormányzat éveinek sötét eseményeit és egykorú kihatásait középpontba helyezve eredményez idő- és térbeli dimenzióváltást.

Az átalakulás több évszázados múltra visszatekintő irodalmi toposza a kötet meghatározó koncepciószervező elve. Az *Alakváltók* a hatalmi szerkezetek működési mechanizmusaira, pozícióőrző és státuszmentő taktikáira közelít rá, rendszerint szentenciózus mondatokban rögzítve azon felismerhető mintázatokat, amelyek a második világháborút követően kialakuló közép-kelet-európai politikai rendszerek jól bevált, idővel önműködővé váló, az uralom megtartását célzó – ezért a „köpönyegforgatást” szükségszerűségként deklaráló – gyakorlataival kapcsolatosak. A hatalom sokféle formában mutatkozhat, mégis mindenkor ugyanazt a logikát követi. Érdekes tehát a „rendszer váltást” mint sűrűsödési pontot relatív, tranzitorikus minőségében szemlélni – amint azt a névtelen énelbeszélő is teszi 1989 decemberében –, hiszen a vezető elit a hatalomstruktúra, a status quo megőrzésében érdekelt, miközben igyekszik a hatalomra aspiráló fiatal politikai garnitúrát távol tartani, vagy, amennyiben elkerülhetetlen a politikai átrendeződés, a privilégiumok újbóli elosztásánál lépéselőnyt biztosítani az egykori nómenklatúraelitnek. Ugyan a régi elit egy része elveszíti a kiváltságait, olykor akár az életét is – mint a Ceaușescu-házaspár –, a hatalomgyakorlás voltaképpen a régi elit mobilabb rétegei és az előző években feltörekvő új elit közötti kompromisszumokon alapszik.⁵ Iliescu, Ceaușescu egykori szövetségeseinek feltűnése a mozgalmak élén egyértelműsíti, hogy az elitcsere két lehetséges módozata, az eliticirkuláció (széleskörű személyi változások) és az elitreprodukció (személyi folytonosság) közül Románia esetében a második érvényesült, ami óhatatlanul kikezdte a rendszerváltozás hitelét. Számos történész megfogalmazta már, hogy a romániai rendszerváltás, amely a legerőszakosabb volt a közép-kelet-európai átmenetek közt, gyakorlatilag politikai és gazdasági hatalomátmentésként értelmezhető, akképpen, ahogyan azt Hankiss Elemér „Nagy Koalíció”-hipotézise leírta: a nómenklatúraelit számára lehetővé válik, hogy kapcsolati tőkájének segítségével az ancien régime-beli politikai hatalmának egy részét átmentse és átalakítsa az új rendszerben érvényesíthető hatalomra és privilégiumokra, ezáltal biztosítva a

⁵ ERŐS, 1107.

kontinuitást.⁶ Történeti távlatból mindez a Román Kommunista Párt másodvonalára, a humáninfrastruktúrára, a szervezetekre is érvényes feltevésnek bizonyult, különösen a hírhedt Szekuritáté kapcsán. „A romániai állambiztonság mindenhol jelen lévő, mindent mozgató és a háttérből irányító rendszere a rendszerváltást követően sem tűnt el, hanem az átmeneti időszakot saját struktúrájának átmentésére, a régi formákat használva épült be az átmeneti társadalomba.”⁷ Hogyha tehát a hatalom átkonvertálását követően a vezető elit személyi állománya változatlan marad, aligha képzelhető el bármiféle szemléleti megújulás.⁸

Vagyis a rendszerváltás mint történelmi-politikai fordulat, a totalitárius és a demokratikus rendszerek közti átmenet illúzióként leplezhető le, mert a változás lehetőségével kecsegtető, de az ígéretet soha be nem váltó – ennél fogva gyakran kiábrándulástörténetként felvázolt – processzust egyéni sorscsapások, egzisztenciális kacskaringók, kudarcok keretezik, következésképpen sokak számára tragikus végkiemenetelű. Az *Alakváltók* ugyancsak a kiábrándulásra helyezi a rendszerváltás-reprezentáció súlypontját, hiszen mind az elbeszélő, mind a (kezdetben lelkesedő, aztán az eufóriából fokozatosan felocsúdó) kortársak hamar felismerik, kik fognak a „lecszerélt” elit helyébe lépni: „Ami azt illeti, mióta Iliescu feltűnt a tévében a forradalmárok élén, sokakban megrendült a bizalom. Egy keményvonalas kommunista fog megmenteni minket, kérdezzetik egymást a fiatalok az utcán.” (6.) Az ország úgy indul el a demokratizálódás felé, hogy az egykori hatalom vezető tisztségviselői – akik személyükben testesítik meg a régi rendszert – a társadalom tekintetétől elzárta „átgombolkoznak”, ismét vezető pozíciókra tesznek szert, miközben a politikai retorika mindent elkövet, hogy az „új” funkcionáriusokat a demokrácia fáradhatatlan híveiként jelenítse meg. „A korábbi rendszer figuráinak az újrahasznosulása révén az átmenet terei az átplántálódás terei: az átöröklődések, a régi elemek új összekapcsolódási sémái jellemzik.”⁹ Habár az *Alakváltók* nem tekint a rendszerváltás utáni időkre, az alakváltás motívumán keresztül sikerül érzékeltetnie, hogy nincs esély a „nagy társadalmi megtisztulásra”,¹⁰ a hatalmi hierarchia lényegi értelemben nem változik, legyen akár Gheorghiu-Dej, akár Ceaușescu, akár Iliescu az ország első embere, az ún. fordulat – az átalakulást célzó kísérletek eltorzulásával – csak a felszínen történik

⁶ HANKISS Elemér, *Kelet-európai alternatívák*, Bp., Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1989, 310–352. Vö. KRISTÓF Luca, *A politikai elit = A magyar politikai rendszer – negyedszázad után*, szerk. KÖRÖSÉNYI András, Budapest, Osiris – MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont Politikatudományi Intézet, 2015, 65–67.

⁷ BÁNYAI, 22.

⁸ HORKAY-HÖRCHER Ferenc, *Az értékhiányos rendszerváltás: jogelméleti és politikafilozófiai megfontolások*, Fundamentum, 2003/1, 63.

⁹ FARAGÓ Kornélia, *Átmeneti mozgások, keletkezések, változás-létesülések: A magas intenzitású idő-terek elbeszélhetőségéről = Átmenetdiskurzusok: Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok*, szerk. BÁNYAI Éva, Bukarest – Sepsiszentgyörgy – Kolozsvár, RHT Kiadó – Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2015, 16.

¹⁰ HANKISS, 345.

meg.¹¹ Magától értetődő tehát, hogy a társadalom az „új” politikai berendezkedés kialakítására is kételkedve tekint. A célvesztés érzete elmélyíti a tranzit-létben rekedtség tapasztalatát, mintegy kimerevívte az elmúló és a kezdődő közti átmenetiséget.

Kézenfekvőnek mutatkozik a már-már közhelyszerű lepkehasonlat szerepeltetése, a végtelen körforgás szimbólumán keresztül érzékeltetni a hatalmi képződmények hasonló, ciklikusságon alapuló státuszmentő tevékenységét:

Mert a lepke élete szépnek tűnik, de időtartama kétségbeejtően rövidnek, és ha hozzávesszük, hogy a röpködő életmód a ciklus utolsó állomása, a legjobb lenne azonnal agyonütni, mielőtt még petéket rakna le. Mielőtt még az egész előlről kezdődne. Fejjel lefelé kitűzni, ez az egyetlen lehetőség, hogy a peték még véletlenül se essenek ki belőle, ha netalán még élne. (7.)

Azonban hamar nyilvánvalóvá válik, hogy – a szemléletes hasonlatot követve – a peték még a lepke halála előtt életre keltek, ami nem csupán a névtelen énelbeszélő személyes belátása, hanem a forradalom hitelességében és a lehetséges változásban hívó társadalomé is:

A másodvonalas kommunisták ott tolongtak az üresen maradt székek körül. És akkor megértettem, miről beszélt Xavér. Hogy a pillangó előbb-utóbb újramezdi az életét a lerakott peték révén, és a kezdetek állapota lárvaszerű, szükségszerűen primitív, és semmiféle szépség nincs benne. A decemberi események után a lárva élete köszöntött az országra. (238.)

Kétségtelen, hogy az átváltozás, alakváltás mechanizmusát – amely tematikus és motivikus szinten egyaránt érvényesül – célszerű volt egy szupermotívumban rögzíteni, a lepke mint metafora olvasatát érintő kinyilatkoztatások, egyértelműsítő magyarázatok azonban szűkítik az olvasó értelmezési lehetőségeit, kevés interpretációs szabadságot hagynak, így a lepkemotívum óhatatlanul didaktikus lesz. A „lepkemetafora maga alá gyűri a történetet”, amit a regény szerkezeti felosztása is erősít (Abdomen: *potroh*; Thorax: *tor*, Caput: *fej*).¹²

Diktatúrában az egyén lehetőségei behatároltak. A Román Kommunista Párthoz való hűség, a színlelt vagy valós alázat a szabadságot jelent(het)i, amit elvárásként posztulálnak a társadalom felé a politikai retorikában, a hétköznapi gyakorlatban, valamint az olyan parabolisztikus – egyben szélsőségesen ironikus – történetekben egyaránt, mint Gheorghiu-Dej háromszori átváltozása: „Vegyél föl új alakot, és szabad lehetsz, köpd be rabtársadat, a szomszédodat, az apádat, a testvéredet, és örök

¹¹ BALÁZS, 51. Hasonló felszínes alakváltás történik *Az érsek látogatása* hegyivadászai esetében, akik szerzetesi ruhába öltöznek át. Vö. BÁNYAI, 13.

¹² *Uo.*, 117.

életet nyersz.” (124.) A hatalomhoz simulás kényszerűsége, a hamis átvedlés gyakran idéz elő olyan helyzeteket, amelyek meghasonlást támasztanak az egyénben, a belső lelki egyensúly felbomlásával veszélyeztetnek, kikezdi az identitás egységét, mégis sokaknak a megmaradás egyetlen lehetősége az erősen hierarchizált hatalmi alakzatban.¹³ Mások számára a rendszer brutalitásával szembeni konfrontáció jelent alternatív túlélési stratégiát. Minthogy a totalitárius rendszerek elzárt világában a szabadság paradox módon a szabadság hiányán keresztül tapasztalható meg,¹⁴ aligha meglepő, hogy az elnyomó hatalom ellen nyílt lázadás bontakozik ki, mint a székelyföldi Ozsdola környékén „tevékenykedő” Sólyom-banda mozgalma. Szabó Róbert Csaba regényének központi cselekményszála Sólyom Ferenc és emberei küzdelmére fókuszál, amint törvényen kívüliekként folytatnak harcot a Párt karhatalmával szemben, miközben mozgásterük – életben maradási esélyük – fokozatosan beszűkül. Az atmoszférateremtés, a milió élővé, korhúvé tétele a referencializálható valóságélelmekre támaszkodik, a fikciós Sólyom-bandát ugyanis valóságos személyekről, történetesen Pusztai Ferencről és renitens társairól mintázta a szerző. Pusztaiék évekig képesek voltak dacolni az állambiztonsági szervek alakulataival, „partizánharcukban” komoly veszteségeket okozva az üldözésükre kirendelt csapatoknak, mígnem 1955 augusztusára a Szekuritáté szokatlanul kemény föllépése végleg fel nem számolta a „lázádotkat” (Pusztai Ferencet 1955. augusztus 10-én ölték meg egy tűzharcban). Pusztaiék „betyáros” akcióit a pártfunkcionáriusok körében félelem, míg a környékbeli lakosokéban aktív vagy csendes szolidaritás kísérte, ezt Pataki László nagykövet is megerősíti a székelyföldi „betyárokról” írt jelentésében:

Különösen Lemhény (Magyar Autonóm Tartomány) környékét tartja rettegésben a hegyekben bujkáló Pusztai nevezetű kulák és bandája. Több párt- és néptanácsi funkcionáriust súlyosan bántalmaztak a környező falvakban. Ezért a párt és néptanácsi vezetők ezen a környéken állandó rettegésben élnek. Sajnálatos a dologban az, hogy a lakosság egy része támogatja és rejtegeti a banditákat.¹⁵

A Sólyom-banda tehát az alternatív úton halad, az erőszakolt adaptálódás, a személyiséget fokozatosan felörlő alkalmazkodás számukra elképzelhetetlen, mindazonáltal hamar kiderül, hogy az erkölcsi tartás másodlagos a diktatúra sötét közegében, mert bárki a hatalom cinkosává tehető. Olyan „magas cselekvési intenzitású

¹³ *Uo.*, 117–118.

¹⁴ CZIGÁNYIK Zsolt, *A szabadsághiány anatómiái: Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*, Budapest, Akadémiai, 2011, 87.

¹⁵ *Történeti kényszerpályák – kisebbségi reálpolitikák II., Dokumentumok a romániai magyar kisebbség történetének tanulmányozásához 1944–1989*, szerk. VINCZE Gábor, Csíkszereda, Pro-Print, 2003, 191. Vö. Stefano BOTTONI, *Sztálin a székelyeknél: A Magyar Autonóm Tartomány története (1952–1960)*, Csíkszereda, Pro-Print, 2008, 123–124.

idő-terekben”, mint a diktatúrák, az életben maradás választások és döntések sokaságát feltételezi, miközben észrevétlenül átléphető a határ az amoralitás felé.¹⁶ Mozgalmuk széleskörű kibontakozását nehezítik, sőt, idővel ellehetetlenítik a – mondhatni erőszakszervezetként funkcionáló – Szekuritáté irtalmat nem ismerő módszerei, a fizikai agresszió túl a mentális egészséget szétforgácsoló, a tudat átalakítását célzó verbális-lelki bántalmazást egyaránt alkalmazó „átnevelő” stratégiái. A szervezet elévülhetetlen bűneire kiemelt hangsúly esik az elbeszélésben, kádereinek gazságai az egyének mikrokörnyezetéig érzetik hatásukat. Szereplőink rendre szembesülnek vele, hogy az államvédelem kiszolgálói bárhol, bármikor képesek beférkőzni a világukba, különféle alakot, arcot ölthetnek, hiszen a Szekuritáté emberei maguk is az alakváltás reprezentánsai: a szervezetet a világháború után hozták létre, ahol a kezdetektől fogva rengeteg kétes múltú alak – javarészt egykori vasgárdista – szolgált, miként a mindent túlélő, valódi alakváltóként aposztrofált karakter, Titi Mureşan. Sólyomék harca nem valamiféle patetikus felkeléstörténetként jelenik meg, mentes az ideológiai vagy a filantróp vonatkozásoktól, lényegében csak az egyéni sérelmek mentén szerveződik, az apoteózis lehetősége nélkül. A bandához verődők tragikus sorsú emberek, akiket az elégtétel óhaja mozgat, kevésbé érdekeltek a társadalmi bázis kiépítésében, a lázadás kiterjesztésében, sőt – minthogy a rendszer minden lehetséges eszközt bevet a csoport kézre kerítése érdekében –, ellenállásuk épp az elnyomás erősödését katalizálja: „Egész falvakat semmisítették meg. Érted te ezt? Hogy ki okozza a szenvedést, az szinte mindegy annak a szempontjából, aki elviseli a szenvedést. Számukra nincsen különbség köztem, aki miatt agyonverik, és egy szekus között, aki agyonveri.” (192.) Sólyom sem egyértelműen pozitív figura, aki győzelemre vezetné a bandát, hirtelen haragú, indulatos ösztönember („bicskás”) – ezért kerül a petrozsényi büntetőszázadba –, gyakran felelőtlenül dönt, amivel nemcsak a saját, hanem a társai és testvére életét is kockára teszi.

Mivel a totalitárius hatalmi rendszer „bevesődik” a privát szféra elemi közegébe, bárkit képes korrumpálni, bizalmatlanságot, gyanakvást plántál az interperszonális kapcsolatokba, óhatatlanul pavlovi reflexeket váltva ki az emberből mind a viselkedésben, mind a beszédben, sőt, a gondolkodásban is.¹⁷ Még a közeli sorstársak felé sem indokolt a feltétel nélküli jóhiszeműség, mert hamar beigazolódnak, hogy a kétely egyáltalán nem alaptalan, ahogyan az Ilona árulása esetében is látható. A félelemre építő kommunista rendszer lépésről lépésre mindenkit behálóz, az egyén akarva-akaratlanul a részévé válik: Xavér besúgóként szolgálta a Pártot; a névtelen elbeszélőt a diktatúra végóráiban szervezi be a Szekuritáté, hogy jelentsen a kórház vezető főorvosairól; Ilona a kínzások hatására elárulja társait; Sólyom Ferencet brutális módszereikkel teszik a Szekuritátéhoz hasonlónak¹⁸ – persze jogos kérdésként vetődhet fel, hogy

¹⁶ FARAGÓ, 14.

¹⁷ Vö. CZIGÁNYIK, 101–103.

¹⁸ Vö. KÁROLYI Csaba, *Micsoda alakok!*, Élet és Irodalom, 2016. augusztus 19.

a túlélés szűk lehetőségfeltételei közt megőrizhető-e egyáltalán az autonómia. Mind a Gheorghiu-Dej-, mind a Ceaușescu-korszak vonatkozásában olyan „fegyelmező hatalomról” beszélhetünk, amely mindenhol, mindenki életében jelen van, még azokéban is, akik maguk is aktív részesei a gépezetnek¹⁹ – ahogyan a bandát üldöző Szekuritáté-tiszt, Alex Perjovschi (születési nevén Rajnai György) is ki van téve a hatalom éber tekintetének.

Rajnai/Perjovschi mint „renegát neofita”²⁰ a kötet egyik központi jelentőségű karakterévé válik. A kolozsvári magyar gyermek már korán olyan helyzeteket él át, amelyek károsak az identitásképződésére. A háború végóráiban, amikor a front már Kolozsvár közelébe kerül, édesanyja elmenekül Budapestre, hátrahagyva agyhártyagyulladásban szenvedő fiát, ami kitörölhetetlen traumát jelent a tizenéves gyermek számára: „Emlékezett, és sehogy sem bírta kiverni a fejéből, hogy amikor az autómobil kettőt dudált a ház előtt, az anyja befutott hozzá, és úti köpenyében, le sem ülve, csak éppen térdet rogyasztva, sietősen csókot nyomott a szája bal sarkára.” (43.) A lelki megrázkódtatáson áteső Gyurika anyaképe tehát végérvényesen eltorzul, a távozás aktusára elfordulásként, cserbenhagyásként tekint, az agyhártyagyulladást és a nyomában érkező agyvérzés okozta arcbénulást is az anyai búcsúcsók hatásának tudva be. A beteg gyermek Kolozsváron marad az őt ápoló nagymamával, az ő halála után azonban árvaházba kerül. Az intézet tranzitorikus közege szimbolikus átmenetet képez Gyurika életének szakaszai közt, két korszak határán, az egyikből a másikba átforduló ponton egyidejűleg jelent lezárást és kezdőhelyzetet. Az árvaház atmoszférikus párhuzamaként említhető Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényének nevelőintézete, ahová a főhős, Simon Péter kerül a család elvesztése után. Az árvaház – a külső hatalmi alakzatokat mikroszinten leképező – erőszakos rendszere amnéziát, feledést parancsol, a fiataloknak kötelezően előírja, hogy fordítsanak hátat a múltnak, amint az az igazgatótól elhangzik: „Ahhoz, hogy a közösségnek hasznos tagja légy, mintha most születnél volna, úgy kell eltakarja új életed a régit; hogy új ember lehess! [...] Akik itt társaid lesznek, hasonló sorsúak. A szülői bűnök terhét el kell vetniök.”²¹ A múlt elnémulása, a családi tradíciók elutasítása, szétzúzása a kezdődő individuáció összeomlásához, az én szétszabdalásához vezethet,²² ami Simon Péter nyitva maradó történetét tekintve csupán feltételezés, míg Rajnai/Perjovschi esetében valóságos.

Döntő életfordulatként a helyi pártelit vezére, Duca Laurentiu kiemeli az árvaházból, fiaként nevelteti, mintegy elrendelve a fiatalember jövőbeli sorsát: „Duca elvtárs úgy hozta el az intézetből, hogy még csak azt a kevéske holmiját sem csomagoltatta össze velem, ami egykori otthonát jelentette. Kitépte az intézetből. Azt mondta neki, már régóta figyel. A legtehetségesebbeket hozza csak el. Alex nem értette rögtön,

¹⁹ Vö. Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. Csűrös Klára, Fázsy Anikó, Budapest, Gondolat, 1990.

²⁰ PÉCSI Györgyi, *Szabó Róbert Csaba: Alakváltók, Kortárs*, 2016/9, 90.

²¹ NÁDAS Péter, *Egy családregény vége*, Budapest, Jelenkor, 2018, 143.

²² Vö. BALASSA Péter, *Nádas Péter*, Pozsony, Kalligram, 1997, 102, 109.

mire gondol, de Duca azt mondta, nem baj, majd megérti.” (40.) Miután kilép a nevelőintézet falai közül, bekerül egy másik mesterséges mikroklímába, ahol az elsődleges célkitűzés Gyurika – akit azontúl Alexnek neveznek – személyiségének radikális átfarmálása. Új környezetében ugyanis evidens, hogy a magyar nemzetiségi identitáselemek felszámolásával a román nyelvi-kulturális-politikai közegbe integrálódó identitás kialakítása válik követelménnyé. Hogy a korai tapasztalatokat ne legyen képes beépíteni az individuációba, elengedhetetlen az „emlékezeti kulcsok” eltávolítása, mivel ezek képesek elindítani az emlékezés műveletét pusztán az észlelésük révén, vagyis tudatos technikával marginalizálható az előző időszak emlékezete.²³

Perjovschi identitását a gyermekkortól kezdődően az „önfelszámolás és újrakonstruálás határozza meg”, tagadása mélyen a gyermekkor „gyalázatos” momentumaiban gyökerezik, kevésbé a „pártpolitikai pálfordulás” kihatása.²⁴ Fiatalkorát egészében az alkalmazkodó viselkedés, a „terhes” név, nemzetiség, nyelv levetkezése, a betagozódás keretezi, ez az átmenetiség pedig egyértelműen Perjovschi tranzitorikus státuszát teszi láthatóvá.²⁵ A névcsere sarokpont az identitás(át)alakulásában, a román keresztes vezetéknev felvétele gyakorlatilag eltörli az előző ént, miközben az „új” én felépítésére determinál. Sokatmondó, hogy a névváltást, az identitástól való megfosztás egyik kulcsmomentumát Perjovschi nem veszteségtapasztalatként éli meg, hanem az éntagadás – kezdetben reflektálatlan, később reflektált – folyamatának egyik szükséges elemeként. A tagadást egyfelől a diszkrimináció tapasztalata, másfelől azon atrocitások erősítik fel a fiatalemberben, amelyeket magyarsága miatt kénytelen elszenvedni (nevetségessé tétel, gúnyolódás, fizikai bántalmazás), sőt, az elbeszélés utal rá, hogy sokáig még a nyelvi korlát is akadályt jelent a szocializációjában. Kezdetben minden beszédhelyzetben a köszönetnyilvánítás beszédaktusával reagál, mígnem a román nyelvben való előrehaladása lehetővé nem teszi számára a megértést. Eszerint a magyarság *expressis verbis* elutasítása a védekezés egyik eszközeként is érthető, minthogy a nemzetiségi kategóriával való azonosulás tiltás alá kerül, az integráció érdekében a szakítás látszik pragmatikus döntésnek – a negatív következmények ellenére is. Mikroszinten tehát az valósul meg, amit a diktatúrák makroszinten akarnak elérni:²⁶ mert mint szóba került, a totalitárius rendszerek utópisztikus célkitűzése a társadalomban lévő különbözőségek kiküszöbölése, a társadalom „egyneműsítése”.

Valamely identitásképlet egyoldalú túlhangsúlyozása azonban szakadást eredményezhet az egyén identitásában, nyilvános és privát identitást hozva létre. Míg a nyilvános identitás egyértelműen „rendszerkompatibilis”, a privát sok esetben illegitimnek minősül, amivel a hatalom próbál leszámolni, nagyfokú nyomást gyakorolva a privát

²³ KESZEI András, *Jelentés, törés, identitás = Az identitások korlátai: Traumák, tabusítások, tapasztalattörténetek a II. világháború kezdetétől*, szerk. BÖGRE Zsuzsanna, KESZEI András, Ö. KOVÁCS József, Budapest, L'Harmattan, 2012, 14.

²⁴ TINKÓ Máté, „A lepke őt és mindhármunkat én”, Szépirodalmi Figyelő, 2016/6, 98.

²⁵ FARAGÓ, 14.

²⁶ HANKISS, 59–63.

szférára. A privát identitáselemek kiszorításának, eltörlésének egyik lehetséges módja azok negatív identitástöredékekké alakítása. „Ez azt jelenti, hogy valamely korábban meglévő identitásképlet széttöredezik, bizonyos részei azonban fennmaradnak és a személyiség »rossz« oldalát képviselik, azt, amit még le kell küzdeni [...]. Az állandó önkritikának és az »agymosásnak« is az a célja, hogy a korábbi identitáselemeket negatív identitástöredékekké alakítsa és a személyiséget arra kényszerítse, hogy folyamatosan megküzdjön ezekkel a töredékekkel.”²⁷ Habár a totális rendszer erőszakos identifikáló, homogenizáló törekvései rendre akadályokba ütköznek, különösen a családszférában, az identitásdeformációk, identitás-eróziók csak a társadalom egy szűk rétegére érvényesek, vagyis nem lehet általános mintázatokról beszélni,²⁸ Perjovschi származástudatát tekintve mégis tanulságos a negatív identitástöredékek iménti képlete. Perjovschi „multikulturalizmusa” tehát meglehetősen problematikus, a nemzetiségi tudat akaratlagos felszámolásától terhelt, így elkerülhetetlenül az akkulturáció felé tart. Habár ugyanazon személyi tudaton belül keverednek a magyar és a román kulturális vonatkozások, a „multikulturalizmus” – pontosabban „bikulturalizmus” – a kulturális identitás decentralizációját, a sehová sem tartozás destruktív érzését erősíti fel.²⁹ Amennyiben a két kultúrát valaki összegegyeztetetetlennek, egymással szemben állónak érzi, a bikulturális identitás egységesítése nem lesz lehetséges, mind az elhatárolódás, mind a betagozódás torzó marad.³⁰

A serdülőkori identitáskriszis elnyúló időszakában az egyén megbirkózik a jövőbeli szerepek bizonytalanságaival, lehetősége van elszakadni a múltban gyökerező énképtől, szerepeitől, társas kapcsolataitól, miközben új énképet, szerepeket, kapcsolatokat alakít ki.³¹ Mindazonáltal érdemes hangsúlyozni, hogyha az új szerepekkel való elköteleződés túl korán, előzetes kísérletezések nélkül megy végbe, vagy kényszerítő hatásoknak van kitéve, a későbbi életszakaszokban identitászavarok léphetnek fel.³² Mivel az egyéni identitásdinamika egybekapcsolódik a szociális identitás alapvető szükségletével, hogy az egyén önértékelését és önbecsülését a csoportthovatartozás révén elégítse ki,³³ kiemelkedő jelentőségű lesz ama csoport szemlélete, nézetrendszere, amihez az én valóságértelmezése társul.³⁴ Perjovschi belügyis kiképzést kap,

²⁷ ERŐS, 1108.

²⁸ Vö. SZUMMER Csaba, *Identitásváltás vagy identitáspatológia? Néhány észrevétel Erős Ferenc írásához*, Magyar Tudomány, 1992/2, 219.

²⁹ SZIGETI L. László, *A multikulturalizmus esztétikája*, Helikon, 2002/4, 408–409.

³⁰ Vö. GRABOVAC Beáta, *Kultúra(függőség) – (többszörös) identitás = Utazás – megértés – identitás*, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék, Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2013, 204.

³¹ Erik H. ERIKSON, *Az életciklus: Az identitás epigenezise*, ford. PETŐ Katalin, = E. H. E., *A fiatal Luther és más írások*, Budapest, Gondolat, 1991, 437–498.

³² LÁSZLÓ János, *Társas tudás, elbeszélés, identitás: A társas tudás modern szociálpszichológiai elméletei*, Budapest, Scientia Humana – Kairosz, 1999, 95–97.

³³ Uo.

³⁴ Vö. ERIKSON, 485–486.

betekintést engednek neki „az országot átszövő oligarchikus, kliensi és nepotista” hálózatba,³⁵ azonban azt sem szabad elfelednünk, hogy az adaptáció nem autonóm döntés, hanem kényszer, külső behatások okozata. Hiába próbál alkalmazkodni a rendszerhez, teszi magáévá a Párt világnézetét, a Szekuritáté módszereit, mutat hűséget, elköteleződést, szorgalmat, a teljes integrálódás mégiscsak sikertelen – „outsider” marad, amit magyar származásának konstans felemlegetése, a szakmai kompetencia elvittatása, a fiaskók utáni gyors eltávolítás, végül a szociális elszigetelés szemléltet. Amikor a sorozatos kudarcai már a pártvezetőségnek is kínosak, hamar bűnbakot kreálnak belőle, így a Szekuritáté hírhedt kádere jelentéktelen börtönadminisztrátorként végzi.

Mivel már haszontalan a Párt számára, ismét identitásválságot szenved el, fokozatosan leépül a személyiségének azon része, amiért minden erővel a „nehezen uralható” egykori emlékeit, nemzetiségi hovatartozását, fiatalkori identitását próbálta megtagadni, eltörölni. Ez a folyamatos identitás(át)alakítás, az én diszkontinuitása az önazonosság szétforgácsolódásával, jövőbeli összeroppanásával fenyeget, amely Perjovschi instabil alaptermészetében, gyakori határozatlanságában, átgondolatlan tetteiben, s kései alkoholizmusában mutatkozik meg. Élete utolsó szakaszában alkohelmámorba „menekül”, azonban mégsem tud nyugalomban élni – egy tizenéves fiú képe kísérti, látomásról látomásra, álomról álomra feltűnik az ismeretlen gyermek alakja: „Talán nem is létezik, csak látomásai vannak megint, mint Craiován. De nem. Az a fiú ő maga, senki más. Vagy ha nem is ő, valaki belőle. Félrefordította a fejét, és a fiút látta, ott ült az emeletre vezető márványlépcsőn, és tökmagot rágcsált. Üres szemmel bámulta a fölfelé lépkedő embereket.” (247.) A férfi pszichéjében tehát saját, letűnt gyermekora projektálódik a látomásba, saját traumatizált énje jelenik meg a kislúban. Álomlátásai, képzelgésai, valamint a paranoia, hogy azok, akiket évekig szolgált, végül elteszik láb alól, egyértelműsítik, hogy őt is elnyeli a pokol, amelynek létrehozásában maga is aktívan közreműködött. Magyarán, paradox módon, Perjovschi az elnyomó rendszer egyik áldozatának is tekinthető, nem a „passzív szenvedés” értelmében – mint például az etnikai tisztogatások, pogromok áldozatai esetében –, hiszen brutális cselekedetei miatt ő nyilvánvalóan az „elkövető” kategóriájába sorolható. Az „elszenvedők” és az „elszenvedtetők” csoporthatárai azonban elmozdultak, az „áldozat” fogalma átalakult, és a terminus alkalmazhatóvá vált olyanokra is, akikre korábban a „méltatlan” címke került. Ennek köszönhetően a Perjovschi-féle ambivalens figurák szerepének megítélése is árnyaltabbá vált.³⁶

Az *Alakváltók* úgy ad képet az ideológiai alapon gyakorolt erőszakpolitikáról, a „Kelet-Európán belül is hangsúlyosan egyedi”³⁷ román kommunista diktatúra konformista kiszolgálóiról, az elnyomástapasztalatokról, kényszerpályákról, a totalitárius

³⁵ HANKISS, 322.

³⁶ VÖ. GYÁNI GÁBOR, *Emlékezés és felejtés mint (politikai) stratégia* = Gy. G., *Az elveszített múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010, 328–329.

³⁷ BOKA LÁSZLÓ, *Történelem – alulnézetből* = B. L., *Egyszólamú kánon? Tanulmányok és kritikák*, Budapest, Gondolat, 2013, 276.

rendszer mindenre és mindenkire kiterjedő figyelméről, hogy nem hagy kétséget szándéka felől: felmutatni azokat a mechanizmusokat, amelyek(et) a mindig más formát öltő hatalom eredendő célkitűzése, a korlátlan uralom megtartása érdekében működ(tet)nek. Tragikus történelmi időszak realitásairól közvetít, identitás(de)-konstrukciókról, nyelvi-kulturális határlépésekről, átmeneti alakzatokról, tranzit-szerűségről az egyéneket vagy egész csoportokat érintő *kollektív* társadalmi traumák lélektani hatásaival a fókuszban. A konkrét idő- és térbeli lokalizálhatóságon túl olyan areferenciális, általános mintázatokat tesz láthatóvá, amelyek nemcsak a Gheorghiu-Dej vagy Ceaușescu nevéhez fűződő diktatúrákra, hanem a jelenleg regnáló ideológiákra, a mindenkor politikumra is érvényesek.³⁸ Hogyha a hatalmi alakzatokban változás történik, az mindenkor felszínés, álságos, hamis reprezentáció, míg az egyént tekintve (amint azt Alex Perjovschi sorsalakulása szemlélteti) az erőszakos énkonstituálás, a negatív identitástöredékek eliminálása sohasem lehet problémamentes vagy következmények nélküli, csakis karaktertorzuláshoz – meddő látszat-élethez – vezethet.

BÉRES NORBERT
 egyetemi tanársegéd
 Debreceni Egyetem
 beres.norbert@arts.unideb.hu

Distorted Structures of Authority and Identity
 (Róbert Csaba Szabó: Alakváltók)

Abstract: The article explores the ways Róbert Csaba Szabó's novel *Alakváltók* ("Shapeshifters") represents Romania's 20th century history, with special respect to the regime change in 1989. Accordingly, I link the motifs of "shapeshifting" and metamorphoses to the novel's disillusionary view on the prospects of political change and transformation in Eastern Europe. Focusing on the central character of Rajnai/Perjovschi, I conclude that the story of his life displays at the micro level what totalitarian power attempts to achieve at the macro level: the disfigurement, concealment or total eradication of personal and group identities.

Keywords: identity, Romanian history, Transylvanian literature, historical novel, totalitarianism

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/163-174.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



³⁸ BÁNYAI, 81.

BÁRÁNY TIBOR

Spekulatív fikció, határmunkálatok, műfaji olvasás

Zsánervilágok harcai

„A spekulatív fikció berkein belül íródo alkotások elemzésekor különösen fontos, hogy tisztában legyünk a zsánerek és szubzsánerek kapcsolatrendszerével”, kezdi a spekulatív irodalom műfajairól szóló tanulmányát Baka L. Patrik.¹ Az intelleum több mint indokolt. Ha beleolvasunk egy-egy kortárs „fantasztikus” mű recepciójába (a moly.hu-n közzétett olvasói értékelésektől kezdve a sűrűn lábjegyzetelt tudományos szakmunkákig), vagy figyelemmel kísérjük az irodalomkritikai nyilvánosság különböző felületein zajló vitákat, azt fogjuk látni: leginkább az léphet be kompetens résztvevőként a diskurzusba, aki jól ismeri és szinte „készség szinten” használja a spekulatív műfaji kategóriák – egyre inkább burjánzó – rendszerét.

Mintha csak a „fantasztikus” művek értelmezése során a műfajiság szempontja minden más megközelítésmódot felülírna – legyen szó az akadémiai közegről, a professzionális és a laikus műkritika gyakorlatáról vagy a rajongói közösségek szubkulturális nyilvánosságáról.² Óvatosabban fogalmazva: mintha az érvényes kritikai protokoll elengedhetetlen részét képezné, hogy a mű interpretációjának a műfaji összefüggések feltárásával kell kezdődnie. A megszólaló akkor jár el helyesen, ha először tisztázza, hogy a szóban forgó szöveg a science fiction, a fantasy, a horror vagy az alternatív történelmi regény nagy zsánercsaládjához tartozik-e (ezeken belül is pontosan melyikhez, már amennyiben az utóbbi kettő nem sorolandó az előbbi kettő valamelyike alá...), esetleg valamelyik *-punk* utótagú műfajra kell hivatkoznia (cyber-, steam-, bio- és így tovább) vagy a *new weird* valamelyik újabb irányzatára – és csak ezután fogalmazhat meg bármilyen érdemi, tartalmas állítást magáról a műről. Röviden: az értelmezőt akkor tekinthetjük valóban *hozzáértő* személynek – azaz olyasvalakinek, aki tisztában van

¹ BAKA L. Patrik, *A kontrafaktumok zsánergenealógiája és angolszász alfái*, Opus, 2019/6, 77–86.

² A professzionális irodalomértelmezés területén találkozhatunk azért kivételekkel. Vannak olyan kritikusok, akik – az esztétikai érték valamiféle egyetemes eszményéből kiindulva – eltökélten a „szépirodalom” irányából olvassák a spekulatív fikciós alkotásokat, s tudatosan nem hajlandók műfaji kategóriákat használni. (Igaz, ők általában ritkán írnak zsánერიrodalmi kötetekről.) Károlyi Csaba például így fogalmaz a Baráth Katalin *Afáziájáról* szóló ÉS-kvartettben: „az az érzésem, ha a krimi, a sci-fit vagy az ifjúsági irodalmat más mércével mérjük, mint az úgymond szépirodalmat, akkor két mércével mérünk, és óhatatlanul lebecsüljük a zsánერიrodalmat. Azt gondolom, valami vagy mérhető szépirodalomként, vagy nem”. (*ÉS-kvartett Baráth Katalin Afázia című regényéről*, Élet és Irodalom, 2021/44, 20–21.)

a zsánerkonvenciók sokirányú változásának történetével és „elméletével”, továbbá megfelelően olvasott, tehát első kézből, „belülről” ismeri a hagyományt –, ha képes körütekintően elhelyezni a tárgyalt művet a spekulatív zsánerek hálózatában.

Természetesen ez nem új keletű fejlemény. A műfaji reflexió a kezdetek kezdetétől fogva kiemelt szerepet játszott a science fiction – majd később a spekulatív fikció más zsánereinek – befogadástörténetében. Pontosabban szólva: azóta, hogy létrejöttek a „tudományos-fantasztikus irodalom” első intézményei (magazinok, szakmai szervezetek, irodalmi műhelyek stb.), és az érintett értelmező közösségek tagjai először tehettek kísérletet a „műfaji identitás” megszilárdítására. Az interpretációs gyakorlat ekkortájt kialakult normái, ezeken belül is az új művek értelmezését és értékelését szabályozó esztétikai elvek, illetve az irodalmi kanonizáció ajánlott-elvart „módszertana” a rákövetkező száz évben többször is megváltoztak; olykor egészen látványosan. Ám úgy tűnik, a műfaji reflexió követelménye központi elem maradt. A „milyennek kell lennie az igazi sci-finek?” kérdése elválaszthatatlan a sci-fi történetétől, illetve az egyes művek értelmezésének mindenkori gyakorlatától (a *sci-fi* kifejezést tetszőleges spekulatív fikciós zsáner névvel behelyettesíthetjük). Sepsi László ismeretterjesztő esszéjének felütésében így számol be a science fiction „színtér” intézményesülésének kezdeti lépéseiről:

Rajongók, teoretikusok és szerkesztők az első science fictionre specializálódott magazin – ez volt a Hugo Gernsback szerkesztette *Amazing Stories* 1926-tól – feltűnése óta polemizálnak azon, pontosan mi fér bele a tudományos-fantasztikum kategóriájába, és mi esik kívül a műfaj határain. A „border policing”-nek is nevezett kulturális gyakorlat tétje nem csupán az, hogy kerülhet-e egy könyvtári polcra a *Világok harca* és *A Mars hercegnője*, hanem a sci-fi-fogyasztó szubkultúra öntudatának megerősítése, és egy olyan irodalmi gettó kialakítása, amely a fősodorbéli magaskultúrával szemben valamiféle elszeparált területként kezeli a science fictiont.³

Ezt a történetet sokféleképpen lehet elmesélni; a részletek számunkra most nem érdekesek.⁴ Ami fontos: a műfaji identitás folyamatos újrafogalmazása az értelmezői diskur-

³ SEPSI László, *Műfaj határok nélkül*, Magyar Narancs, 2015/51. <https://magyarnarancs.hu/konyv/mufaj-hatarok-nelkul-87989> (Letöltés ideje: 2022. szeptember 17. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁴ A bevett irodalomtörténeti elbeszélések szerint a science fiction műfaj (angolszász) történetét hozzávetőleg négy nagyobb szakaszra érdemes bontani. A *kezdeti időszakot* (nagyjából a 19. század utolsó harmadától a 20. század első negyedéig) a már említett amerikai *pulp magazine*, az *Amazing Stories* – majd nyomában a többi hasonló profilú magazin – megjelenése zárta le, s indította el a műfajt az intézményesülés útján. Ezen az úton az első komolyabb mérföldkő John W. Campbell nevéhez fűződik, aki 1938-tól az *Astounding Stories* szerkesztőjeként a korábbihoz képest újfajta normatív elveket honosított meg a science-fiction művek értékelésében. (Hozzávetőleg arról az elvárásról van szó, hogy művek valamiféle természettudományos magyarázattal támasszák alá, vagy legalább tudományos igénnyel dolgozzák ki a fantasztikus „alapötletüket”.) Ami aztán a következő évtizedekben meghatározta a műfaj fejlődését, s el-

zusban és az egyre komplexebbé váló zsánerkategória-rendszer használata hosszú időn keresztül a „spekulatív irodalmi színtér” *határmunkálatainak* sorába illeszkedett.

A szóban forgó korai értelmező közösség(ek) tagjait kettős cél vezérelte. Egyrészt felmutatni olyan szövegtípusokat, amelyek nem találhatók meg az irodalmi termelés más színterein (vagy kevésbé elidegenítő módon fogalmazva: az irodalmiság más területein), és kidolgozni e művek esztétikai értékelésének sajátos elveit; az így létrejövő *alternatív kánont* pedig szembeállítani a bevett „magaskulturális” kritériumkánonnal. Másrészt kiemelni egy olyan esztétikai attitűdöt, illetve a szövegek értelmezésének egy olyan sajátos módját, amely az irodalmi modernizmus önképétől többé-kevésbé idegen, ezzel is hangsúlyozva a színtér autonómiáját. A spekulatív fikció olvasója e gyakorlat normái szerint a művek tulajdonságait különböző előzetesen adott, bár természetükből fakadóan kissé képlékeny és flexibilis műfaji *katégoriák közvetítésével* érzékeli – ahelyett, hogy a saját egzisztenciális kérdései felől közelítene az önelvűként elgondolt, kizárólag a saját törvényeinek engedelmeskedő szöveghez, és elszánt kísérletet tenne az alkotásban feltáruló idegenség áthidalására (vagy megszüntetve megőrzésére). A befogadó a művek minőségét az irodalmi konvenciórendszerek kontextusában, azaz a *többi hasonló mű irányából* értékeli – szakítva azzal az elgondolással, hogy az értékítéletnek az (interszubjektívva tehető) egyedi esztétikai tapasztalat felforgató hatásának mérlegelésén kell alapulnia.⁵ A művek létrejöttét pedig immár nem úgy kell leírunk, hogy a műalkotás a benne megtestesülő művészi erő és teremtő kreativitás révén kiköveteli a helyét a létezésben – hiszen ez a hely adott: a műfaji konvenciórendszerek hozzávetőleg meghatározzák azt a teret, amelyet az egyes műalkotások kitölthetnek. A kérdés az, hogy az adott mű képes-e *valóban* elfoglalni a számára fenntartott helyet, méghozzá annak révén, hogy az alkotó ötletesen alkalmazza a zsáner

vezetett a sci-fi negyvenes évekbeli „*aranykorához*”. A hatvanas évektől kezdve alaposan megváltozott a tájkép: a science fiction „*új hulláma*” fellazította a korábban megszilárdulni látszó zsánerkereteket, újabb és újabb alműfajokat és műfaji variánsokat hozva létre. Hogy aztán a *nyolcvanas évekre* érzékelhetővé váló tendenciák – a posztmodern térhódítása, a cyberpunk megjelenése, a különböző médiumok közti határok átjárhatóvá válása, és így tovább – „véégképp ezerszínű biomasszává változtassák mindazt, ami a század elején [...] »csodálatos történetként« indult”. (SEPSI) Az általam elemzett analitikus művészetfilozófiai tanulmányok elsősorban Mark ROSE kötetére támaszkodnak a történeti áttekintés során: *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1981. A korszakolás kapcsán lásd még a Mark BOULD, Andrew M. BUTLER, Adam ROBERTS és Sherryl VINT szerkesztette *The Routledge Companion to Science Fiction* (London – New York, Routledge, 2009) megfelelő fejezeteit. Magyarul pedig – elsősorban a frissebb fejleményekkel kapcsolatban – lásd SÁNTA Szilárd monográfiáját: *Mesterséges horizontok: Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2012.

⁵ Közel sem biztos, hogy a fenti leírás valóban megfelel az irodalmi modernség önképének, vagy hogy a művek értelmezésének gyakorlatában ténylegesen ez az önkép tükröződött. Bengi László például nemrégiben a mellett érvelt, hogy „a modern irodalom – szemben nem egy avantgárd törekvéssel vagy legalábbis ideológiával – kevésbé a műfaji hagyomány megtagadásában vagy teljes meghaladásában látszik értelmezni önmagát, mint inkább a műfajiság ellentmondásos, sőt kétesélyes, mégis eleven tapasztalattá formálását szorgalmazza”. (BENGI László, *A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában*, Partitúra, 2016/2, 6–7.)

„szabályait”, vagy éppenséggel kreatívan kiterjeszti és átértelmezi azokat. Ezért rendkívül fontos, hogy az értelmezői diskurzus résztvevői tisztázzák e „szabályok” természetét; a műfaji reflexió és önreflexió e kulturális gyakorlat lényegi elemei közé tartozik.

Ez a három lábon álló irodalmi projekt – *intézményes határok* megvonása, *szövegtípusok* és *értelmezési protokollok* kijelölése, a műfaji olvasás mint sajátos *esztétikai attitűd* vagy kulturális „fogyasztásmód” előírása – szinte törvényszerűen maga után vonta, hogy a zsáneridentitás kérdései folyamatosan napirenden maradjanak. A korai polémiák során az volt a cél, hogy a résztvevők érvényes kritikai beszédmódot dolgozzanak ki, aminek következtében a műfaji identitás problémái elsősorban normatív kategóriahasználati kérdésekként merültek fel. (Lásd: *milyen műveket kell „sci-finek”/„fantasy-nek”/„horrorrak”/stb. nevezniük?*) Érdekes módon ez a későbbiekben sem változott meg. Talán nem függetlenül attól a tényről, hogy a spekulatív zsánerek rendkívül későn, csupán a közelmúltban „emancipálódtak”, azaz váltak valódi részévé a fősodorbéli magaskultúrának – vagy óvatosabban fogalmazva: váltak *láthatóvá* a *mainstream* elitirodalom perspektívájából.⁶ A spekulatív fikciós művek értelmezői tulajdonképpen a legutóbbi időig az eredeti „szubkulturális irodalmi gettó” örökösének érezhették magukat, s ebben a szellemben folytatták le egymással a spekulatív műfajok identitásáról szóló vitákat.

Úgy gondolom, hogy a szóban forgó irodalmi projekt hagyományos célkitűzései feszültségben állnak egymással – ezzel magyarázható, hogy a zsánerek „lényegének” és „definíciójának” problémája nem képes elveszíteni az aktualitását. A viták során képviselt álláspontokat jól jellemezhetjük annak alapján, hogy az adott megszólaló hogyan viszonyul a sci-fi tradíció eredeti célkitűzéseéhez: a hagyományos projekt *melyik elemét* tartja fontosabbnak vagy hangsúlyosabbnak a többenél. Három teoretikus „feszültség-gócot” szeretnék kiemelni.⁷

Kezdjük a második „lábbal”, azaz a tipológiai csoportosítás és a műfaji értelmezési protokoll kapcsolatával! Előbbi nem független az utóbbitól: az, hogy milyen zsánercímke alatt, milyen műfaji elvárások jegyében olvassuk a szöveget, hozzávetőleg meghatározza, hogy a művek mely formai, szerkezeti és tematikus tulajdonságait kell lényeginek tekintenünk, és milyen vágányon kell futnia az esztétikai értékelésnek. (Erre a következő fejezetben még részletesen visszatérek.) Az viszont közel sem magától értetődő kérdés, hogy *mennyire specifikus* elvárásoknak kell hozzátartozniuk

⁶ Lásd a Prae folyóirat spekulatív fikciónak szentelt tematikus számának szerkesztői bevezetőjét: „a magaskultúra és a populáris kultúra határainak részleges elmosódásával” komoly átrendeződés ment végbe a magyar irodalmi kánonokban, ami leginkább abban ragadható meg, hogy „a népszerű irodalomnak az elitkánonba történő (szintén részleges) integrálódásával a hagyományos kritériumkánonok mellett mindinkább láthatóvá váltak az alternatív kánonok”. (Prae, 2020/4, 2.)

⁷ Azzal a viszonylag triviális jelenséggel, hogy az értelmező közösség tagjai rendre másképpen ítélik meg, mit fogadjanak el kreatív szabályalkalmazásként (vagy új műfaji változatok kidolgozásaként), illetve mit tekintsenek egyszerű „szabálysértésnek”, tehát a „stabil” és a „flexibilis” kánonok híveinek mindenkori vitájával nem fogok részletesebben foglalkozni.

egy-egy műfaji kategóriához. Ha az olvasói tudatban elég általános kép él a zsáner sajátos céljairól vagy *téloszáról* – lásd „világképi” sajátosságok, tematikus összefüggések, a fiktív univerzum viszonya az olvasók valóságához stb. –, akkor a műfaji alkotások halmaza elkerülhetetlenül heterogén lesz, már ami a művek formai és reprezentációs tulajdonságait illeti. Ha viszont az értelmezők szigorúbb kritériumokkal dolgoznak, akkor a lehetségesnél jóval szűkebbre szabják a kijelölni kívánt szövegtípusok körét, fokozva ezzel a műfaji „határviillongások” intenzitását.

Röviden: a két igény – a minél pontosabb szövegtipológiai csoportosítás vágya, illetve a műfaji lényeg minél szemléletesebb és erősebb meghatározásának kívánalma – részben egymás ellenében hat. És ha nem születik konszenzus az értelmezői közösségekben belül a zsáner poétikai alapszerkezetének és a szövegek formai-reprezentációs tulajdonságainak viszonyával kapcsolatban, mint ahogyan a „műfaji stabilitás” rövidke időszakaitól eltekintve *nem született*, akkor a kategóriahasználat elkerülhetetlenül ingadozni fog. A zsáneridentitás kérdéseit pedig – akarva, akaratlanul – definíciós viták formájában vitatják meg a színtér szereplői. Például: amikor nem sokkal *A Szolgálólány meséje* megjelenése után Margaret Atwood azt írta, hogy a regényt szerinte nem helyes sci-fi-nek tartani, mivel nem szerepel benne „úrutazás, időutazás, nem fedeznek fel benne más bolygókon vagy galaxisokban élő zöld szörnyetegeket, és nem mutat be a szöveg eddig ismeretlen technológiai újításokat”,⁸ akkor tematikus elemekre hivatkozva zárta ki a szöveget és a hozzá hasonló disztópiákat a science fiction köréből. Más értelmezők viszont ennél általánosabban határozták meg a sci-fi célját: az ilyen művek arra törekcsenek (vagy arra *kell* törekedniük), hogy meg nem valósult, de elgondolható lehetőségeket mutassanak be fiktív világok narratív felépítése révén. Ha a relatíve újfajta társadalmi berendezkedések is az elgondolható lehetőségek közé tartoznak, akkor Atwood regényét a disztópiák többségével együtt joggal soroljuk a science fiction alkotásai közé.⁹

A kategóriahasználat ingadozása egyszersmind azt is megakadályozza, hogy az értelmezők meggyőző *műfaji hierarchiákat* állítsanak fel – olyanokat, amelyeken belül az alárendelt zsánerfogalmak a fölérendelt műfaj jellemző tulajdonságait, továbbá a műfaji altípusok *differentia specificáit* ragadnák meg. (Láttuk, Atwood a sci-fit és a disztópiát egyaránt a spekulatív fikció kategóriája alá sorolja, önálló alműfajoknak tekintve őket; mások szerint a disztópia a science fiction egyik fajtája, miként mondjuk a *climate fiction*; és így tovább.) Mindez pedig automatikusan kevertműfajúsághoz vezet: ha egy kategória a beszélő szóhasználatában csak néhány meghatározott tematikus elemet jelöl, akkor szabadon kombinálható bármilyen „általánosabb” zsánerfogalommal – és ehhez még arra sincsen szükség, hogy maga a mű különösebben „szubverzív” legyen.

⁸ Idézi Simon J. EVNINE, „*But Is It Science Fiction?*”: *Science Fiction and a Theory of Genre*, *Midwest Studies in Philosophy*, 2015/1, 17. (A másként nem jelzett szövegeket saját fordításomban közlöm. – B. T.)

⁹ Lásd Enrico TERRONE, *Science Fiction as a Genre*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2021/1, 25. Ezt az értelmezési lehetőséget Simon J. EVNINE is megemlíti, amikor – a saját elmélete mellett érvelve – részletesen elemzi Atwood vitáját a korabeli sci-fi színtér fontos szereplőivel. (EVNINE, 19.)

A feszültség másik forrása: a műfaji olvasás mint *sajátos esztétikai attitűd* a művészi kreativitást végső soron a *típusalkotásban* megnyilvánuló kreativitásra vezet vissza, ami tovább fokozza a zsánerkategóriák proliferációját. Ha következetesek vagyunk, minden egyedi – értsd: a korábban kidolgozott konvencionális eszközöket találékonyan és újszerűen alkalmazó – spekulatív fikciós műalkotást egy-egy új alműfaj elemének kell tekintenünk. És így előbb-utóbb kénytelenek leszünk egyszerűs irányzatokról beszélni; ahogy ez már például a *ribofunk* esetében megtörtént.¹⁰

Harmadrészt: az intézményes határvédelem szempontja olykor összeütközésbe kerülhet a spekulatív irodalmi projekt másik két elemével. Gondoljunk csak azokra az esetekre – például Pamela Zoline *The Heat Death of the Universe* című novellájára az 1960-as évekből¹¹ –, amikor az irodalmi színtér befolyásos szereplői olyan szövegeket látnak el a műfajiság hitelesítő pecsétjével, amelyek egyáltalán nem felelnek meg a szóban forgó zsáner korabeli kritériumainak. És fordítva: az elitkultúra intézményrendszerén belül mozgó szerzők időnként öntudatosan visszautasítják a zsánercímek használatát a saját művükkel kapcsolatban – hiába emlékeztet a szöveg számos szempontból a „szabályos” műfaji alkotásokra.

Bár az elmúlt évtizedekben az elitkultúrát és a popkultúrát elválasztó határok elhalványultak (lásd a magasirodalom „sf-izálódását”¹² vagy éppen „a kortárs magyar széppróza spekulatív mutációjának”¹³ feltűnését stb.), és így a határmunkálatok mint ha *mindkét oldalról* egyre inkább értelmüket vesztenék, a műfaji identitás kérdései mégsem kerültek le a napirendről. Valami azonban megváltozott: a klasszikus műfaji problémák helyett immár a *poétikai hibriditás* jelenségei állnak a kritikai figyelem fókuszában. Ennek megfelelően az értelmezőknek olyan fogalmi eszközöket kell kidolgozniuk, amelyekkel szemléletesen megragadhatják az ismert kulturális határokon átívelő (és azok érvényességét megkérdőjelező) műfaji összefüggések komplexitását. Sokak szerint erre a célra a „skála”, a „paletta”, a (decentralizált) „hálózat” vagy az „áramlás” a leginkább megfelelő metafora.¹⁴ H. Nagy Péter egyenesen úgy gondolja, hogy a popkultúra-kutatás gyakorlatát olyasfajta *elmozgó praxeológiának* kell vezérelnie, amelyben „a kapcsolatrendszerek felnyitása és a komplexitás színre vitele során a módszertan nem feltétlenül rögzül, hanem sokkal inkább átíródik, az elméletet a gyakorlat, az utóbbit pedig az előbbi felől módosítva”.¹⁵

Én másik úton fogok elindulni. Arra vagyok kíváncsi, hogy a kortárs analitikus

¹⁰ Lásd BAKA, 80.

¹¹ A korabeli vitát Simon J. EVNINE (22–26.) részletesen elemzi.

¹² H. NAGY Péter, *Az emberek halnak, a gomba él* (Sepsi László: Termőtestek), Litera, 2021. december 18. <https://litera.hu/magazin/kritika/az-emberek-halnak-a-gomba-el.html>

¹³ NEMES Z. Márió, *Spekulatív hibridek: A magyar prózapoétika spekulatív mutációja a kétezer-tízes években = Reáliák: A magyar próza jelene*, szerk. DECZKI Sarolta, VÁSÁRI Melinda, Budapest, Kijárat, 2021, 28–46.

¹⁴ Lásd BAKA, 81.

¹⁵ H. NAGY Péter, *A popkultúra rétegei: Dance In The Dark = Poptechnikák: Komplexitás a népszerű kultúrában*, szerk. H. NAGY Péter, L. VARGA Péter, Budapest, Prae, 2022, 27.

művészetfilozófusok milyen elméleteket dolgoztak ki az irodalmi műfajok sajátos természetéről (feltételezve, hogy a műfajoknak van ilyenjük), és ezek hogyan alkalmazhatók a spekulatív zsánerek esetére. A filozófiai elemzésektől azt várjuk el, hogy képesek legyenek tartalmas magyarázatot nyújtani a műfaji kategóriák használatának empirikus jelenségeire, és megragadni e jelenségek *metanormatív dimenzióját* – azaz anélkül kell leírniuk a műfaji normák működését, hogy elköteleznék magukat a spekulatív zsánerek valamelyik normatív esztétikai elmélete mellett. Ez első pillantásra lehetetlen vállalkozásnak tűnik, gondoljunk csak a fentebb emlegetett jelenségek (lát-szólag) redukálhatatlan komplexitására. Lássuk, valóban az-e!

Zsánercímkék, műfaji olvasás, hibridek és ötvözetek

Az analitikus művészetfilozófusok adottnak tekintik a következő tényeket; ezek tehát azok az empirikus jelenségek, amelyekre az elméletnek magyarázatot kell adnia:

1) A műfaji kategóriák mint osztályozó kifejezések kettős szerepet töltenek be a műértelmezés napi gyakorlatában. Egyrészt olyan műveket sorolunk egy csoportba a segítségükkel, amelyek releváns módon *hasonlítanak* egymásra; lásd a szövegek felépítését, tematikáját, stílusát vagy egyéb „belső”, azaz formai és reprezentációs tulajdonságait. Másrészt olyan műveket, amelyek *történeti kapcsolatban* állnak egymással. Előfordulhat, hogy a műfajhoz tartozó új alkotások csak távolról emlékeztetnek a zsáner „klaszikusaira”.¹⁶ És fordítva, önmagában a formai hasonlóság nem elegendő a zsánercímke használatához. Hiába emlékeztetnek a Grimm-mesék a fantasy-novellák bizonyos típusaira, ezek a szövegek a kérdéses műfaj megszületése *előtt* jöttek létre, és az oksági-történeti kapcsolat hiányában nem szívesen neveznénk őket *fantasy*-nek. (Ami nem zárja ki, hogy a műfaj irodalomtörténeti *előzményeiként* hivatkozzunk rájuk.) Azt, hogy mely művek tartoznak hozzá a műfaj történetéhez, a hasonlósági viszonyok felismerésén túl jelentős részben „külső”, intézményes tények határozzák meg. Ilyen például a szerző, illetve a további releváns személyek (szerkesztők, kiadói szakemberek stb.) osztályozási szándéka, és legfőképpen az, hogy a művészeti világ befolyásos tagjai és az olvasók visszaigazolják-e az előbbieket döntésük – vagy hogy általában véve milyen kategóriahasználati döntést hoznak. Azaz nem önmagukban a ténylegesen fennálló oksági és történeti kapcsolatok számítanak, hanem az, hogy a diskurzus résztvevői milyen történeti kapcsolatok fennállását *ismerik fel* vagy *feltételezik*.

2) A műfaji kategóriákat úgy használjuk, ahogyan Kendall Walton leírása szerint¹⁷

¹⁶ Lásd Gregory CURRIE, *Arts and Minds*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 43; Catharine ABELL, *Genre, Interpretation and Evaluation*, Proceedings of the Aristotelian Society, 2015/1, 28.

¹⁷ Kendall WALTON, *Categories of Art* = K. W., *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2008, 195–219. (Eredeti megjelenés: *Philosophical Review*, 1970/3, 334–367.) Lásd még az elemzés rövid összefoglalását Stacie FRIEND nagyhatású tanulmányában: *Fiction as a Genre*, Proceedings of the Aristotelian Society, 112, 2012, 179–209.

általában véve a „művészeti kategóriákat” szoktuk: számba vesszük, hogy a kérdéses mű tulajdonságai hogyan viszonyulnak a korábbi műfaji alkotások *sztenderd*, *kontrasztenderd* és *szabadon variálható* tulajdonságaihoz – majd ennek alapján döntést hozunk a fogalom alkalmazásáról. Hogy mely formai és reprezentációs sajátosságok számítanak sztenderdnek, kontrasztenderdnek és szabadon variálhatónak az adott műfaj szempontjából, azt a zsáner fejlődésére vonatkozó általános feltevéseink határozzák meg. A kategória-használati döntés nem mechanikus következtetési folyamat: néhány kontrasztenderd – pontosabban: az adott pillanatban kontrasztenderdnek tekintett – tulajdonság jelenléte nem zárja ki, hogy a szóban forgó műalkotást a kérdéses műfajhoz soroljuk. Ilyenkor úgy ítéljük meg, hogy a mű sztenderd tulajdonságai ellensúlyozzák a szöveg „furcsaságát” (lásd szabálytalan műfaji alkotások); vagy elfogadjuk, hogy a szerző érvényesen tágította a műfaji kereteket (így változnak a művészeti konvenciórendszerek); esetleg másféle „külső”, intézményes okunk van igazodni a javasolt kategória-használathoz. (Például az elbeszélés egy science fiction antológiában jelent meg, s a szerkesztők implicit kérésének eleget téve a szöveget sci-fiként olvassuk, azaz nem tulajdonítunk különösebb jelentőséget a mű kontrasztenderd tulajdonságainak.) A műfaji kategóriák egyszersmind azt is meghatározzák, hogy melyek a mű kiugró (*salient*) tulajdonságai, amelyekre az interpretációnak épülnie kell.

3) A műfaji csoportosítás jelentős hatással van a művek értelmezésére.¹⁸ Segít eldönteni, hogy a szövegnek melyek azok a sajátosságai, amelyek a fiktív világ ábrázolásához járulnak hozzá, azaz reprezentációs szerepet játszanak, és melyek azok, amelyek a művészi *megformálásmódhoz* tartoznak hozzá. Catharine Abell megvilágító erejű példájával: ha a filmben az egyik színész dalra fakad, a jelenetet úgy is interpretálhatjuk, hogy *maga a karakter* énekelt, és úgy is, hogy a mű *zenei formában közvetítette* a szereplő lelki folyamatait vagy monológját – ha musicallal van dolgunk, alapesetben inkább ez utóbbira hajlunk.¹⁹ Vagy egy másik példa a spekulatív fikció területéről: míg *A tűz és jég dala* fantasy regénysorozat (vagy az annak alapján készült *Trónok harca* filmsorozat) esetében nincs értelme megkérdezni, hogy a sárkányon lovagló szereplők hogyhogy nem zuhannak ki a nyeregből, tehát a gravitáció legyőzésének ténye nem tartozik a fiktív világ igazságai közé (az alkotás konvencionálisan *sárkánylovasokként* ábrázolja az említett karaktereket), addig egy klasszikus tudományos-fantasztikus regényben a mi világunk és a fiktív világ természeti törvényeinek

¹⁸ Catharine Abell egyenesen úgy gondolja, hogy csak azokat a művészeti osztályozó kategóriákat érdemes műfaji kategóriának tekinteni, amelyek használata valóban hatást gyakorol a mű interpretációjára és értékelésére (ABELL, 26.); nincsenek tehát pusztán „leíró” műfaji fogalmak, amelyek segítségével a műveket jellegzetes formai tulajdonságaik szerint csoportosítanánk. (Félreértés ne essék: léteznek ilyen kategóriák, ám azok nem műfaji fogalmak.) És ezért elvileg kizárt, hogy zsánerek végtelen hierarchiájával kelljen számolnunk – hiszen az alárendelt műfajok *differentia specificáját* minél pontosabban meghatározva előbb-utóbb olyan finomfelbontású fogalmakat kell bevezetnünk, amelyek a fent leírt módon már nem befolyásolják a művek értelmezését és értékelését. (ABELL, 28–29.) Azt hiszem, ebben az értelemben véve az *elfpunk* vagy a *clockpunk* nem műfaji kategória.

¹⁹ ABELL, 26.

eltéréseire vonatkozó részletek igenis relevánsak reprezentációs szempontból. Mint ahogyan sok esetben a műfaji osztályozás alapján választunk a szövegbeli kijelentések metaforikus és szó szerinti értelmezése között. Azt a mondatot, hogy „[a]ttól még, hogy beszél, meg ruhát hord, nem lesz ember”, egy realista műben valamiféle átvitt értelmű megnyilatkozásként interpretálnánk, Moskát Anita *Irha és bőr* című regényében viszont szó szerinti állításnak tekintjük.²⁰ (Az, hogy ez a kijelentés a fiktív világ *igazságai* közé tartozik-e, a regény egyik központi kérdése.) Az elbeszélői és szereplői közlések implicit tartalmát – társalgási implikaturák, pragmatikai előfeltevések stb. – szintén gyakran a műfaji besorolás alapján vezetjük le. Amikor Baráth Katalin *Afázia* című regényének első oldalán azt olvassuk, hogy „[e]gy órán belül *Szintaxis* fedélzétére kell érnem”, egyértelműen arra következtetünk, hogy valamiféle újrjárműről lehet szó, nem pedig tengerjáró hajóról – hiszen sci-fit tartunk a kezünkben.

Mi több, Gregory Currie egyenesen azt állítja, hogy léteznek „műfaji implikaturák” (*genre-based implicature*), amelyeket a Grice-féle implikaturák²¹ egyik változatának tekinthetünk. Például ha egy fantasy regényben felbukkan egy sárkány, a zsáner ismeretében joggal feltételezhetjük, hogy képes tüzet okádni, hiába nem említett ilyesmit a szöveg elbeszélője – és ez a mű által közvetített tartalmak közé tartozik. A műfaji implikaturák Currie elemzése szerint úgynevezett *nem-konvencionális implikaturák* (a grice-i értelemben véve), hiszen nem a megnyilatkozásban szereplő szavak konvencionális jelentése alapján következtetünk a jelenléttükre, ezért minden további nélkül törölhető (a narrátor kijelentheti, hogy a szóban forgó sárkány nem képes tüzet okádni). Viszont nem a *társalgási implikaturák* közé tartoznak, mivel a felismerésük nem azon alapul, hogy a hallgató benyomása szerint a beszélő (látszólag) megsértett bizonyos társalgási alapelveket.²² Sajnos nem vagyok róla meggyőződve, hogy ezek a műfaji várakozásokon alapuló spontán olvasói feltételezések valóban beépíthetők lennének a *beszélői jelentés* grice-i fogalmába – anélkül, hogy a fogalom jelentését kezelhetetlenül kitérítanánk. És Catharine Abell is joggal jegyzi meg, hogy Currie elemzése hiányos: valahogyan el kellene tudnunk magyarázni, hogy bizonyos műfaji elvárások miért generálnak műfaji implikaturákat, miközben más műfaji elvárások nem teszik ezt.²³ (Például hiába számítunk rá, hogy az űropera végén a mindent eldöntő ütközet lezárja vagy nyugvóponttra juttatja a galaktikus birodalmak konfliktusát, amennyiben a mű cselekménye már egy korábbi ponton lezárul, nem feltételezzük, hogy az elmesélt történeten „kívül” ez a fordulat ténylegesen bekövetkezett a szöveg fiktív világában.) Ám akár grice-i implikaturákról van szó, akár nem, annyi bizonyos, hogy a műfaji várakozásokhoz tartozó spontán vagy reflektált olvasói feltételezések nagymértékben befolyásolják a művek értelmezését és az implicit tartalom levezetését vagy kikövetkeztetését.

²⁰ MOSKÁT Anita, *Irha és bőr*, Budapest, GABO, 2019, 422.

²¹ Grice implikaturáfelfogásához lásd H. P. GRICE, *Társalgás és logika*, ford. MÁRTON Miklós, BÁRÁNY Tibor = H. P. G., *Tanulmányok a szavak életéről*, Budapest, Gondolat, 2011, 11–135.

²² CURRIE, 45–46.

²³ ABELL, 30.

4) A műfaji csoportosítás jelentős hatást gyakorolhat a művek értékelésére. Ez részben abból következik, hogy az osztályozás befolyásolja az interpretációt: egyáltalán nem mindegy, hogy az értelmezés során az olvasó a mű mely tulajdonságait kezeli fontos, kiugró sajátosságként, és melyeket tekinti lényegtelennek vagy kevésbé hangsúlyosnak. (Például ha Brandon Hackett *Eldobható testek* című regényét a tudat digitalizálásának tudományos-fantasztikus „ötletét” kidolgozó sci-fi kalandregényként olvassuk, sokkal összetettebb és izgalmasabb művel fogunk találkozni, mint ha politikai thrillerként tekintenénk a szövegre, amely egy lehetséges alternatív igazságszolgáltatási rendszer morális dilemmáinak feltérképezését ígéri.²⁴ És még így is nagyságrendekkel mélyebb esztétikai élményben lesz részünk, mint akkor lenne, ha a lélektani realizmus nyomait keresnénk a szövegben, azaz a szereplőkben lezajló pszichológiai folyamatok rajzának plaszticitására koncentrálnánk – mindhiába.) A műfaji osztályozás akkor is hatással lehet az értékelésre, ha nem befolyásolja ennyire közvetlen módon az értelmezést. Fiktív példával: a komikus cselekménymozzanatok egészen más színben tűnnek fel, ha a kezünkben tartott művet sötét posztapokaliptikus sci-fiként olvassuk, mint akkor, ha *young adult* kalandregényként, amely történetesen az emberi civilizáció összeomlásának jövőbeli díszletei között játszódik – az előbbi esetben az esetleg funkciótlan kitérőként érzékelt jelenetek csökkentik a mű esztétikai értékét, az utóbbi esetben viszont érdemben gazdagítják az alkotás hatásmechanizmusát.

Bár a műfaji elvárások komoly szerepet játszanak a mű értékelésében, nem határozzák meg teljes egészében: a műfaji alapú értékelés nem feltétlenül tükrözi a műalkotásra vonatkozó átfogó esztétikai értékítéletünket.²⁵ Nincs semmi ellentmondás abban, hogy a mű „szinte hibátlan inváziós sci-fi, de máskülönben nem túl érdekes regény, a párbeszéddek kissé kimódoltak, a dramaturgia helyenként ügyetlen, és többé-kevésbé hiányzik a történetből a feszültség”. Amikor egy művet valamelyik *irodalmi zsáner jegyében* értékeljük, arra a kérdésre keressük a választ, hogy a szöveg mennyire felel meg a műfaji kritériumoknak, azaz mennyire „nyílik meg” a szóban forgó műfaji olvasásmód segítségével. Amikor viszont a mű *egyedi esztétikai értékét* szeretnénk megállapítani, arra is kíváncsiak vagyunk, *hogyan* felel meg az általa felkeltett elvárásoknak, azaz milyen minőségben teljesíti a vállalt feladatát. Természetesen ez a határ elmosódott, hiszen a műfaji kategorizálásnak éppen az a lényege, hogy kulcsot adjon a konkrét műalkotás értelmezéséhez és értékeléséhez, s így általában hajlunk rá, hogy a mű esztétikai fogyatékosait és erényeit a műfaji elvárások terminusaiban írjuk le. (Gondoljunk csak a kortárs neogótikus irodalomra, amelynek a lényegéhez tartozik a szörnyek „dehumanizáló színrevitele” és allegorikus megfeleltetése a kapitalizmus társadalmi-gazdasági viszonyainak.²⁶ Hogyan valósulhatnak meg ezek a poétikai célok,

²⁴ Lásd ezzel kapcsolatban PINTÉR Bence kritikai észrevételeit: *Polt Péter kalandjai az űrben*, Azonnali, 2020. október 4. https://azonnali.hu/cikk/20201004_polt-peter-kalandjai-az-urben

²⁵ CURRIE, 44–45; ABELL, 27.

²⁶ Lásd NEMES Z. MÁRIÓ, WIRÁGH ANDRÁS, *A halottak globálisan lovagolnak: Bevezetés a kortárs gótikus diskurzusokba*, Helikon, 2020/2, 145–167.

ha a regénybeli leírások mesterkéltek, az elbeszélő üres nyelvi kliséket használ, és híján van bármiféle atmoszférateremtő erőnek?) Ám nem *minden* esetben szeretnénk vagy tudjuk a mű esztétikai fogyatékoságait és erényeit a zsánerkonvenciók működtetésére visszavezetni. Ilyenkor az átfogó esztétikai értékítélet és a műfaji szempontú értékelés elválhat egymástól – anélkül, hogy kilépnénk a műfaji olvasás keretei közül.

Jegyezzük meg: a kulturális színterek szereplői időnként *magukat a műfajokat* is értékeli esztétikai indokokra hivatkozva. Gondoljunk csak a spekulatív fikció történetét végigkísérő vitákra bizonyos műfajok „autentikusságáról” (tudományos-fantasztikus irodalom-e az űropera vagy a galaktikus kalandregény, stb.), illetve a hatásmechanizmusuk „olcsóságáról” (a horror csupán a befogadó érzelmi-hangulati túlstimulálását célozza, stb.).

5) A feltételezett – és esetenként más és más szempontok szerint megalkotott – műfaji hierarchiához illeszkedő műalkotások mellett léteznek kevert műfajú alkotások (vagy műfaji ötvözetek), hibrid zsánerek és műfaji hibridek is. Ez utóbbi kettő abban különbözik egymástól, hogy a hibriditás a műfajon belül valósul-e meg (azaz *maga a műfaj* hibrid karakterű), vagy e helyett *az egyedi műalkotás valósítja meg* a műfaji hibridizációt a maga sajátos eszközeivel.

Walton kategóriáival hozzávetőleg a következőképpen írhatjuk le ezeket a jelenségeket: a mű *kevert műfajú*, ha vannak olyan tulajdonságai, amelyek az egyik zsáner szempontjából szabadon variálható tulajdonságoknak számítanak, míg a másik zsáner szempontjából sztenderd tulajdonságoknak, és *vice versa*. (Ilyen például a *noir urban fantasy*, vagy gondoljunk csak az iskolaregény és a fantasy manapság – a *Harry Potter*-regények sikere óta – oly népszerű műfaji ötvözeire.) A mű *hibrid műfajú*, ha vannak olyan tulajdonságai, amelyek az egyik zsáner szempontjából sztenderdnek számítanak, míg a másik zsáner szempontjából kontrasztenderdnek, és *vice versa*, továbbá ez a poétikai megformálásmód korábban már konvencionalizálódott, vagy ha ez még nem történt meg, mert az első ilyen módon megalkotott művel van dolgunk, akkor az olvasók hajlandók elfogadni a szerző vagy a szöveget közreadó intézményes ágensek „műfajteremtési” szándékát. (Ilyen például Abell szerint az űrwestern, amely se nem űropera, hiszen *nem* galaktikus birodalmak összeütközését viszi színre melodramatikus formában, se nem western, hiszen *nem* a Vadnyugaton játszódik. Jóllehet mindkét műfaj karakterisztikus sajátosságait felhasználja. A cselekmény az űropera fiktív világának jellegzetes helyszínein bonyolódik, a mű pedig a western tematikus tartalmát jellemző kérdésre keresi a választ: milyen lehetősége van a hősöknek a morális cselekvésre az intézményes társadalmi rend hiányában.)²⁷ A *műfaji hibridek* pedig olyan művek, amelyek esetében a műfaji hibriditás nem konvencionalizálódott, és nem is beszélhetünk „műfajteremtési” szándékról – mondjuk azért, mert a mű részben a műfaji osztályozás (és általában véve minden hagyományos fogalmi megkülönböztetés, lásd élő–élettelen, tér–idő, ember–állat–növény, határokkal rendelkező organizmus–végtelen hálózat stb.)

²⁷ ABELL, 28, 36, 38.

lehetetlenségéről szól. (Értelmezésem szerint ilyen alkotás Sepsi László *Termőtestek* vagy Papp-Zakor Ilka *Majd ha fagy* című regénye.) Míg a műfaji hibriditás szinte minden formájában ellene dolgozik a szigorú műfaji hierarchiák felállításának, a zsánerek keveredése nem feltétlenül; bár a műfaji ötvözetek „elszaporodása” maga is elvezethet a zsánerhierarchiák destabilizálódásához.

Ezek azok az empirikus jelenségek, amelyekre a filozófusnak magyarázatot kell adnia, ha elméletet kíván alkotni a műfajokról mint művészeti fajtákról (*artistic kinds*), és meg akarja határozni a műfajhoz tartozás (*genre membership*) általános kritériumait. Az elméletnek tehát számot kell adnia a műfaji kánonok *történeti változásáról*; arról, hogy a zsánerkategóriák használatát a mű belső és külső tulajdonságaira vonatkozó *kritériumok laza hálózata* vezérli; hogy a műfaji csoportosítás jelentős hatást gyakorolhat a művek értelmezésére és értékelésére; illetve hogy művek és műfajok között „*egy a sokhoz*” viszony áll fent, amelyet olykor egymással ellentétes elvek határoznak meg (hierarchikus alá-fölérendelődés, műfaji ötvözetek, hibriditás).

A műfaj filozófiai elméletének három kérdésre kell választ adnia. (I.) *Mi a műfaj?* Értsd: milyen típusú létezők a műfajok, miféle metafizikai kategóriához tartoznak? (II.) *Mi határozza meg, hogy a műalkotás egy adott műfajhoz tartozik?* (III.) *Hogyan ismerik fel az olvasók, hogy a műalkotás egy adott műfajhoz tartozik?* (Mint látni fogjuk, a második és a harmadik kérdés nem ugyanaz: előbbi a műfajhoz tartozást megalapozó tulajdonságokra, utóbbi a felismerési kritériumokra vonatkozik – amelyek bizonyos elméletek szerint elválhatnak egymástól.)

Fogalmi-tér-régiók, történeti partikulárek, normatív nyálábok, műfaji célok

A legegyszerűbb megoldás az lenne, ha a műfajt absztrakt létezőként fognánk fel (I. kérdés), azaz olyan tulajdonságok halmazaként, amelyek együttesen a zsáner változatlan lényegét (*essence*) alkotják. Egy műalkotás akkor és csak akkor tartozik hozzá a műfajhoz, ha hiánytalanul instanciálja ezeket a tulajdonságokat (II. kérdés); az egyes tulajdonságok jelenlétére vonatkozó kikötések a zsánerkategória használatának egyenként szükséges, együttesen elégséges feltételei. Simon J. Evnine szerint az ilyen megközelítések a műfajokat „a fogalmi tér meghatározott régióival” azonosítják:²⁸ bármelyik műalkotás, amely megfelel a zsáner lényegi tulajdonságaiból álló definíciónak, a szóban forgó zsánerhez tartozik.²⁹ Függetlenül attól, hogy a mű mikor született, vagy hogy a

²⁸ EVNINE, 2.

²⁹ A „műfajok mint fogalmi-tér-régiók” megközelítésnek elvileg létezhet olyan változata is, amely a zsánereket nem tulajdonságok (azaz univerzálék) halmazával azonosítja, hanem szövegek halmazával. E felfogás szerint a science fiction műfaja nem más, mint a science fiction művek összessége. Akkor kell ilyen elméletet kidolgoznunk, ha bármilyen okból fontos számunkra, hogy a műfajokra vonatkozó magyarázatunkat összhangba hozzuk a nominalista elköteleződéseinkkel – tehát ha ki akarunk tartani azon álláspontunk mellett, hogy a világban kizárólag partikuláris entitások léteznek *a maguk jogán*, és a tulajdonságok partikuláris tárgyak

kategória használói ténylegesen felismerték-e ezeket a tulajdonságokat, azaz helyesen használták-e a kifejezést a művek csoportosítására (III. kérdés). Ideális esetben a felismerési kritériumok persze egybeesnek a műfajok lényegi tulajdonságaival; időnként azonban az olvasók – szerzők, szerkesztők, kritikusok – *tévednek*.

Talán mondani sem kell, hogy ezen az úton nem juthatunk messzire. Vagy legalábbis nagyon komoly nehézségekkel kell szembenéznünk, ha plauzibilis filozófiai elméletet szeretnénk alkotni a műfajok működéséről – olyat, amely valóban magyarázatot nyújt a fent említett empirikus tényekre. Gondoljunk csak Darko Suvin híres science fiction definíciójára!³⁰ A szerző szerint a sci-fi olyan műalkotás,

(i) amelynek a középpontjában valamiféle *nóvum* áll,

tehát olyan fiktív „újdonság”, legyen szó technológiai újításról, számunkra ismeretlen biológiai szerveződésről vagy a miénktől elütő társadalmi berendezkedésről – azaz újfajta artefaktumról, természeti fajtáról (*natural kind*) vagy társadalmi fajtáról (*social kind*) –, amely „a szerző korának” kognitív/episztemikus perspektívájából idegenként tűnik fel (*estrangement*); és

(ii) amely a nóvum létezését a saját narratív eszközeivel *validálja*,

azaz a kor tudományos fogalmi keretében leírhatóként, tehát lehetségesként vagy legalább racionálisan elgondolhatóként mutatja be.³¹ A fantasy mint a spekulatív irodalom másik nagy válfaja abban különbözik a sci-fitől, hogy az ábrázolt nóvumot a szöveg nem próbálja validálni, hanem meghagyja a maga radikális kognitív/episztemikus idegenségében.

halmazaira redukálhatók. (Lásd ezzel kapcsolatban például Tőzsér János *Metafizika* című tankönyvének a nominalizmusról szóló fejezetét, Budapest, Akadémiai, 2009, 43–51.) A nominalizmus védelmének igénye ritkán merül fel az irodalmi műfajokkal foglalkozó szerzők írásaiban; de például Nelson Goodman *Languages of Art* című könyvében (Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976, második kiadás) éppen arra tesz kísérletet, hogy nominalista keretek között adjon számot a művészeti fogalmak használatáról. Egy biztos: mivel egy halmazt tökéletesen meghatároznak az elemei, ezért egy ilyen modellben – komolyabb halmazelméleti apparátus igénybevétele nélkül – nem tudjuk leírni azt a hétköznapi jelenséget, hogy folyamatosan újabb és újabb műfaji alkotások jönnek létre, vagy értelmezni azt a modális összefüggést, hogy ha egy műalkotás létrejött volna, akkor a szóban forgó műfajhoz tartozott volna (tudniillik az elemzés szerint ekkor már egy *másik* halmaznak felelt volna meg). Ezzel kapcsolatban lásd EVNINE, 2–3.

³⁰ Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven – London, Yale University Press, 1979.

³¹ Terrone joggal hangsúlyozza, hogy Suvin definíciója valójában három tulajdonságra épül: a nóvum és a validáció mellett az is alapvetően fontos, hogy mindezek központi szerepet töltsenek be a mű narratívájában. (TERRONE, 26.) A James Bond-filmek nem tartoznak hozzá a science fiction műfajához – jöllehet a cselekményükben érintőlegesen felbukkannak különböző fiktív *high-tech* eszközök és egyéb „csodálatos” kellékek is. A tudományos-fantasztikus részletek önmagukban még nem tesznek egy művet sci-fivé; a nóvum és a validálás mellett a (narratív értelemben vett) *centralitás* is alapvetően fontos kritérium.

Sajnos az elemzés nem nagyon tud számot adni a science fiction zsáner történeti változásairól. A sci-fi kezdeti „technooptimista” korszakában az olvasók elsősorban azt várták el a művektől, hogy azok „regényesítsék” a tudomány és a technológia legfrissebb eredményeit, azaz a nóvum nem jelentett egyszersmind idegenséget is (lásd Jules Verne regényeit). Később a színes cselekményű, „szórakoztató” fantasztikus kalandregények hagyományán belül a tudományos alátámasztás igénye elhomályosult vagy már eleve meg sem fogalmazódott (ugyanez mindmáig felvethető az űroperákkal kapcsolatban is); és így tovább. Suvin meghatározása leginkább a science fiction aranykorának emblematikus alkotásaira illik – ez viszont azt jelenti, hogy az elmélet *revizionista* jellegű: feltevése szerint az értelmezők korábban rendszeresen tévedtek, amikor sci-fiként azonosítottak műveket, amelyek nem *igazi* sci-fik. A műfaji diskurzus mindenkori résztvevői sem járnak jobban: e koncepció fényében mélyen helytelen gyakorlat a zsánerekatóriákat formai hasonlóságok és intézményes kapcsolatok laza hálózatára támaszkodva használni. Az elemzés nem nagyon tud mit mondani a kevert műfajú vagy hibrid jellegű művekről – már attól eltekintve, hogy ezek definíció szerint nem tarthatnak hozzá a science fiction zsánercsaládjához. Mint ahogy mélyebb magyarázat nélkül hagyja a műfaji megközelítés eredendő normativitását is. Ha a műfaji alkotások pusztán a fogalmi tér bizonyos régióit elfoglaló tulajdonságok nyálábját instanciálják, akkor mégis miből ered az a hajlandóságunk, hogy esztétikailag értékeljük a szerző vállalkozásának sikerét? Miféle tartalmasabb normatív elvet alapozhat meg ez a felfogás – azon a trivialisáson túlmenően, hogy „ha valaki sci-fit szeretne írni, akkor ilyen és ilyen szöveget kell létrehoznia”?³²

Jegyezzük meg: Suvin könyve irodalomtörténeti szakmunka, nem pedig művészet-filozófiai értekezés. Nem az a célja, hogy olyan elméletet alkosson, amelynek segítségével elmagyarázhatnánk, milyen típusú létező a science fiction műfaja, és az értelmezők pontosan mit is csinálnak, amikor sci-fiként kategorizálnak egy műalkotást. Hanem az, hogy maga is részt vegyen ezekben az interpretációs vitákban. Ezért nem jár el méltányosan Evnine, amikor felrója a szerzőnek, hogy az egyszerre tekinti általánosan érvényesnek a saját műfaji definícióját (a „zsánerek mint fogalmitér-régiók” megközelítés jegyében), és hivatkozik a sci-fi műfaj *tényleges történeti hagyományára* – amely egyébként számtalan ellenpéldával szolgált a definícióra.³³ Hiszen Suvin a sci-fi oly sok más teoretikusához hasonlóan arra vállalkozik, hogy a saját műfajfogalmának segítségével

³² EVNINE, 13. Fontos megjegyezni, hogy Suvin elemzése – mint az összes olyan műfajelméleti szakmunka, amely a fogalmitér-régió megközelítést alkalmazza – valamilyen mértékben igenis számot tud adni a műfaji csoportosításnak a művek értelmezésében és értékelésében játszott szerepéről, illetve a műfaji olvasás természetéről. Suvin kritériumai (nóvum, validáció, centralitás) igenis kulcsot adnak a mű reprezentációs sajátosságainak és a megformálásmódhoz tartozó sajátosságok szétválogatásához, a műfaji implikaturák levezetéséhez, és így tovább, illetve annak megítéléséhez, hogy az alkotás mennyire sikeresen alkalmazta a zsánerekonvenciókat. (Ezzel kapcsolatban lásd TERRONE, 18.) Arról viszont tényleg nem sokat árul el az elemzés, hogy az alkotónak miért *kellene* éppen ezeket a műfaji elveket választania, és ha már ezeket választotta, a befogadónak miért *kellene* műfaji olvasásmóddal megközelítenie a szöveget.

³³ EVNINE, 12.

kiválogassa a tradíció értékes vagy komolyan vehető elemeit, a többi alkotást pedig a zsáneren kívül rekessze; azaz határmunkálatokat végez. A tanulság azonban fontos: bármely olyan elemzés, amely kizárólag a művek belső formai és reprezentációs tulajdonságai révén igyekszik megragadni egy vitatott identitású műfaj sajátosságait, nem lesz képes elválasztani egymástól a zsánerekkel kapcsolatos jelenségek *metanormatív* (tehát a normák tényleges működését magában foglaló) és *normatív* dimenzióját (tehát azt, hogy az elmélet szerint milyennek *kell* lenniük a műfaji alkotásoknak).³⁴

Simon J. Evnine ezért egészen más megoldást javasol. Felfogása szerint a zsáner nem tulajdonságok osztálya, hanem időben kiterjedt partikuláris entitás, vagyis történeti partikularé (I. kérdés). Az ő kifejezésével élve: *tradíció*, amely a lehető legváltozatosabb elemeket foglalja magába – személyeket, könyveket, tárgyakat, helyeket, intézményeket és így tovább. Egyszóval: a művek létrehozása, terjesztése és értelmezése köré szerveződő gyakorlatok egészét.³⁵ Egy konkrét műalkotás akkor tartozik hozzá egy műfajhoz, ha részét képezi a kérdéses tradíciónak (II. kérdés), azaz megfelelő kapcsolatban áll a zsánerhagyomány többi elemével. A műfajok és a zsánerkategóriák tehát minden látszat ellenére nem a művek osztályozásának eszközei – hiszen az azonos műfajú alkotásoknak mindösszesen egyetlen közös tulajdonságuk van: az, hogy ugyanahhoz a zsánertradícióhoz tartoznak. A műfajfogalmak valójában *történeti partikulárek tulajdonnevei*.³⁶ És a tulajdonneveknek – miként a nevek referenciájának Saul Kripke és mások által kidolgozott oksági elmélete állítja³⁷ – nincs semmiféle leíró tartalmuk; az ilyen kifejezések azáltal jelölik a megnevezett entitást, hogy oksági-történeti kapcsolatban állnak vele. Azaz nem arról van szó, hogy a *science fiction* kifejezés a sci-fi művek lényegi tulajdonságait „rövidítené”, és ez a névhasználati konvenció határozná meg, hogy milyen alkotásokat nevezhetünk sci-finek.³⁸ Ezzel szemben egyszerűen az történt, hogy

³⁴ Vegyük észre: Suvin elemzésében találhatunk olyan összetevőt, amely explicit módon összekapcsolja a műveket saját keletkezésük történeti kontextusával. Hiszen a *nóvum* fogalmát Suvin a *szerző korának* kognitív/episztemikus perspektívájára hivatkozva vezeti be. Így az elemzés elvileg kezelni tudja azokat az eseteket, amikor a mű létrejötte után lezajlott technológiai és társadalmi változások miatt az alkotás többé már nem megközelíthető az eredetileg választott műfaji kereteken belül: lásd Jules Verne *Utazás a Holdba* című regényét (TERRONE, 23–24.), vagy a „valóra vált” disztópiákat. Ha jól értem, ezek a művek Suvin meghatározása szerint továbbra is sci-fik, csak időközben *sci-fiként* olvashatatlanná váltak. Ez a példa is világossá teszi: a fogalmi-területi megközelítést alkalmazó műfaji meghatározásokkal nem az a probléma, hogy nem tartalmaznak relációs tulajdonságokat – hiszen tartalmaznak ilyeneket. (Maguk a reprezentációs tulajdonságok definíció szerint relációs természetűek.) Hanem az, hogy a kiválasztott tulajdonságok nem képesek elvégezni a rájuk bízott teoretikus munkát: megragadni a szóban forgó műfaj – jelen esetben a sci-fi – általános természetét, tehát azt, ami a szóban forgó zsánerkategória *minden egyes használatában* közös.

³⁵ EVNINE, 4–6.

³⁶ *Uo.*, 9.

³⁷ Lásd SAUL KRIPKE, *Megnevezés és szükségszerűség*, ford. BÁRÁNY TIBOR, Budapest, Akadémiai, 2007.

³⁸ Csupán a pontosság végett: a nevek – Bertrand Russell és Gottlob Frege nevéhez fűződő – klasszikus *leíró jelentésemélete* szerint a tulajdonnevek szinonimák egy-egy olyan határozott leírással vagy leírások nyalábjával, amelyet a nyelvhasználók (helyes módon) a megnevezett dologgal társítanak; a klasszikus *leíró referenciaelmélet* ennél kevesebbet állít, csupán annyit, hogy a névvel társított leírások meghatározzák a kifejezés referenciáját.

valaki valamikor nevet adott a science fictionként ismert történeti partikulárénak, kapcsolatba kerülve annak egy időbeli részével, és azóta *ezt* a partikuláris entitást nevezzük sci-finek, függetlenül attól, hogy a későbbi részei mennyiben hasonlítanak a korábbi részeire vagy mennyiben különböznek tőlük.

Amikor az értelmezők heves vitákat folytatnak arról, hogy egyes művek tekinthetők-e *valódi* science fictionnek, illetve hogy milyennek *kell* lennie az igazi sci-finek, valójában nem a zsánerkategória referenciájának rögzítése a tét – hiába gondolják így (tévesen) a résztvevők. A referencia rögzítése már megtörtént: az eredeti elnevezési aktussal létrejött a kapcsolat név és történeti partikularé között. Innentől kezdve a kategória *ezt* a műfaji hagyományt jelöli, és pont. Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy a színtér szereplői aktuálisan milyen tulajdonságok alapján ismerik fel a zsánerhez tartozó műveket (III. kérdés). Mivel a vita nem a megfelelő fogalmi keretezésben zajlik (mintha csak azon menne a csetepaté, hogy a kutyának a bal lábát vagy a jobb fülét kell az igazi kutyának tartanunk), így a nézetkülönbségnek nincs racionális feloldása: nem létezik érvényes válasz arra a kérdésre, hogy milyen művek viszik tovább autentikusan a sci-fi hagyomány „örökségét”. Ezek a polémiák definíciós kérdések helyett sokkal inkább *hatalmi viszonyokról* szólnak: arról, hogy kinek van joga és lehetősége érdemben befolyásolni a műfaji tradíció történetét. Azaz ki kerülhet abba a pozícióba, hogy kijelölje a sci-fi néven ismert történeti partikularé néhány korábbi elemét (a paradigmatiszus sci-fiket), amelyeket a többiek a későbbiekben „mintaadó” alkotásnak tekintenek.³⁹ Paradox módon a műfaji identitással kapcsolatos nézetkülönbségek – mégoly harcias és indulatos – megvitatása maga is hozzájárul a zsánertradíció folytonosságához. Mondhatni a vitatott művek automatikusan részévé válnak a tradícióként értett műfajnak – már amennyiben a diskurzus a megfelelő értelmezői gyakorlatokon és intézményes közegeken belül zajlik. Ezek az interpretációs küzdelmek, ahogy Evnine fogalmaz, szigorúan szólva nem lényegi összetevői a hagyományoknak (tehát elgondolható, hogy bizonyos műfaji tradíciókon belül ne jelenjenek meg), ám mégis szokás szerint és szinte elkerülhetetlenül együtt járnak velük.⁴⁰

Evnine elemzésének komoly előnye, hogy frappáns magyarázatot nyújt a fentebb felsorolt empirikus jelenségekre. A műfajok történetisége, a kategóriahasználat ingadozása vagy a műfaji megközelítés normativitása egyaránt helyet kap a képen. Utóbbi kapcsán a szerző arra hivatkozik, hogy a hagyományok kereteket biztosítanak a társadalmi együttélésünkhöz, így természetükből adódóan normákat generálnak számunkra és cselekvési indokokkal látnak el bennünket.⁴¹ (Például az alkotónak jó oka van követni az irodalmi konvenciókat, mert az olvasói elvárásokra támaszkodva művével megszólíthatja az értelmező közösség többi tagját, kifejezheti lojalitását a szóban forgó kulturális tradíció iránt, és így tovább.) Kapcsolatba kerülni egy műfaji hagyománnyal

³⁹ EVNINE, 15–16.

⁴⁰ *Uo.*, 16.

⁴¹ *Uo.*, 13–15.

annyit tesz, mint meghatározott normák szerint cselekedni; ennél mélyebb magyarázatra nincs szükségünk. A kevert műfajú és hibrid alkotások létezése Evnine szerint nem vet fel különösebben komoly problémát: ugyanaz az alkotás egyszerre több különböző történeti partikulárénak is részét képezheti.⁴² És amúgy sem az számít, hogy a művek milyen más művekre hasonlítanak, és ezek a hasonlósági viszonyok milyen általános elvek alá rendelhetők, hanem a tényleges történeti kapcsolatok. Röviden: mivel a műfaji hagyományokat nem a szövegek belső tulajdonságai alapján kell individuálnunk, hanem a közös történeti leszármazás révén, ezért a poétikai csoportosítási nehézségek önmagukban nem vetnek fel érdekes filozófiai kérdéseket.

Evnine magyarázata – néhány tisztázatlan részletől eltekintve⁴³ – koherens, mégis az lehet az érzésünk, hogy *túl könnyű* megoldást kínál a felmerült problémákra. Egyrészt: közel sem biztos, hogy a tulajdonnevek referenciájának oksági elmélete minden további nélkül kiterjeszhető lenne a mesterséges fajták vagy artefaktumok neveire, ahogy a szerző feltételezi. Hiszen az oksági elméletnek éppen az adja a vonzerejét, hogy a magyarázat szerint a referenciaviszony fennállásáért a *világ* szavatol. Az elnevezés aktusa kapcsolatot teremt egyfelől egy individuum vagy egy meghatározott anyagszerkezeti-biológiai-stb. tulajdonságokkal bíró természeti fajta, másfelől egy nyelvi kifejezés (tulajdonnév, természetesfajta-név) között. Az, hogy a nyelvhasználók mit tudnak a megjelölt dologról, vagy milyen tulajdonságok alapján ismerik fel a kérdéses individuumot és természetes fajtát, nem játszik szerepet a referenciaviszony fennállásában.⁴⁴ A mesterséges fajtákkal – és különösen a művészeti fajtákkal – másképpen áll a helyzet. E fajták mintapéldányait *emberek* alkotják meg, sajátos kreatív szándékoktól vezérelve; és ezek a szándékok többé-kevésbé magukban foglalják a mesterséges fajták *mint funkcionális típusok* lényegi tulajdonságait. Míg a természetesfajta-nevek esetében meggyőző volt az az elképzelés, hogy a nyelvhasználók először szinte „vakon”, tehát a lényegi tulajdonságok ismerete nélkül felcímkézik a fajták mintapéldányait, majd ezek után ismereteket szereznek a felcímkézett fajtákról, addig a mesterséges fajták esetében ez nagyon kevésbé meggyőző gondolat. Vegyük észre, hogy Evnine csupán az oksági referenciaelmélet betűjét tartja tiszteletben, a szellemét nem. Az eredeti elemzés abból indult ki, hogy a természeti fajtáknak *vannak* mélyen fekvő (szerkezeti, genetikai stb.) tulajdonságai, amelyek valamiféle oksági kapcsolat révén megalapozzák a fajtanevek használatát – azaz a felcímkézett fajták határait a természet jelöli ki. A műfaji kategóriák esetében viszont Evnine érvelése szerint *nincsenek* ilyen tulajdonságok: a science fiction

⁴² Uo., 7.

⁴³ Például: hogyan tehetünk különbséget a között, hogy a nyelvhasználó közösség tagjai egy ponton elkezdik *egy másik* történeti partikuláré megjelölésére használni ugyanazt a műfajnevet, illetve, hogy továbbra is ugyanarra a történeti partikuláréra referálnak, amely időközben jelentősen megváltozott.

⁴⁴ A referenciaviszony *rögzítésében* természetesen szerepet játszhat: a bevezető használat során a nyelvhasználók a megnevezett dolgot annak konkrét, felismerhető tulajdonságai alapján jelölik ki (ha nem éppen egyszerű rámutatással). A kifejezéshez társított fogalmi tartalom azonban az elmélet szerint sem ekkor, sem a későbbiek során nem határozza meg a referenciát.

zsánerhagyomány pusztán egy történeti partikularé, amelyet legfeljebb felcímkézni tudunk, de semmit sem mondhatunk a lényegéről.

Ez a részben technikai probléma azt is előrevetíti, mi a valódi gond Evnine elemzésével. Enrico Terrone szavaival: a szerző magyarázata „egybemossa” a műfajt a saját történetével.⁴⁵ Ha a science fiction zsánerhagyománya időben kiterjedt történeti partikularé, akkor valójában nincs értelme arról beszélni, hogy a műfaj bármikor is megváltozott volna a története során. A sci-fi hatvanas évekbeli „új hulláma” nem *magát a zsánert* alakította át – csupán annyit mondhatunk, hogy a hagyomány hatvanas évekbeli része különbözött a többitől. (Mint ahogyan az ember térde különbözik a lábfejétől.) Így viszont az elméletnek alig lesz magyarázóereje. Ha nem feltételezzük, hogy a kérdéses kulturális entitás a különböző változások során többé-kevésbé megőrzi az identitását, és a feladatunk éppen az, hogy a megfelelő fogalmi eszközökkel megragadjuk ezt a folytonosságot, akkor végső soron elutasítjuk a történeti magyarázat lehetőségét. Lemonduk arról, hogy bármi értelmeset mondjunk a kulturális entitás történeti létezéséről. A tanulság: bármely olyan elemzés, amely kizárólag a művek külső, történetileg indexált relációs tulajdonságai révén igyekszik megragadni egy vitatott identitású műfaj sajátosságait, nem lesz képes érdemi magyarázatot adni a műalkotások értelmezésére és értékelésére vonatkozó normák folyamatos történeti változására.

Valamiféle „középutas” elemzésre van tehát szükségünk; olyanra, amely egyszerre hivatkozik a műfaji alkotások formai és reprezentációs tulajdonságaira (azaz a műfaji elvárások *tartalmára*) és a művek értelmezésének és értékelésének külső intézményes tényeire. Zárásként röviden bemutatok három ilyen elméletet.

Gregory Currie szerint érdemes megkülönböztetni egymástól háromféle műfajfogalmat, ezek ugyanis más és más szerepet tölthetnek be a különböző magyarázatainkban. A műfajok a szó szoros értelmében nem mások, mint művek lehetséges tulajdonságainak halmazai, azaz absztrakt tárgyak. Amelyek nem feltétlenül instanciálódnak: a „nyolcsoros jambikus költemény, amelyben tízszer fordul elő a *vombat* szó” olyan zsáner, amelyhez még egyetlen mű sem tartozik (ezért még nincs is saját neve), de akár tartozhatna.⁴⁶ (Olvasnám.) Currie nem mondja ki, de a műfaj ezen első, legáltalánosabb fogalma valójában a tulajdonságok összes logikailag lehetséges kombinációjának feleltethető meg. Ezzel a fogalommal önmagában nem sokat tudunk kezdeni, de arra azért jó, hogy megadja a műfaj ontológiai kategóriáját: absztrakt tulajdonsághalmaz.

A következő lépésben Currie bevezeti a *felismert műfaj* (vagy a „műfaj egy közösség számára” – *genre for a community*) fogalmát: azon tulajdonságok halmaza, amelyek közül ha néhány jelen van egy műalkotásban, akkor a befogadók arra számítanak (vagy az az elvárás ébred bennük), hogy a többi is jelen lesz.⁴⁷ Természetesen az elvárásoknak fokozatai vannak, és maga a műfajhoz tartozás is fokozati kérdés: minél több olyan

⁴⁵ TERRONE, 18.

⁴⁶ CURRIE, 47–48.

⁴⁷ *Uo.*, 48–50.

tulajdonságot hordoz egy mű, amelynek a jelenléte elvárast ébreszt a befogadóban a többi műfaji tulajdonság jelenléte iránt, annál inkább hozzátartozik a kérdéses zsánerhez. Két mű pusztá hasonlósága nem generál műfaji kapcsolatot (a műfaj e szűkebb értelmében): a hasonlóságnak tulajdonságok olyan hálózatát kell konstituálnia, amelyet befogadói elvárások egyesítenek.⁴⁸ Azaz a műfajnak *pszichológiai realitása* van számunkra. Ezzel az erősebb, bár még mindig elég gyenge műfajfogalommal Currie szerint már jól tudjuk kezelni a műfajok történetisége és az értelmezésre kifejtett hatása (lásd a szerző fentebb ismertetett elemzését a műfaji implikaturákról) mellett a zsáneridentitás kérdéseit is. Ha tisztázzuk, hogy a közösség tagjaiban a művek tulajdonságainak milyen csoportjaival kapcsolatban ébrednek rutinszerű elvárások, és ezek az elvárások mennyire erősek, akkor már fel is térképeztük a műfajok viszonyát (a szubzsánerektől a műfaji hibridekig). Röviden: a zsáneridentitással kapcsolatos tények – a filozófia nyelvén szólva – az olvasóknak a művek tulajdonságaira vonatkozó elvárásaival kapcsolatos tényeken *szuperveniálnak*.⁴⁹ Igaz, így egyaránt műfajként fogjuk kategorizálni azon tulajdonságcsoportok elvárt együttjárását, amelyeknek adtunk nevet (tehát amit maguk a nyelvhasználók is műfajoknak tekintenek), és azon tulajdonságcsoportokét, amelyek nem ilyenek. És fordítva, minden mű esetén ébrednek bennünk várakozások a tulajdonságok együttjárásával kapcsolatban – még akkor is, ha feltevésünk szerint az alkotás nyilvánvalóan nem műfaji természetű, azaz nem kíván egyik ismert zsánerhez sem tartozni. Currie szerint a fogalmat erősebbé tehetjük, ha bevezetünk két további feltételt: a közösség tagjai tisztában vannak vele, hogy a többiek rutinszerűen számítanak a kérdéses tulajdonságok együttjárására (azaz közös tudásuk van a műfaji elvárásokról); továbbá a művek alkotói maguk is támaszkodnak ezekre az elvárásokra. Az ilyen magasabb szintű – az első szintű elvárásokra vonatkozó – elvárásokra hivatkozva már nagyjából megkapjuk, amit a hétköznapi nyelvhasználatban „műfaji elvárásnak” szoktunk hívni.⁵⁰

Currie elemzése számot ad a műfajok történetiségéről is: értelmező közösségenként és koronként változik, hogy milyen tulajdonságok együttjárására számítanak az olvasók, amikor műalkotásokat csoportosítanak, és mindez hogyan befolyásolja az értelmezést és az esztétikai értékelést. Ha viszont ezeket a történeti folyamatokat maguknak a műfajoknak a megváltozásaként szeretnénk leírni, a szerző szerint be kell vezetnünk egy harmadik műfajfogalmat is. A *transztemporális* vagy *dinamikus műfaj* szintén absztrakt létező: együttjáró tulajdonságok felismert csoportjainak (statikus műfajok) időbeli sorozata – azaz olyan időben kiterjedt entitás, amelynek a részei vagy „időbeli szeletei” között a konkrét instanciák esetleges empirikus kapcsolata

⁴⁸ *Uo.*, 51.

⁴⁹ *Uo.*, 54.

⁵⁰ Vegyük észre: bizonyos hétköznapi műfajok csak akkor számíthatnak az elemzésünk értelmében műfajnak (értsd: műfajnak egy közösség számára), ha ezzel az erősebb fogalommal dolgozunk. A horrorparódia például – egyebek közt – azt a várakozást ébreszti bennünk, hogy a mű a sajátos tulajdonságai révén láthatóvá teszi majd azokat az elvárásainkat, amelyeket szokás szerint a horror műfajához asszociálunk. *Uo.*, 53.

teremti meg az összefüggést.⁵¹ A dinamikus műfajok identitásával kapcsolatos tények az embereknek a művek tulajdonságaira vonatkozó elvárásaival kapcsolatos tényeken, illetve az azzal kapcsolatos tényeken *szuperveniálnak*, hogy az emberek elvárásai az egyik időszámban milyen oksági viszonyban állnak a rákövetkező időszámbeli elvárásaikkal. Ha hiánytalanul megragadnák ezeket az empirikus tényeket (amire értelemszerűen nem nagyon vagyunk képesek), akkor mindent elmondanánk, amit a műfajok történeti létezéséről el lehet mondani. A dinamikus műfaj fogalma lényegesen különbözik az Evnine-féle zsánertradíciótól: itt döntő szerepet játszik az, hogy *mi jár a befogadók fejében*, amikor műfaji olvasásmóddal közelítenek meg egy alkotást – hiszen a műfajokat az együttjáró tulajdonságcsoportok *felismerése* és a változó *elvárásrendszerek* oksági-történeti kapcsolata individuálja.

Enrico Terrone elmélete a Currie-féle dinamikus műfajfogalomra támaszkodik, azzal a kiegészítéssel, hogy a szerző szerint a műfajok nem az olvasók aktuális elvárásai szerint együttjáró tulajdonságok halmazai, hanem tulajdonságok *normatív nyalábjai*. Azaz nem a tulajdonságok döntenek el, hogy egy időpillanatban egy alkotás a műfajhoz tartozik-e, mint végső soron Currie-nél, hanem a befogadók tényleges elvárásai.⁵² A normatív nyaláb abban különbözik a halmaztól, hogy akkor is azonos marad önmagával, ha bizonyos elemei cserélődnek, vagy átrendeződik a nyalábot alkotó normák viszonyrendszere (azaz megváltozik a normák egymáshoz viszonyított relatív fontossága).

Terrone úgy gondolja, hogy a science fiction műfaji hagyományát jól jellemezhetjük a következő öt sztenderd sajátossággal, melyek közül az első három Suvin definíciójában is szerepelt: a sci-fi (i) valamiféle *nóvumot* vezet elő, (ii) ezt a nóvumot a saját fiktív világán belül tudományos vagy racionális eszközökkel *validálja*, (iii) mind a nóvum bemutatása, mint annak validációja centrális szerepet tölt be a mű narratívájában, továbbá (iv) a mű szerzőjének szándékában áll, hogy a befogadók a művet műfaji alkotásként ismerjék fel, és (v) a műfaj köré szerveződő intézmények befogadják a művet, azaz döntéseik révén „szentesítik”, hogy a mű a kérdéses zsánerhez tartozik.⁵³ A negyedik és az ötödik feltétel természetesen lényegesen különbözik az első háromtól, hiszen ezek nem speciálisan a science fiction sajátosságait határozzák meg, hanem minden (normatív nyalábként felfogott) műfajhoz hozzátartoznak – következésképpen önmagukban nem is lehetnek bármilyen műfaj meghatározó sajátosságai. (Láttuk, Evnine pontosan ebbe a csapdába esett bele, amikor azt feltételezte, hogy pusztán a tradíció intézményi folytonosságára hivatkozva magyarázatot adhatunk a kérdéses jelenségekre.) Továbbá az utóbbi két feltétel nem gyakorol olyasféle hatást az egyes művek értékelésére, mint az első három, hiszen a szerző műfaji intenciójának teljesülése és a mű intézményi elfogadottsága szempontjából irreleváns, hogy az adott műalkotás milyen sajátos módon valósította meg ezeket a célokat. Terrone elképzelé-

⁵¹ *Uo.*, 59–60.

⁵² TERRONE, 20–21.

⁵³ *Uo.*, 23.

se szerint a science fiction műfaj másfél évszázadnyi története során mindvégig ez az öt normatív elvárás alakította a művek létrehozásának és nyilvános értelmezésének folyamatát. Természetesen más és más erővel: hol az egyik kritérium volt hangsúlyos, hol a másik; időnként pedig az is előfordult, hogy a szerzői zsánerintenció vagy az intézményes döntések kompenzálták a nóvum, a validáció és a centralitás hiányát (vagy éppen homályosították el azok jelenlétét az alkotásban). Mindazonáltal a normatív nyaláb időbeli létezésének folytonossága biztosítja, hogy történeti létezésének minden egyes időpillanatában *ugyanarról* a műfajról beszéljünk.

Catharine Abell szerint a műfaji elvárásokat a szövegek sajátos céljára (*purpose*) vonatkozó feltételezések terminusaiban érdemes megragadni. A science fiction alkotások háttérében az a művészi cél húzódik meg, hogy a szöveg logikailag koherens alternatív világokat reprezentáljon.⁵⁴ (Terrone szerint ez nem sokban különbözik Suvin meghatározásától, hiszen a fiktív világ alternatívítása nagyjából megfeleltethető a nóvumnak, a logikai koherencia igénye pedig a tudományos-racionális validációnak.)⁵⁵ Abell a következőképpen definiálja a műfaj fogalmát (I. kérdés): a műfaji alkotások olyan művek, amelyeket a sajátos művészi céljuk megvalósítása érdekében hoznak létre az alkotók és értelmezi őket a közönségük; továbbá ezek a művek olyasféle eszközök használatával igyekeznek elérni a sajátos művészi cél megvalósulását, amelyek működése legalább részben az alkotók és a közönség tagjainak arra vonatkozó közös tudásán alapul, hogy az alkotásokat éppen e célból hozták létre és e célból kell értelmezni.⁵⁶ („Közös tudáson” itt azt kell értenünk, hogy az alkotók azt feltételezik, hogy a közönség tagjai azt feltételezik, hogy a mű a műfaji cél megvalósításának szándékával jött létre, és fordítva, a közönség tagjai azt feltételezik, hogy az alkotók ezt feltételezik.) Mint látható, a definíció részben Grice jelentésfelfogására⁵⁷ támaszkodik: a beszélőnek az a célja, hogy valamilyen kognitív hatást váltson ki a hallgatóban (jelen esetben azt, hogy az olvasó egy logikailag koherens alternatív világ reprezentációjaként értse meg a szöveget), és ezt a hatást azáltal szeretné kiváltani, hogy a hallgató felismeri vagy előfeltételezi ezt a szándékot; továbbá a megnyilatkozás a beszélő szándéka szerint részben *azért* váltja ki a kérdéses hatást, mert a hallgató felismerte vagy előfeltételezte ezt a szándékot. Így a műfajhoz tartozás általános kritériumát is megfogalmazhatjuk (II. kérdés): egy mű akkor tartozik hozzá a kérdéses műfajhoz, ha azzal a szándékkal jött létre, hogy megvalósítsa a műfaj sajátos célját, és olyan eszközöket alkalmaz, amelyek részben azáltal képesek megvalósítani ezt a célt (ha tényleg képesek rá), hogy az alkotók és a közönség tagjai egyaránt tisztában vannak vele, hogy a mű éppen e sajátos cél megvalósításának szándékával jött létre.⁵⁸

⁵⁴ ABELL, 31, 35, 38.

⁵⁵ TERRONE, 22.

⁵⁶ ABELL, 32.

⁵⁷ Grice jelentésfelfogásához lásd H. P. GRICE, *Jelentés és Még egyszer a jelentésről*, ford. BÁRÁNY Tibor = H. P. G., *Tanulmányok a szavak életéről*, Budapest, Gondolat, 2011, 194–204, 253–268.

⁵⁸ ABELL, 32.

Abell elemzésének segítségével magyarázatot adhatunk a fent említett empirikus jelenségekre. A műfajok időről időre szükségképpen átalakulnak, mivel az alkotók kénytelenek új konvencionális eszközöket keresni a zsáner sajátos céljának megvalósításához. Hol azért, mert a korábbi eszközök „kimerültek”, és többé már nem váltják ki a kívánt hatást – például a „naiv” technológiai optimizmus jegyében megalkotott fiktív világok immár nem tűnnek kellőképpen érdekes alternatív univerzumnak, vagy a holdra szállásos sci-fik logikai koherenciájának megteremtése nem számít izgalmas kihívásnak. Hol pedig azért, mert menet közben megváltoztak a társadalmi normák (a klasszikus *high fantasy* macsó világképe mára sokak szemében elvesztette a vonzerejét); vagy másféle esetleges történeti okok állnak a háttérben. A műfaji várakozások Abell szerint is komoly hatást gyakorolnak a művek interpretációjára. Amikor elvlasztjuk egymástól a mű reprezentációs tulajdonságait és a művészi megformálásmódhoz tartozó tulajdonságokat, levezetjük az implicit jelentéstartalmakat, gondolatban felépítjük a mű fiktív világát, és így tovább, akkor rutinszerűen igyekszünk olyan értelmezői döntéseket hozni, amelyek fényében a szöveg elemei a legjobban szolgálják a műfaj sajátos céljának teljesülését. És magukat a műveket mint műfaji alkotásokat is annak alapján értékeljük, hogy milyen sikeresen valósították meg a zsáner célját. Mint ahogyan a műfajok „értékeről” szóló viták is elsősorban ezekről a célokról szólnak; például: morális és politikai értelemben véve helyes-e a mi világunkra hasonlító fiktív világok *helyett* alternatív univerzumokat ábrázolni. A műfaji hierarchia, a zsánerkeveredés és a hibriditás jelenségeiről szintén az egyes műfaji célok terminusaiban adhatunk számot: amikor a műfaji kapcsolatok térképének megrajzolása gondot okoz számunkra a hétköznapi kritikai diskurzusban, akkor Abell szerint valójában nem a szövegtípusok elvlasztása jelenti a nehézséget, hanem a sajátos műfaji célok megkülönböztetése.

Mindezek után már csak egyetlen kérdés maradt. Vajon tényleg képesek vagyunk az összes zsáner, szubzsáner és hibrid műfaj esetén megadni a hozzájuk tartozó sajátos *műfaji célokat* (Abell), *normatív tulajdonságnyalábokat* (Terrone) vagy *elvárt módon együttjáró tulajdonságcsoportokat* (Currie), aminek révén meghatározhatnánk az egyes spekulatív fikciós zsánerek sajátos természetét? Ha hihetünk a filozófusoknak: az *elvi lehetőségünk* megvan rá.

BÁRÁNY TIBOR
egyetemi adjunktus
Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
barany.tibor@gtk.bme.hu

Speculative Fiction, Boundary Work, Reading Strategies

Abstract: A philosophical account of genre and of the criteria for genre-membership should explain at least five empirical facts: (i) genres may change over time, so genres have histories, (ii) membership in categories of genre is determined by a cluster of non-essential criteria, (iii) a work's membership of a genre can affect its interpretation, and (iv) may significantly influence the aesthetic value we ascribe to it, (v) a one-to-many relationship occurs between works and genres, which is sometimes defined by conflicting principles (see hierarchies of genres, hybrid genres etc.). In this paper I examine how well some recent philosophical theories of genre can do this explanatory job – namely, Simon J. Evnine's view of genres as traditions (i.e., temporally extended particulars), Gregory Currie's conception of "genres for a community" and "dynamical genres", Enrico Terrone's cluster account of genres, and Catharine Abell's Gricean theory of genres, according to which genre-membership is partly determined by the author's and audience's common knowledge of the purpose characteristic of the genre.

Keywords: genre, speculative fiction, interpretation, aesthetic evaluation, categories of art

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/175-197](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/175-197).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



A magányos hős mítosza és a narratívák versengése a kortárs autopatográfiákban

A hősiesség beteg

„Mert ez mintha az én kötelességem volna [...] megnyugtatni, hogy ugyan nagy a baj, de hősleg állunk a vártán, küzdünk és győzendünk”¹ – töpreng Esterházy Péter a *Hasnyálmirigynapló*ban. A mondat arra utal, hogy a betegség mint hőstörténet, azaz a gyógyulást az egyén személyes győzelmének (és ebből következően a halált a kudarcának) tartó szemlélet olyan elvárás, amivel a beteg ember folyamatosan számolni kénytelen. A betegség ilyen felfogása kisebb vagy nagyobb mértékben meghatározza azt, ahogyan a betegség sújtotta ember az életét megpróbálja másokkal megosztható történeté formálni, még akkor is, ha nem ismer magára ebben a narratívában. A hőstörténetnek kitüntetett szerepe van a történetek mint viláértelmezési és tapasztalatnormalizálási minták között. Az európai narratológiai szakirodalomban Propp varázsmese-modellje, az amerikai pedig Campbell monomitosz-elmélete² volt talán a legnagyobb hatású megfogalmazása annak, hogy a történetmesélés akár egyetlen alapmintára visszavezethető, melyben egy önmagával azonosnak maradó hős küldetése a normalitás valamilyen sérülésének a helyreállítása, amiből ő is, és a közössége is profitál valamilyen módon. Igaz, Proppet és Campbellel is sok kritika érte³ azért az elképzelésért, hogy a hőstörténet az egyetlen, univerzális őstörténet volna, de azt nemigen vonta senki kétségbe, hogy a nyugati kultúrában ez a történetmesélés egyik legelterjedtebb modellje.

A *betegség monomitoszán* azt a narratívát értem, amely a betegség tapasztalásának a megformálásában szoros kapcsolatot tételez fel a gyógyulás és a hős teljesítménye között. Ettől megkülönböztetem azokat az elbeszéléseket, amelyek a hős küzdelmének a hozadékát valamilyen személyes, esetleg kisebb-nagyobb közösségek számára releváns, netán univerzális érvényű felismerésben, spirituális gazdagodásban, tudásgyarapodásban látják, függetlenül a betegség lefolyásától – ezt a *betegség*

¹ ESTERHÁZY Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Budapest, Magvető, 2016, 110.

² Vlagyimir Jakovlevics PROPP, *A mese morfológiája* [1928], ford. SOPRONI András, Budapest, Osiris, 1999; Joseph CAMPBELL, *Az ezerarcú hős* [1949], ford. VARJASI FARKAS Csaba, Budapest, Édesvíz, 2010.

³ Lásd például Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mese strukturális-tipológiai kutatása* = PROPP, 155–197; Sarah E. BOND, Joel CHRISTENSEN, *The Man Behind the Myth: Should We Question the Hero's Journey?*, Los Angeles Review of Books, August 12, 2021. <https://www.lareviewofbooks.org/article/the-man-behind-the-myth-should-we-question-the-heros-journey/> (Letöltés ideje: 2022. augusztus 26. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

*tudásmítoszá*nak nevezem. Ez a fajta narratíva talán a leggyakoribb a betegségekről szóló egyes szám első személyű beszámolókbán, és hol együtt jár, hol pedig nem a gyógyulás mint személyes teljesítmény koncepciójával.

A betegség-monomitosz, amely – közhelyes fordulattal élve – „a betegséggel való küzdelmet” tekinti a hős küldetésének, jellegzetesen modernkori elbeszélés. Összefügg a betegség univerzális fogalmának a kialakulásával, amely nem tesz különbséget mentális betegség, függőség, szomatikus betegség és akár hétköznapi traumatizáció között. Illetve az univerzális betegségfogalomhoz tartozó ama meggyőződéssel, hogy a krónikus testi betegségek is lelki-mentális okokra vezethetők vissza, és „leküzdésükben” is kulcsszerepet játszik a beteg lelki-mentális teljesítménye. Susan Sontag nagyhatású könyvében kiemeli, hogy magának a ráknak és kezelésének a leírásában is feltűnően gyakoriak a hadviselés metaforái,⁴ tehát úgy is felfoghatjuk, hogy a betegség-monomitosz ezt a metaforakészletet interiorizálja a betegbe mint a betegség hőisébe. Az, hogy a betegség-monomitosz az utóbbi évtizedekben a betegségről való beszéd uralkodó narratívája vált a populáris kultúrában (amin itt nemcsak a populáris művészeti alkotásokat, hanem a közbeszéd fordulatait is értem), meglehet, összefügg az egyéni felelősséget és öngondoskodást fetisizáló neoliberais ideológiával is, amely – például Zygmunt Bauman szerint – a magányos megküzdésről szóló privát történetek hallatlan sokaságáért és népszerűségért is felelős.⁵ (Campbell monomitosz-felfogásának kritikussai is azzal érveltek többek között, hogy az általa univerzálisnak mondott alapparratíva valójában az amerikai individualizmus-kultusz megtestesülése.)⁶

A következőkben olyan kortárs magyar önéletrajzi írásokat fogok elemezni, amelyek szerzőjük betegségét állítják a középpontba, s azt fogom vizsgálni, hogy a megszólalók milyen módon viszonyulnak a betegség monomitoszához, mennyiben adoptálják azt tapasztalataik értelmezésének mintájaként, illetve milyen alternatív narratívákhoz nyúlnak. A dokumentumszerű, önéletrajzi szöveges betegségrepresentáció terjedelmes korpusszá nőtt Magyarországon is az utóbbi években, különösen, ha az interneten publikált személyes beszámolókat is figyelembe vesszük. A következő megfontolások szerint válogattam belőlük: az elmúlt évtizedet vettem figyelembe, amikor a kötetben megjelent autopatográfiák száma különösen megnőtt a korábbi évekhez képest (főként az utóbbi öt évben). Fontos szempont volt, hogy olyan szövegeket válasszak, amelyeknek elbeszélésmódja összehasonlítható: centrumukban egy megnevezhető (diagnosztizált) és a szerző által jelentőségteljesnek ábrázolt szomatikus betegség áll: olyasmi, amiről a szerző úgy mesél, mint ami kizökkentette őt az élet normális menetéből, és súlyos egzisztenciális kérdésekkel szembesítette. Ezeknek a történeteknek az elmesélése általában az első, nem negligálható tünetek jelentkezésével vagy a diagnózis kézhez vételével kezdődik, és ugyanennek a betegségnek a történetét kíséri tovább; végső formájukat a

⁴ Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, ford. LUGOSI László, Budapest, Európa, 1983, 77–79.

⁵ Zygmunt BAUMAN, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity, 2000.

⁶ Vö. BOND, CHRISTENSEN

szerző alakította ki, és önálló könyvben vagy a szerző prózakötetének részeként jelentek meg. Nem ezt a koncepciót és szerkezetet követő, de más szempontból figyelemre méltó írásokat hagytam így ki, mint például Bozsik Péter *Jelentés a kór házából* című kötetét,⁷ amelynek egyik ciklusa egy betegség-önéletraaj epizódjaiként – többféle kór és kórházi tartózkodás egymással nem összefüggő történeteként – olvasható, vagy a függőségről szóló történeteket, így Kubiszyn Viktor remek *Drognaplóját*.⁸ A narratívaelemzés elsődlegessége miatt nem foglalkozom a (saját) betegséget ábrázoló, fontos verseskötetekkel, versciklusokkal sem, miközben persze ezek is utalhatnak betegségtapasztalat és hőstörténet kapcsolataira.⁹

A másik fő szempontom az volt, hogy önéletraajznak lehessen tekinteni az adott szöveget, amit megint csak nehéz egyértelműen definiálni. Itt azt vettem figyelembe, hogy vagy a szöveg maga utaljon erre explicit módon, esetleg dokumentumok (például naplójegyzetek, zárójelentések, laborleletek) közlésével erősítse ezt meg, illetve paratextuális információkat is szem előtt tartottam (fülszövegeket, a szerző nyilvános szerepléseit, interjúit), végül pedig azt, hogy megerősíti-e az önéletraajzi olvasást a kötetek recepciója: úgy tekintik-e a profi vagy laikus recenzensek, hogy itt valaki a saját betegségéről beszél, és hogy ez hozzájárul a mű jelentőségéhez. Ha ezek a kritériumok teljesültek, nem tartottam fontos szempontnak azt, hogy fikciót és valóságot egyértelműen el lehessen választani (amihez általában nincsen fogódzónk), sem pedig a névazonosságot (két szöveg esetében nincs névazonosság: Darvasi László elbeszélése a Szív Ernő jegyezte tárcanovella-sorozat részeként jelent meg, Rados Virág főhősét pedig Péceli Ritának hívják).¹⁰

Nem vettem viszont figyelembe a válogatáskor azt, hogy a kötet szerzője korábban szépíróként ismert volt-e. Az önéletraajzzal való foglalkozás egyik vonzereje és megtermékenyítő hatása éppen ebben a „demokratizmusban” rejlik: abban, hogy tekintélyes szerzők és talán csak egyetlen személyes történet megírására vállalkozó civilek elbeszélései kerülnek kapcsolatba egymással. A szélsőséges tapasztalatok reprezentációjára különösen igaz, hogy attól még, hogy valaki nem otthonos az elit szépirodalmi tradíciókban, sokak számára releváns elbeszéléseket publikálhat, sőt, esetleg olyan aspektusait fogalmazhatja meg ennek a tapasztalatnak, amelyek a professzionális író számára valamiért nem elbeszélhetőek. Érzékelem annak iróniáját, hogy ezt alátámasztandó a tanulmányomban elemzett művek legtekintélyesebbikére hivatkozom, mégis idézem, amit Esterházy a *Hasnyálmirigy napló* elején, a korábbi munkáitól eltérő írói helyzetre reflektálva ír:

⁷ BOZSIK Péter, *Jelentés a kór házából*, Újvidék, Forum, 2017.

⁸ KUBISZYN VIKTOR, *Drognapló*, Budapest, József Műhely, 2011.

⁹ Az elmúlt évek néhány ilyen kötetét elemzi BARTAL Mária, *A betegség reprezentációi a kortárs magyar költészetben (Németh Zoltán, Takács Zsuzsa és Schein Gábor kötetiben)* = *Irodalom és betegség: A betegség irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi*, szerk. BALOGH Gergő, PATAKI Viktor, Budapest, FISZ, 2022, 269–285.

¹⁰ Szív Ernő [DARVASI László], *A Legionella-füzet* = Sz. E., *Az irodalom ellenségei*, Budapest, Magvető, 2017, 271–346; RADOS Virág, *A visszakapott élet*, Budapest, Jaffa, 2014.

[A] szöveg az szöveg az szöveg, hiába ún. személyes vallomás, beszámoló, létezni mint szöveg létezik, így lehet tudomásul venni; tűnődtem: ez nem egészen igaz, olykor az ügyetlen (amatőr) vagy már nem kontrollált (halálközelség) fogalmazás mögött, alatt fontos híradások lehetnek, az életről és életéről, végességekről és végtelenségekről.¹¹

Hozzáteszem ehhez még azt is, hogy az elemzésbe bevont nem szépirodalmi szerzők nem feltétlenül „amatőrök”: a többségük újságíró (ezért is használom inkább a „civil” jelzőt). Illetve még egy megfontolásra érdemes dolgot említek: az elmúlt évtized autopatográfiáit áttekintve azt látjuk, hogy a szépirodalmi szövegeket korábban is publikáló szerzők mindegyike férfi, a civil önéletrajzok szerzői pedig mind nők. Ez nem csak annak a detektálása miatt érdekes, hogy még mindig vannak olyan irodalmi műfajok, amelyek valamiért nem hozzáférhetők vagy vonzóak a női szépírók számára, hanem azért is, mert a civil életrajzok többsége női daganatos betegségekről szól, amelyek sok szempontból más kérdésekkel is szembesítik a betegségeire reflektáló szerzőt, mint a mindkét nemet sújtó daganatos betegségek.

A betegségek elmesélésében használt alapnarratívák megválasztása nem függ össze a szerző irodalmi státuszával (hiszen a narratológia alapvetése, hogy minden történetmesélés ugyanazokra az alapstruktúrákra támaszkodik), de arra mindenképp érdemes lesz odafigyelni, hogy vannak-e a (beteg) magányos hős mítoszának értelmezésében, kezelésében olyan különbségek, amelyek a szerző nemével és/vagy kulturális státuszával lehetnek kapcsolatosak.

Autopatográfia a történetek metszéspontjában

Az elmúlt években Magyarországon is egyre erősödött az érdeklődés az orvostudomány és az irodalom, illetve a bölcsészet érintkezései, kölcsönhatásai iránt. Ennek eredménye volt a közelmúltban az *Irodalom és betegség* című tanulmánykötet, a Helikon folyóirat *Kultúrorvostan/Orvosbölcsészet* című száma, Ureczky Eszter friss kötete járvány és kortárs brit regény kapcsolatáról, valamint több képzőművészeti projekt.¹² Szűkebben az autopatográfiákról Nemes László – elsősorban orvostikai megközelítésből – már 20 évvel ezelőtt publikált egy tanulmányt,¹³ de az általam itt

¹¹ ESTERHÁZY, 8.

¹² *Irodalom és betegség*; Helikon 2022/1 (*Kultúrorvostan/Orvosbölcsészet*), szerk. GUBACSI Beáta, URECZKY Eszter); URECZKY Eszter, *Kultúra és kontamináció: A járvány metaforái és biopolitikája kortárs regényekben*, Budapest, Kijárat, 2022; *Városhaza: Női gyógyítók és páciensek az orvoslás perifériáján*, kurátorok GADÓ Flóra, LÁZÁR Eszter, NAGY Edina, ÓZE Eszter, MNM – Semmelweis Orvostörténeti Múzeum, 2020; *Gyógyír*, kurátor GELLÉR Judit, Capa Központ, 2021.

¹³ NEMES László, *The Personal is Also the Political: A betegségnarratíva mint az emancipáció aktusa = Emancipáció – tegnap és ma*, szerk. KICSÁK Lóránt, KÖRÖMI Gabriella, KUSPER Judit, Eger, Líceum, 2002, 213–227.

vizsgált korpusz szépirodalmi darabjairól is fontos elemzések jelentek meg. Széplaky Gerda például a betegség filozófiai irodalma alapján vizsgálta Nádas Péter, Esterházy Péter, Szilasi László és Darvasi László betegség-önéletrajzeit és kortárs magyar fotós betegségdokumentációkat,¹⁴ Bartal Mária pedig Esterházy *Hasnyálmirigynapló*-ját és egy másik szövegét elemezte gazdag autopatográfiai szakirodalmat feldolgozó tanulmányában.¹⁵

Az autopatográfia régóta szerepet játszanak a két tudásterület kapcsolatában. Maga a kifejezés az orvostudományban született, az általam fellelt első előfordulása a *Lancet* című orvosi lapban az 1930-as évek elejéről való.¹⁶ Itt az „Autopatográfia” című szócikk az orvosok saját betegségéről szóló beszámolóit emeli ki mint a mentális rendellenességek megértésének eszközét arra az átmeneti időszakra, amíg az orvostudomány nem tesz szert objektív fogódzókra a mentális betegségekkel kapcsolatban. Itt tehát az ilyen önéletrajzi elbeszélések szubjektivitása még leküzdendő problémaként jelenik meg.

Bár a huszadik században írók sora beszéli el betegsége történetét, az autopatográfia mint műfaj iránti figyelem csak az 1980-as években erősödik meg – egyfelől az önéletrajzi szövegek felértékelődésének, másfelől az orvostudomány kritikai önreflexiójának köszönhetően. A korszak egyik meghatározó műve Arthur Kleinman pszichiáter, orvos-antropológus könyve, amelyben megfogalmazza, hogy „a betegségtapasztalat elbeszéléseinek értelmezése alapvető része az orvosi munkának”.¹⁷ Kleinman elkülöníti a betegség (*illness*), a kór (*disease*) és az egészségügyi probléma (*sickness*) fogalmát: az elsőt a beteg kulturálisan preformált szubjektív betegségtapasztalatát, a másodikon az orvos által felállított diagnózist, a harmadikon pedig a társadalmi-gazdasági-intézményes kontextusba helyezett rendellenességet érti. A betegségről szóló önéletrajzokat értelemszerűen az első betegségfogalom határozza meg, de gyakran tükrözik ennek a háromféle megközelítésnek a bonyolult viszonyát is. Az autopatográfia jelentőségének növekedése része annak a 20. század utolsó harmadában zajló bölcsészettudományi–kulturális folyamatnak, amely során a laikusok önéletrajzi elbeszélései mint marginalizált csoportok és tapasztalatok artikulációi tesznek szert egyre nagyobb figyelemre. Ahogy Nemes László – Miranda Fricker kifejezését idézve – fogalmaz: a beteg által előadott betegségtörténet emancipatorikus, mivel egy „episztemikus igazságtalanságra”, azaz a beteg tapasztalatainak a negligálására adott válasznak tekinthető.¹⁸ Ez a pozíció tehát a műfaj sajátja akkor is, ha az

¹⁴ SZÉPLAKY Gerda, *Betegségnarratívák a kortárs magyar irodalomban*, A szem, 2019. június 2. <https://aszem.info/2019/06/test-es-sors/>

¹⁵ BARTAL Mária, „Ritmusos szünet”: *A betegség reprezentációi Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló és A bűnös című kötetében*, *Irodalomtörténet*, 2018/2, 182–195.

¹⁶ *Autopathography*, *The Lancet*, 1934. október 6., 767–768.

¹⁷ ARTHUR KLEINMAN, *The Illness Narratives: Suffering, Healing, and the Human Condition*, New York, Basic Books, 2020, 13–14.

¹⁸ NEMES, 222.

autopatografikus elbeszélésben nem fogalmazódik meg nyílt kritika a betegség orvosi vagy intézményes narratívájával szemben.

Vizsgált példáimat átnézve úgy tűnik, hogy míg az orvosi értelemben vett „kór” (a diagnózis és a prognózis leírása, a betegséggel kapcsolatos információk megszerzése és értelmezése) és a megélt betegségtapasztalat kapcsolata fontos téma a kortárs magyar autopatográfiában, addig a betegség intézményes konstrukciójának explicit kritikája nem játszik meghatározó szerepet. Inkább sporadikus utalásokban értesülünk az orvosokkal való kommunikáció nehézségéről vagy a kórházi állapotokról. A kivételek közé tartoznak Esterházy naplójának azon passzusai, ahol a naplói író első kezelőorvosának „szakszerű szenvtelenségéről”¹⁹ és az orvosváltásáról ír. Figyelemre méltó, hogy itt is saját teljesítményének a próbájaként és az egyre fokozódó kudarcérzet részeként beszél az első orvoshoz fűződő kapcsolatáról: „Megköszöntem a munkáját, őszintén, de talán erősebben kellett volna. Kimozdítani őt a sokszoros merevségből. De ehhez már kevés voltam, utólag sajnálom”²⁰ Szentesi Éva a méhnyakrákja történetét elbeszélő könyvében²¹ – szinte egyedüliként a példám között – felveti a beteg személyes felelősségének és az intézményrendszer felelősségének a kérdését a betegség kialakulásában, diagnosztikában és gyógyításában. Mitterholcz Dóra pedig olyan kérdéseket is betegségtörténetének a részeként fogott fel, mint a pelenka vagy a sztómazsák társadalombiztosítási finanszírozása.²² A betegség intézményes–társadalmi kontextusainak bevonása az első olyan pont, ahol viszonylag jól körvonalazódik a szépírói és a civil elbeszélések között egy különbség: az utóbbiak szinte mindegyikében része a betegség-önéletrajznak a hős szorongása a betegség anyagi következményei miatt, a szépírók szövegeiben ez nem jelenik meg. Önmagában a szövegek olvasásával valószínűleg nem lehet eldönteni, hogy ez egyszerűen csak a szerzők eltérő társadalmi státuszából vagy a betegségről szóló beszéd szépirodalmi és más mintái közötti különbségből fakad-e.

Ami a betegség szubjektív, orvosi és intézményes történetének viszonyát illeti, fontos azt is megjegyezni, hogy ezek nem elválaszthatóak egymástól, a szerzőnek ebben az értelemben nincs teljes szabadsága a narratívaválasztásban, és ez a narratívák összehasonlíthatóságát is korlátozza. A betegségtapasztalat univerzális fogalma azt is elfedi, hogy a betegség milyensége (idődimenziói, a teljes gyógyulás lehetősége, a testi szenvedés és csonkítás mértéke, a kórházhoz kötöttség és a többi) nemcsak azt befolyásolja, hogy milyen történetként mesélhető el a folyamat, és hogyan illeszthető az addigi élet történetébe, de azt is, hogy milyen módon tervezi a beteg folyamatosan újra a saját jövőjét, illetve hogyan látja a halála után maradó örökségét: Dan P. McAdams kifejezésével, milyen „generativitás-forgatókönyveket”²³ fogalmaz meg

¹⁹ ESTERHÁZY, 96.

²⁰ *Uo.*, 195.

²¹ SZENTESI ÉVA, *Hamvaimból*, Budapest, Athenaeum, 2016.

²² MITTELHOLCZ DÓRA, *Tündérmese kis szépséghibával*, Budapest, Libri, 2014.

²³ DAN P. McADAMS, *A történet jelentése az életben és az irodalomban = Narratívák V: Narratív pszichológia*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat, 2001, 157–176.

– amibe nemcsak a gyereknemzést, az utódokról való gondoskodást, hanem a szellemi örökséget, például egy könyv megírását is beleértem. Továbbá az olvasó tudása a beteg szerző életének későbbi (a szövegben nem elbeszélte) alakulásáról ugyancsak – nemcsak a fikciós szövegeknél, de más önéletrajzi műfajoknál is jobban – befolyásolja, hogyan értelmezzük az elmesélt történetet. Ahogy Szilasi László *Luther kutyái* című kötetének²⁴ egyik lelkes olvasója írja a moly.hu-n: „Ez egy nem-meghalós nagy-betegséges könyv. (Nem mindegy ám – az olvasónak se!)”²⁵

Az autopatográfiák tehát olyan összetett elbeszélő szövegek, amelyekben a betegség szubjektív tapasztalata, a betegség megélésével kapcsolatos közkeletű populáris narratívák, a betegség orvosi és intézményes felfogása, a beteg jövőforgatókönyvei és élettörténete kapcsolódnak össze. A kötetek vizsgálatakor elsősorban arra figyelek, hogyan viszonyulnak ezek a komplex elbeszélések a betegség-monomitoszhoz, amit öt szempontból fogok megközelíteni: 1) az elbeszélés íve, formája és a hősiesség mi-
benléte; 2) az elbeszélés által megnevezett kulturális-irodalmi minták; 3) a hős (igazi) küldetése; 4) a hős neme; 5) a hős magánya.

1. Formák

A részletesebben vizsgált nyolc önéletrajzi szöveg elbeszélésmódja a naplótól a novellaszerűen kerek, retrospektív elbeszélésig terjedő skálán helyezkedik el, és nagyon különbözik egymástól abban, hogy mennyire érzékelhető a szerző törekvése, hogy a tünetek és a kezelés epizódjaiból, az elbeszélés más természetű anyagaiból (ismeretterjesztő betétekből, anekdotákból, egészségügyi dokumentumokból, korábbi önéletrajzi epizódokból stb.), illetve a mindezekhez kapcsolódó reflexiókból jól követhető és azonosítható narratív ívet szerkesszen.

A skála egyik végén Esterházy *Hasnyálmirigynaplója* áll, amely a szerző hasnyálmirigyrákjának diagnózisát követő tíz hónapot felölelő naplójegyzeteket sorakoztat fel, és amely még a szerző életében jelent meg, 2016 júniusában. Esterházy rögtön a kötet elején reflektál a formára, arra, hogy a baj tette naplóíróvá, korábban átdolgozásra szánt jegyzeteket írt cetlikre, de naplót nem.²⁶ A naplóbejegyzés és a jegyzet közötti különbség kevésbé formai jellegű, sokkal inkább a tervezett célokkal kapcsolatos: ugyanis a jegyzetetlen köztes termék (készülés egy későbbi műre), a naplóbejegyzés viszont a betegség kényszerűsége és a bizonytalan jövő miatt maga is az írói életmű része lesz. A naplóforma választását az átfogó, lezáruló narratíva (hőstörténet, tragédia vagy más) elutasításaként szoktuk olvasni, és a döntés idején feltehetőleg pontosan ezt is jelentette: reakciót a kiszámítható normalitásból való kikökenésre. Ugyanakkor itt jól kitapintható az a feszültség is, amely az utólagos befogadói tudásunk és a szöveg keletkezésének a horizontja között van: nehéz most nem úgy olvasni a naplóforma választását, mint

²⁴ SZILASI László, *Luther kutyái*, Budapest, Magvető, 2018.

²⁵ <https://moly.hu/konyvek/szilasi-laszlo-luther-kutyai>

²⁶ ESTERHÁZY, 5–7.

valamiféle kudarc nyugtázását. Ezt az is erősíti, hogy az idő előrehaladtával a napló egyre inkább a hétköznapi feladatok és a nagyszabású vállalások kudarcának krónikája lesz (lásd az első kezelőorvossal való szakítás fentebb idézett kommentárját), a vége felé pedig már egyre inkább magának a naplóírásnak a kudarcára reflektál. Bár a bejegyzések ironikusan utalnak a hősiesen küzdő beteg irritáló közhelyére és többször is elutasítják a hőstörténet narratíváját („nem érzem, hogy vesztettem”²⁷), Esterházy utolsó műve annak is megrázó demonstrációja, hogy talán képtelenség a küzdelem, a győzelem/vereség fogalmai nélkül gondolkozni a krónikus betegségről.

A gyógyulásért, illetve intellektuális/morális jutalomért harcba szálló hős alternatívájaként egy másfajta heroizmus, egyfajta procedurális hősiesség jelenik meg a napló lapjain: a fegyelmezett beteg, a fegyelmezett író szabálykövető szorgalma, aki igyekszik minél pontosabban végrehajtani a mások és saját maga által kitűzött feladatokat, kezelésekre jár, ügyeket intéz és ír. Bartal Mária szerint maga a Brodkey-olvasás és -kommentálás is ilyen iskolai feladat jellegűt ölt: „Esterházy kommentársorozatként elgondolt naplója a szövegen végzett munka penzumjellegét erősíti”²⁸. Ezeknek a fegyelmezett hétköznapi penzumokról, minigyőzelmekről és minikudarcokról szóló epizódoknak a felsorakozása mögött egy – a győzelemre vagy bukásra ítélt hős monomitoszától különböző – alaptörténet sejlik fel: a szenvedés túrésének mítosza, az ember hitét, vállalásait, meggyőződéseit, önazonosságát próbára tevő, homályos értelmű gyötrelmsorozat több évezredes narratívája.²⁹

Ugyancsak naplóformát használ a mellrákja történetét elmesélő Schafner Ágnes,³⁰ de ebben az esetben a nemegyszer felkavaróan elmesélt részleteket a szerző utólag határozott ívvel rendelkező történetébe szerkesztette: egy spirituális megvilágosodás felé vezető útként értelmezi gazdagon dokumentált személyes történetét az utolsó lapokon megjelenő rövid, esszészzerű bejegyzésekben. A betegség-monomitosz itt lényegében azonos a tudásmítoszzal: a nyolc közül ebben a kötetben jelenik meg a leghatározottabban a spirituális nyereség párjaként az az elképzelés, hogy a beteg mentális teljesítményén áll vagy bukik a gyógyulás, és hogy a betegnek morális kötelessége az orvosi szemmel reménytelennek tűnő helyzetekben is harcolni. Azaz a megvilágosodás egyszerre következménye a betegségnek és oka a gyógyulásnak. Ez az utólagos értelmezés azonban nem számolja fel a rövid feljegyzésekben megfogalmazódó bizonytalanságot vagy az ugyancsak rákos unokatestvér halála felett érzett ítélezés nélküli gyász.

Korábbi blogbejegyzéseket, leveleket, interjúkat szervez és egészít ki utólag történetébe Szentesi Éva *Hamvaimból* című könyve, mely az utóbbi évek autopatográfiai közül talán a legismertebb a szélesebb közönség körében. Szentesi Schafnerhez hasonlóan saját történetének értelmezésében is gyakran folyamodik a betegség-monomitosz

²⁷ *Uo.*, 109.

²⁸ BARTAL, „*Ritmusos szünet*”, 186.

²⁹ A szenvedés elviselését Langdon Elsbree nevezi meg az öt nagy univerzális alpnarratíva egyikeként a küzdelem, az utazás, az otthonteremtés és a beteljesülés hajszolása mellett. Vö. McADAMS, 163–165.

³⁰ SCHAFNER Ágnes, *Az ördög, amikor beköltözik a testbe: Egy rákbeteg naplója*, Budapest, Novum, 2019.

közkeletű fordulataihoz önmagunk legyőzéséről, az önismeret szükségességéről, és egy olyan elbeszélést konstruál, melynek egyik vezérfonala a kifelé élés elutasításától az introspekció elsajátításán, majd a halál elfogadásán keresztül vezet a gyógyulásig. Az elit szépirodalmi hagyomány történetmeselési tradíciói felől nézve Schafner és Szentesi egyszerű kauzális kapcsolatokat létrehozó elbeszélésmódja, a monomitosz és a tudásmitosz összeforrasztása kétségkívül naivnak hat, de egyes epizódok elmesélése mintegy felülírja a rájuk kényszerített átfogó narratívát. Szentesi könyvében a betegség-monomitosz dominanciáját némiképp meg is ingatja, hogy a szerző időnként kétségbe vonja a saját maga által korábban biztosnak vélt összefüggéseket.

Keresztury Tibor *Hült helyem* című tárcanovella-gyűjteménye³¹ a szerző életének olyan epizódjait idézi fel, amelyek a betegséggel, halállal kapcsolatosak a gyerekkortól a jelenig. Az első öt szöveg elbeszélésmódja és hangütése belesimul Keresztury korábbi tárcáinak szarkasztikus-depresszív világába. Az utolsó kettő, amelyek dokumentatívabbak, mint a korábbiak, súlyos krónikus betegségéhez, a fokozatos leépüléssel járó multiszisztémás atrófiához kapcsolódnak, annak a történetét mesélik el az első tünetek jelentkezésétől. Ezek tartoznának tehát voltaképpen tárgyamhoz, de a kötetben éppen az a sajátos, ahogyan a többi írás környezetet teremt a mostani betegség értelmezéséhez, egy olyan átfogó történetbe illesztve azt, amely a halálra ítéletséget mint általános emberi kondíciót mutatja fel. Az azonban, ahogyan Keresztury jelenlegi betegségének megértéséről mesél, arról tanúskodik, hogy az élet epizódjainak az ilyen szemléletű összeválogatása és elrendezése („a szülészetről a patológiára vittek haza”³²) nem változtat azon, hogy a halál közelségével, a „normális élet”-be való visszatérés lehetetlenségével való szembesülés radikálisan másféle világ-, idő- és énérzékeléshez vezet. Ebben a modellben a hősiesség értelmezhetetlen, pontosabban a napi rutinfeladatok végzésére és az intellektuális reflexióra korlátozódik.

Rados Virág két autopatográfiát publikált: az első bipoláris zavarának a felismeréséhez és kezelési folyamatához kapcsolódik, a második, *A visszakapott élet* pedig mell-, majd méhdaganatának a kezelését kapcsolja össze az első könyv megírásának történetével.³³ Én most a kijelölt téma és időintervallum miatt a másodikra koncentrálok, de mindkét egyes szám első személyben elbeszélte könyvre igaz, hogy az összes többi példától eltér abban a tekintetben, hogy bár a főhős betegségének diagnózisa és kezelése jelöli ki a cselekmény idejét és terét, igen gazdag és plasztikus szereplőgárdát sorakoztat fel – e tekintetben ezek a kötetek a legregényszerűbbek mind között. A második könyv elbeszélője „saját élményű prózának” nevezi a műfajt, amikor a mentális betegségről szóló kézirat megírásával, majd kiadásával vesződik, és megjegyzi, hogy „nem nagyon dívik nálunk ez a műfaj”³⁴ – ami a 2000-es évek végén így

³¹ KERESZTURY Tibor, *Hült helyem*, Budapest, Magvető, 2021.

³² Uo., 211.

³³ RADOS Virág, *Bipoláris: Egy mániás-depressziós nő regénye*, Budapest, Jaffa, 2011; Uó., *A visszakapott élet*.

³⁴ RADOS, *A visszakapott élet*, 154.

is volt. Ez a regényesebb prózavilág arra is lehetőséget teremt, hogy a szerző több, az egész könyvet átívelő történet-szálat építsen fel, melyek közül saját betegségének a története, az azzal kapcsolatos szenvedések, remények és elkeseredések szenttelenül vannak előadva, szinte tényszerűen sorakoznak egymás mellett, mintegy a háttérét adják annak a gazdag kapcsolattörténetnek, amely ezt a könyvet oly emlékezetessé teszi. Rados műve azok közé az autopatográfiák közé tartozik, amelyek a lehető legracionálisabban fogják fel a betegséget, a mentális befolyásoláshoz való elképzeléseket hamis mítoszoknak tartják, és határozottan visszautasítják: „– Tudod, mit? – kiáltottam rá. – Nem fogok pozitívan gondolkodni, és nem is akarok!”³⁵ A győzelemmel vagy vereséggel kecsegtető „hőstörténetek” a többi szál némelyikét határozzák meg: az előző betegségről szóló könyv megírásának vagy egy szerelmi kapcsolat felépítésének története felfogható a hiánytól a küzdelmen át a győzelemig tartó történetnek, de a könyv egésze semmilyen módon nem sugallja, hogy ezek között és a gyógyulás között kauzális kapcsolat volna.

A *Tündérmese kis szépséghibával* című kötetben a Szentesihez és Radoshoz hasonlóan újságíró Mittelholcz Dóra többszörös áttétet képező méhnyakrákjáról írt betegség végstádiumában. A könyv megjelenése után néhány héttel meghalt harminchárom évesen. Mittelholcz is élesen elutasítja azt a betegségfelfogást, amely a beteg mentális teljesítményének tartja a gyógyulást. Az ő szótárában a küzdelem elsősorban a kezeléseket folytatását jelenti minden kinszenvedés ellenére, azaz a szenvedéstörténeti alapparratíva itt is az egyik legfontosabb minta. A szenvedés elviselése mellett azonban egy olyan utat is bejár a könyv főhőse, amely a könyvet egyedülállóvá teszi a többi között. A *Tündérmese* egyes szám első személyű retrospektív elbeszélés, amelyben az elbeszélő folyamatosan rekonstruálja a történések idején átélteket, akkori reakcióit, értelmezéseit, terveit. Így válik ennek a mélyen felkavaró kötetnek az egyik legizgalmasabb és legelgondolkodtatóbb történetévé – a „normalitásba” való visszatérés helyett – a szüntelen újratervezés, az új és új jövők írása, az önazonosság folyamatos újraalkotása az egyre jobban megcsonkított testben, amit a szerző pikareszkregényeket idéző kalandorként jelenít meg, s amire a *gender* szempontjánál még majd visszatérek.

Szilasi László dokumentum-, idézet- és esszébetéteket is tartalmazó autopatográfiája (*Luther kutyái*) szerzeágazó tematikája és szerkezete ellenére jól kivethetően a megbetegedés–kezelés–meggyógyulás történetívét követi, az agydaganat első híradásától (egyetemi előadása alatt bekövetkező epilepsziás rohamától) a normalitás helyreállításáig (a barátjánó terhességének híréig) tartó történetet mesél el. A könyvben azonban bőven vannak olyan szöveghelyek, amelyek kétségbe vonják ennek a problémátlan narratívának az érvényét egy krónikus betegség esetében, és a betegségtörténet elmesélése végig ironikus távolságtartással kezeli azt a fajta reprezentációt, amely a gyógyulást a szerző–beteg személyes hősiességével kapcsolná össze. Ilyen szöveghely a könyv befejezése, ahol az elbeszélő egyre javuló biciklistateljesítményéről ír: „Egyre rövidebb az idő”

³⁵ Uo., 77.

– állítja az utolsó előtti kétértelmű mondat. A mozaikosan felépülő szöveg a szerző olvasmányélményeit, korábbi betegségeinek és családtörténetének epizódjait szövi lazán össze, ami a betegségtörténet kezdőpontjának meghatározhatatlanságát veti fel, illetve elmesélhetőségének, történetté szervezhetőségének a problémáját érzékelteti.

Ha a betegség tapasztalatának történetté szervezése szempontjából Esterházy naplója állt a skála egyik végén, akkor a másikon minden bizonnyal a Darvasi László tárcaíró-alteregója, Szív Ernő által jegyzett *A Legionella-füzet* című hosszú elbeszélés helyezkedik el. Szív Ernő egy súlyos baktériumfertőzés következtében életveszélyes állapotba kerül, ezért a kórházban mesterséges kómába helyezik. A kórházba kerülés, a halálközeli élmény, a kóma alatti álmok, víziók és az ébresztés utáni fokozatos gyógyulás rajzolják meg a történet ívét, amely a betegség jellege, időbeli körühatároltsága révén sokkal problémátlanabban idomul a kizökkenés–harc–helyreállítás hármas szerkezetéhez, mint a krónikus betegségek szubjektív története. *A Legionella-füzet* nem a betegség-monomitoszt alkalmazza: fel sem vetődik benne, hogy a hős maga felelne a gyógyulásáért, hiszen sokkal inkább a kontroll elvesztésének a tapasztalatáról szól a szöveg. Azokkal a betegségelbeszélésekkel viszont szoros rokonságot mutat, amelyek a betegséget, illetve a halálközeli élményt valamilyen tudás elnyeréséhez vezető útként ábrázolják; közöttük főként Nádás Péter *Saját halál* című önéletrajzi szövegével,³⁶ az elmúlt évtizedek magyar szépirodalmi autopatografiáinak sorában a legismertebb, legtöbbet elemzett művel. Darvasi műve egyszerre idézi meg és távolítja el magától Nádás nagyszabású beszámolóját a szívinfarktusáról és a klinikai halál tapasztalatáról. Túl azon, hogy a két elbeszélés ugyanarra a szerkezetre épül, amelynek csúcspontján a halál közelsége költői látomásokat szül, Szív Ernő gratulál „kedves haldokló ismerősének”, amiért az oly találóan „szenzációnak” nevezi a végletes egyedül maradást,³⁷ és maga is több mindent megfogalmaz, amit a betegség nyomán figyelt meg, például hogy a halálhoz közeledve a kíváncsiság, a mesélőkedv és a nők iránti érdeklődés marad meg az emberben. Amivel kapcsolatban viszont szkeptikus, az a betegségből kinyerhető tudás univerzalitása és nagyszabású volta: a magára maradottságot inkább jelentéktelenségként,³⁸ saját haldoklását „különleges”, de „nem mérvadó” tapasztalatként érti meg.³⁹

2. Minták

Ahogy *A Legionella-füzet* is mutatja, az autopatografiák egy része irodalmi elődöket hív segítségül a betegség megosztható tapasztalattá formálásához. Míg a választott alapnarratívák nem feltétlenül tesznek különbséget a szépírók és a könyvírásra elsősorban a betegségtörténet elmesélése okán vállalkozó szerzők művei között, a megnevezett minták tekintetében élesen elkülönül a szövegek két csoportja. A professzionális írók szövege tele van irodalmi hivatkozással (a kötetet sokszor olvasónaplószerűvé formáló

³⁶ NÁDAS Péter, *Saját halál*, Pécs, Jelenkor, 2004.

³⁷ Szív, 314–315.

³⁸ *Uo.*, 327.

³⁹ *Uo.*, 308.

Szilasinál populáris kulturális hivatkozásra is találunk példát, a *Doktor House*-ban ábrázolt diagnosztizálási és gyógyítási folyamatot hasonlítja össze az általa tapasztalattal⁴⁰), magától értetődőnek tekintik, hogy valaminek az elmesélése, megírása mások olvasását is magába foglalja, és magabiztosan nyúlnak azokhoz az elődökhöz, akiknek a betegségről szóló elbeszélése viszonyítási pontként szolgálhat – segíthet például eldönteni, hogy egyáltalán mi tartozik az autopatográfia megírandó témái közé (Karinthy, Kosztolányi, Nádas, Wurtzel). Ezek általában egy-egy utalás formájában tűnnek fel, de az is előfordul, hogy végigkísérik a szöveg alakulását, mint az AIDS-ben elhunyt Harold Brodkey utolsó éveit dokumentáló esszégyűjteménye⁴¹ Esterházy naplóját. Az író-irodalmár tehát azonnal olvasni kezd, amint megbetegszik (pontosabban az olvasmánylistáját a betegségéhez igazítja), és magától értetődőnek tekintik, hogy akármilyen magányos élmény is a súlyos betegség, a róla való írás az időn átívelő kollektív produkció.

A civil szerzőknél jórészt hiányoznak az explicit irodalmi-kulturális referenciák, ez tehát megint egy olyan pont, ahol a két szövegcsoport határozottan elkülönül egymástól. Egyedül Rados Virág utal rá, hogy irodalmi mintákat keres, amikor elakad az írással (az elakadás, a műfajjal kapcsolatos bizonytalanság azonban a profi íróknál is gyakran visszaköszönő téma): egykori magyartanárához fordul segítségért, aki klasszikus orosz regényírókhoz irányítja, amit azonban ő szkeptikusan fogad: „Dosztojevszkij? Tolsztoj? Hol vagyok én attól, hogy őket utánozzam? Én csak egy irinyó-pirinyó regényt akarok összehozni egy dilinyós nőről”.⁴² A feminista kritika hőskorában oly sokszor detektált helyzet áll előttünk: a női szerzőnek hiányoznak azok az elődök, akikre magabiztosan hivatkozhatna a tapasztalata megfogalmazásakor. A képet árnyalja, hogy a szakmai szocializáció különbsége is bizonyára szerepet játszik: a hatástörténeti tudat az újságírói szerephez kevésbé tartozik hozzá, mint az elit irodalom szépíró vagy irodalmár szerzőéhez. De a két szövegcsoport közötti különbség, illetve Rados tépelődése mindenképp jelzi azt, amit fentebb említettem: a női szerzők által írt, betegségről szóló, magyar nyelvű önéletrajzi irodalom hiányát, illetve tágabban azt, hogy a női szenvedésnek kevésbé vannak olyan közkeletű történetei, amelyek könnyen adódnának mintául (Darvasi például – bármilyen önironikusan is, de – Krisztust ülteti Szív Ernő ágya mellé).

3. Küldetések

A szerzők egyik fele, noha mások szövegét mankóul használja, lényegében egyáltalán nem beszél arról, hogy a saját betegségtörténetének megírását mankóul szánna mások számára; az ismeretterjesztő részek is inkább intellektuális érdekességként simulnak az elbeszélésbe, mintsem hogy felvilágosító szerepet tulajdoníthatnánk nekik. A következő szempontom ezzel kapcsolatos: a szerzők (betegek/hősök) irodalmi és irodalmon kívüli küldetését áttekintve úgy tűnik, hogy nagy különbségek vannak a kötetek

⁴⁰ SZILASI, 152.

⁴¹ HAROLD BRODKEY, *This Wild Darkness: The Story of My Death*, New York, Metropolitan Books, 1996. A szöveg tanúsága szerint Esterházy a kötet német fordítását olvasta: lásd ESTERHÁZY, 6.

⁴² RADOS, *A visszakapott élet*, 150.

között, főleg ha a könyvek paratextuális környezetét is figyelembe vesszük. Most hát nem a beteg hős betegséggel kapcsolatos céljáról, hősiességéről beszélek, hanem a történet elmesélésének céljáról. Megint csak azt látjuk, hogy vizsgált példáim között a nem szépirodalmi kultúrában szocializálódott szerzők számára szinte magától értetődik, hogy valamiféle gyakorlatias célt jelöljenek meg a könyv létrejöttének indoklásául: ez lehet lelki segítségnyújtás (pl. Schafner Ágnes: „Mindazoknak ajánlom a naplómát, akik még nem tudják, hová tartanak”⁴³), egészségügyi felvilágosítás vagy a tabuk felszámolása (pl. a méhnyakrák utáni szexualitással kapcsolatos hallgatás megtörése Szentesi Éva könyvében). Ezek a szerzők eleve úgy gondolják el a könyvüket, mint amely egyszerre többféle diskurzus részévé is válhat, és ezért nem tekintenek problémaként a szöveg heterogenitására: például arra, hogy elbeszélő részek váltakoznak ismeretterjesztő vagy kifejezetten tanácsadó passzusokkal. Rados Virág könyve ebből a szempontból is érdekes átmenet a két csoport között: mivel a megírás célja, problémája a főhős előző betegségéhez és az arról szóló könyvhöz kapcsolódik, úgy tematizálja a saját betegség elmesélésének küldetését, hogy a szöveg megmarad homogén elbeszélő szövegnek.

A szépirodalmi szerzők kötetekben a történet elmesélésének, a könyv megírásának célja nem válik reflexió tárgyává (a „hogyan?” igen, a „miért?” nem), a szépirodalom esztétikai tradíciója önmagában elegendő konszenzuális indok, a hasznosságra hivatkozás ezt inkább gyengítené, mint erősítené, és ennek megfelelően ezek a kötetek jóval nagyobb esztétikai homogenitást is mutatnak, mint a civil szerzők többségének a könyve.⁴⁴ Ami persze nem jelenti, hogy ne válhatnának egykettőre másféle diskurzusok részévé is, s így ne működhetnének olyan autopatográfiákként, amelyek különböző tudások és praxisok között teremtenek kapcsolatot: Esterházy *Hasnyálmirigynaplójára* például az egyik korai reakció egy orvos publicisztikája volt a krónikus betegek ellátását jellemző empátiahiányról a magyar egészségügyben.⁴⁵

4. Nemek

A következő szempontom a *gender* egy másik (nem a szerző neme és az irodalmi tradíciók közti kapcsolatot érintő) aspektusa, az, hogy az autopatográfiák hogyan teszik témájukká a nemi identitás kérdését a betegség kontextusában: mit jelent a

⁴³ SCHAFNER, 5.

⁴⁴ Ez a megkülönböztetés az elemzett nyolc kötetre igaz, de vannak példák arra is, hogy a szerzők nem érzik összeegyeztethetetlennek a szépirodalmi szereppel a publikációik közvetlen hasznosságát a lelki támogatásban, tabudöntésben, felvilágosításban. Kifejezetten a segítségnyújtás szándékát jelöli meg cukorbetegségről szóló könyvében FARKAS WELLMANN Endre, *Cukor.baj: Kézikönyv kezdő, haladó és leendő II-es típusú cukorbetegeknek*, Budapest, Partvonal, 2019. TÓTH Kinga *Holdvilágképűek* (Budapest, Magvető, 2016) című kispromóciós kötetének kapcsán a szerző nyilatkozataiban és a szerző nyilatkozataiban is megjelent más betegek támogatásának a szándéka. Érdekes példa Oláh Gáboré is, aki rákjáról egy regényt és egy deklaráltan segítő-támogató célú könyvet is publikált: OLÁH Gábor, *Guga: Az ítélet nem jogerős*, Budapest, Novella, 2009; Uő., *Diagnózis után: A benned lakó mágus*, Budapest, Saxum, 2011.

⁴⁵ Dr. LÉPES Péter, *Empátia Esterházyknak sem jut*, Népszabadság, 2016. szeptember 2. <http://nol.hu/velemeny/empatia-esterhazyknak-sem-jut-1630073>

kiszolgáltatott, leépülő test neme, meddig és hogyan alapvető része az identitásnak a nem, és hogyan befolyásolja a betegség a nemi identitással kapcsolatos, egészségesen talán magától értetődőnek gondolt meggyőződéseinket és beidegződéseinket. A nemi identitás kérdése többféleképpen is érinti a hősiesség témáját. Egyrészt performativitásként: képes-e megtartani (nemi) önazonosságát a hős, másrészt olyan, egyszerre testi és intellektuális kihívásként, amely önazonosságunk legvégső kérdései közé tartozik, és amelyről a halál fenyegetése újfajta tudáshoz vezethet.

Az általam vizsgált autopatográfiaik mindegyikében előtérbe kerülnek a nemi identitás performatív aspektusai: a női- és férfiszerepek el- és tovább játsása még meglehetősen nagy kínok árán is. Sokszor az az érzésünk, hogy ez a kötelező hősiesség egyik kritériuma, amelynek a betegek kisebb-nagyobb lelkesedéssel próbálnak megfelelni. Schafner Éva fényképekkel is dokumentálva számol be arról, hogy amikor a kemoterápiától kihullott a haja, a családja, a pszichológusa és a fodrása összefog, és fotózást szervez neki parókában, sminkben és estélyi ruhában,⁴⁶ Szilasi László kötetében pedig, bár a szöveg iróniával kezeli a macsó teljesítménykényszert (egy oldalon szerepel például a betegség utáni első focigyőzelem és az első szex⁴⁷), végeredményben a gyermeknemzés válik a gyógyulás és a győzelem metaforájává az elbeszélés lezárásában.

A kötetek majd mindegyike – említésszerűen vagy hosszabb esszébetétek részeként – többször érinti a nemi szerepekkel kapcsolatos tabukat (impotencia, nőgyászati műtétek és szexualitás, női identitás és anyaság viszonya), a nemi szerepek, a *gender* mibenlétére való rákérdezés szempontjából azonban két művet szeretnék kiemelni. Az egyik a *Hasnyálmirigynapló*, ahol Esterházy a töredékes naplójegyzetek felsorakoztatása mellett voltaképpen egyetlen anekdotaszerű, kerek történetet mesél el (hallgatósága saját beteg hasnyálmirigye). A történetté nem rendeződő önéletrajzi cetliken egyetlen *végigmesélt*, fiktív sztori születik meg: Jan Kovalens legendája.⁴⁸ Ez a sztori is elég kiszámíthatatlanul csapong („egy kissé túlkalandozom”⁴⁹), és többszöri nekifutásra van elmesélve. A kovalens kötés felfedezésének történeteként indul, hogy aztán országhatárokat, hegyeket-völgyeket átívelve egy melegpornó jelenetbe fusson. Az explicit és implicit irodalmi referenciákban esterházysan gazdag néhány oldal, amely a két meztelen, egy pár sílécen egymáshoz bújva szlalomozgató férfi képében éri el csúcspontját, egyszerre végtelenül érzelmes és végtelenül szarkasztikus elutasítása a normalitásról szóló kulturális képzeteknek, azaz a szöveg itt az elgondolható és kimondható dolgok határára érkezik, akárcsak a napló más pontjain más okból; de itt nem az elhallgatás, a ki nem mondás a válasz a megválaszolhatatlan kérdésekre, hanem egy pikáns, szemtelenségében felszabadító sztori.

⁴⁶ SCHAFNER, 38–39.

⁴⁷ SZILASI, 220.

⁴⁸ Önállóan is megjelent: ESTERHÁZY Péter, *Kezdő- és végszók*, Kalligram, 2015. december. <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2015/XXIV.-evf.-2015.-december/Kezdo-es-vegszok>

⁴⁹ ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 71.

A másik Mittelholcz Dóra könyve, amely, ahogyan már írtam, azt a folyamatos újratervezési munkát is megjeleníti, amelyet a betegség súlyosbodása, a test egyre radikálisabb megcsonkítása hív elő az elbeszélőből. Mittelholcz, miután megtudja, hogy a korábbi kemoterápia-sorozat ellenére teljes hüvely- és méhkivételre van szükség, azt írja: „[n]em tudtam elképzelni, hogy fogom így valaha nőnek érezni magamat”.⁵⁰ Innen kezdetét veszi egy körülbelül harmincoldalas rész, mely a cselekmény szintjén a kórházváltás, az újabb műtét és a lábadozás története, de úgy is olvashatjuk, mint a női identitás folyamatos átértelmezésének és lebontásának hajmeresztő kalandját. Ezekon a lapokon felsorakozik egy csomó minden, amit a nőiséghez közhelyszerűen – akár komolyan, akár a viccek szintjén – társítani szoktak. Amikor a kórházba indulnak az anyjával, arról így ír a szerző: „Két szőke nő egy kocsi-val Békásme gyerről elindul a XX: kerületbe...”;⁵¹ a műtét utáni szexualitás kilátásaival kapcsolatban azzal vizsgálja magát, „amit a barátaim folyamatosan mondogattak nekem: egy jó szopás mindig jó”;⁵² a kórházban azt hiszik, „vetetésre jött”;⁵³ a húga olyan ruhákat tervez neki, amelyek elrejtik majd a sztómazsákokat. Amikor a radikális műtét után megismert szerelmével megállnak az út mellett, büszkén konstatálja, hogy a sztómazsáknak köszönhetően úgy tud pisilni, mint a férfiak, és örömmel veszi az állva vizelésben tapasztaltabb partnere tanácsait,⁵⁴ a két (vizeletes és székletes) sztómazsákról beszélve pedig megszemélyesíti őket, az egyiket nőként, a másikat férfiként jellemzi.⁵⁵ Azt gondolom, ez a harminc oldal a test csonkításáról, protéziseiről, augmentációiról, illetve ezeknek az önazonosság és a nemi szerepek konstrukciójában betöltött funkciójáról párját ritkítja a magyar irodalmi-kulturális hagyományban.

5. Mások

Elemzésem utolsó szempontja a hős magánya: vagyis az, hogy az autopatográfiák hogyan viszonyulnak a betegség-monomitosz ama alapvetéséhez, hogy a hős magányos küzdelmet folytat. Széplaky Gerda szerint a kortárs magyar önéletrajzi művek „ugyanazt tanúsítják, amit Tolsztoj vagy Heidegger: a betegség és a halál az individuum legmélyebb magánügye, s bár a legfontosabb létesemény, kimondhatatlan magányban megy végbe”.⁵⁶ Ennek a tapasztalatnak és a halál közeledtével egyre fokozódó introspekciónak a megmutatása nemcsak a szépirodalmi tradíciókból táplálkozó betegség-önéletrajzoknak sajátja, az elemzett nyolc kötet mindegyikében jelen van valamilyen mértékben. De közben az autopatográfiák nagy részére az is áll, hogy többé vagy kevésbé megjelenítik azt a társas környezetet, amelyben a beteg története kibomlik.

⁵⁰ MITTELHOLCZ, 65.

⁵¹ *Uo.*, 68.

⁵² *Uo.*, 71.

⁵³ *Uo.*, 75.

⁵⁴ *Uo.*, 89.

⁵⁵ *Uo.*, 90.

⁵⁶ SZÉPLAKY.

Születtek olyan külföldi és magyar autopatográfiák is az elmúlt évtizedekben, amelyek azt állítják előtérbe, hogy a súlyos betegség nem a beteg magánügye (amitől még lehet nagyon magányos tapasztalat), hanem közvetlen környezetét is érinti, és ezeknek a szempontjából is próbálnak mesélni a betegségről. Azt is mondhatjuk, hogy a betegségnek itt egy negyedik felfogása/története kerül reflektorfénybe a Kleinman által felsorolt három (a beteg szubjektív története, az orvosi diagnózis és prognózis, a betegség intézményes konstrukciója) mellett: a betegség tapasztalata a közvetlen környezet, az intim kapcsolati háló – családtagok, szerelmek, gondozók – szemszögéből, ami ugyanúgy összefonódik a többivel.

Az Esterházy által olvasott Brodkey-kötet is ilyen: nemcsak a szerző utolsó éveinek, egyre romló életkilátásainak és a velük kapcsolatos töprengéseinek krónikája, de az őt ellentmondást nem tűrően – hőiesen – gondozó feleségének megindító története is. Érdekes kísérlet e típuson belül Patrick Anderson könyve,⁵⁷ amelyben a szerző azt meséli el, hogy egy baktériumfertőzés után kómába esett, amit évekig tartó gyógykezelés követett. Az autoetnográfikaként felfogott elbeszélés a szubjektív tapasztalatok mellett a szerző kutatásának eredményeit, betegségének környezetére tett hatásait is feldolgozza, többféle nézőpontból – például a betegséget okozó baktériumokéből. A többszempontúság néha azt is jelenti, hogy az autobiográfia szövegének előállításában bevallottan többen vesznek részt. A többszerzős alkotás a fotós projektek esetében technikai kényszerűség is sokszor, de ilyenkor is általában a beteg partnere, bizalmas barátja áll a kamera túloldalán, aki alárendelt szerepben, de valamilyen mértékben a betegség érintettjeként vesz részt a történetmesélésben.⁵⁸ Másfajta kényszerűség hívja elő, de ugyancsak az érintettség komplex problémáját viszi színre az a fajta (auto)patográfia, ahol a szerző helyettesítő szerepben, a beteg helyett beszél, például mert az valamilyen mentális leépülés következtében már nem képes erre. A magyar nyelvű betegségtörténetek között ebbe a típusba tartozik Szűcs Teri hiánypótló blogja,⁵⁹ amelyben édesanyja demenciáját dokumentálja oly módon, hogy töredékes kommunikációjuk alapján megpróbálja rekonstruálni a nő emlékezetét, mentális folyamatait. Másképpen figyelemre méltó sokszerzős kötet volt a közelmúltban Tari Katalin és Mihalicz Csilla közös könyve,⁶⁰ egy nagyszabású riport az első szerző csont-, nyirokcsomó- és agyi áttéteket adó tüdőrákjának kezeléséről. A kötetben Tari egyes szám első személyű elbeszélései, naplórészletei,

⁵⁷ Patrick ANDERSON, *Autobiography of a Disease*, New York, Routledge, 2017.

⁵⁸ Például a *How I Faced up to Epilepsy* című szöveget és fotókat kombináló napló elbeszélője és modellje Helen STEPHENS, fotósa a nő partnere, Matt THOMPSON, a szöveget pedig újságíró barátjuk Kate KELLAWAY írta beszélgetések alapján, *The Observer*, March 9, 2014. <https://www.theguardian.com/society/2014/mar/09/how-i-faced-up-to-epilepsy-helen-stephens-photo-diary>

⁵⁹ Szűcs Teri, „Visszatért hozzám az emlékezet”: *Demencia és Óperencia* (blog), 2020–2021. <https://nemlehetelfelejteni.wordpress.com/>

⁶⁰ TARI Katalin, MIHALICZ Csilla, *Akinek kétszer kelt fel a nap...: A leghosszabb zarándokút*, Budapest, Kossuth, 2017.

valamint dokumentumok, informatív passzusok, az újságíró Mihalicz családtagokkal, orvosokkal készített interjúi és a beteg szociokulturális környezetét feltáró elbeszélései váltakoznak egymással, s az utóbbiak olyan kérdéseket tárgyalnak például, hogy a magyar vidék földműves kultúrája hogyan befolyásolja a betegségről való gondolkodást és a beteg magatartását. A többszerzős projektek egyszerre kínálnak alternatívát a felelősséget teljesen a betegre hárító betegség-monomitoszhoz és a magányos, az elbeszélése formálását egyedül kontrolláló szerző mítoszához képest.⁶¹ Az is világos persze, hogy az ilyen vállalkozások esetében már kétséges, hogy egyáltalán érdemes-e az autopatográfiák közé sorolni őket. Azért látom fontosnak mégis, hogy utaljak rájuk, mert megmutatják, hogy meglehetősen széles skálán mozoghat az, hogy a betegséget mennyire tekintjük magánügynek, illetve a róla szóló elbeszélés szerzőségét individuális természetűnek, és az adott diskurzus (pl. szépirodalmi, újságírói/riporter, amatőr vagy populáris önéletrajzírói) hagyományai erősen meghatározzák mind a (magányos) beteg, mind a (magányos) szerző reprezentációját.

Visszatérve a vizsgált kötetekhez, mindből lehet olyan példát hozni, ahol az elbeszélésben felvillan a beteg környezetének szempontja. Ilyen mondjuk Esterházy töprengése kisebbik fia lelki alkatáról és a saját apai teljesítményéről,⁶² Keresztury rácsodálkozása a felesége némán cipelt terhére,⁶³ Darvasi-Szív jelenete a kórházban őt kereső, elveszett partneréről.⁶⁴ Szilasi kötetének elején 48 órát mások (kollégák, volt feleség, új barátnő) szemszögéből látunk, az ő elbeszéléseik alapján tudja csak összerakni az elbeszélő, hogy mi történt a rohamot követő két napban, mert ez az időszak kiesett az emlékezetéből, és csak ezután a rekonstrukció után válik az ő nézőpontja uralkodóvá, míg a többiek a háttérbe húzódnak. Bár inkább csak hangsúlybeli eltérésekről van szó, mégis azt lehet mondani, hogy a másik négy kötetben a társas viszonyok relatíve nagyobb szerepet kapnak az elbeszélésben, mint az introspekción és a magány tapasztalatának megosztása, és ezért hangsúlyosabbá válik a betegségnek mint egy kis közösséget vagy emberi kapcsolatokat érintő történetnek a rajza. Ezekben nem villanásszerűen jelennek meg, inkább történetek részeivé válnak a kapcsolatok – legyen szó akár rokonok, barátok elvesztéséről a saját betegség idején, akár arról, hogyan vesznek részt a partnerek, szülők, barátok a beteg életében. Ezek sokszor olyan epizódokká, önálló szálakká válnak, amelyek akkor is nagyon erőteljesek, ha a kötetek némelyikének elbeszélésmódja kétségtelenül reflektálatlanabb a műfaj elit szépirodalmi verzióénál. A korábban már említett

⁶¹ Az általam vizsgált korszakot megelőzően van egy nagyon fontos magyar példa a betegség többszempontú megjelenítését célzó publikációra: Fekete Éva halála után a Beszélő a nekrológok mellett közreadta Fekete naplóját az utolsó hónapjairól férje, Kőszeg Ferenc ugyanerre az időszakra való visszaemlékezésével együtt. FEKETE ÉVA, *Szemben a...*, Beszélő, 1997/8–9. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/szemben-a>; KŐSZEG Ferenc, *Halálkrónika*, Beszélő 1997/8–9. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/halalkronika> – A két szöveg párbeszéde külön elemzést érdemelne.

⁶² ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló*, 154–155.

⁶³ KERESZTURY, 193.

⁶⁴ SZÍV, 287–289.

példák mellett gondolhatunk itt arra, ahogy Szentesi az anyjával való kapcsolatáról, a felnőtt lány újra kisbabává válásáról ír, vagy ahogy Rados Virág könyvében rajzolódik ki a betegséggel folyamatosan alakuló párkapcsolat története.

* * *

Összegzésképpen azt lehet mondani, hogy a betegség ma közkeletű monomitoszával a kortárs magyar autopatográfiák valamilyen módon mind számot vetnek, és különböző viszonyokat alakítanak ki hozzá, ami részben az elszenvedett betegség kórtörténetével, a szerző számára ismert műfaji előképekkel és otthonos kulturális diskurzusokkal kapcsolatos. A betegség tudásmítoszával többségük bensőségesebb kapcsolatot ápol, de a betegségből kinyerhető tudással kapcsolatos szkepszis skáláján így is elég szórta helyezkednek el a szövegek. A szerző neme elsősorban azért tűnik fontos csoportosítási szempontnak, mert rámutat a női elbeszélők betegség-önéletrajzainak hiányára a közelmúlt magyar irodalmában, illetve mert a nemi identitás (újra)konstruálása, a jövő és az örökség folyamatos újraírása és bizonyos betegségek kapcsolata eltérő a férfiak és a nők számára. Azt láttuk, hogy az elit szépirodalom autopatográfiáiban talán a súlyos beteg magára maradottságának ábrázolása a legkomplexebben felfogott küldetés, az újságírói, popkulturális és amatőr önéletrajzi hagyomány felől érkező szerzőknél viszont a betegség kapcsolatokat, közösséget érintő felfogása és a saját betegségről szóló nyilvános beszéd diskurzusokat átmetsző jellege kap fontos szerepet. Az azonban biztosan közös bennük, hogy az olvasót arra ösztönzik, hogy újragondolja a betegségek kulturális reprezentációinak, társadalmi-intézményes kontextusainak és a saját, illetve mások betegségeiről szerzett személyes tapasztalatainak bonyolult, nyugtalanító összefüggéseit.

GÁCS ANNA
 egyetemi docens
 Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem
 annagacs@gmail.com

The Myth of the Solitary Hero and the Competition of Narratives in Contemporary Autopathographies

Abstract: This essay examines the relationship between contemporary Hungarian autopathographies and the myth of the solitary hero. Illness-monomyth – a widespread narrative pattern that underlines the ill person's mental investment and responsibility in their recovery – seems difficult to avoid when writing about illness, even one's own life-threatening

somatic disease. Understanding the genre as consisting of several competing narratives, the article discusses eight autopathographies from different aspects. The list of works discussed includes books by established writers as well as journalists and amateur autobiographers, and the correlations between narrative choices and gender as well as cultural status are also considered.

Keywords: autopathography, autobiography, contemporary Hungarian literature, monomyth, gender

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/198-216](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/198-216).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



BEDECS LÁSZLÓ

Ne írd le magad!

Az íróiskolák hasznáról

Azt már csak a zsenikben hívő kevesek hiszik, hogy valaki tanulás és tájékozódás nélkül is kiváló íróvá válhat (annak születhet): mindenki más tisztában van vele, hogy ehhez az irodalmi hagyományok ismeretére, nyitott gondolkodásra, jó ízlésre, nyelvi kompetenciára, vagyis rengeteg olvasásra, az olvasmányok átgondolt kiválasztására és aztán azok részletes, mély feldolgozására van szükség. A szerencsésebbek ezt megkaphatják akár a családi közegben is, mások önképzőkörökben, irodalmi alkotókörökben, táborokban, vagyis hasonló érdeklődésű társaik körében juthatnak iránymutatáshoz, kritikai visszajelzéshez, tanácsokhoz. Az egyetemi, főleg a bölcsészkarokhoz kötődő irodalmi fórumok, nem ritkán folyóiratok, amilyen a kilencvenes években a *Törökfürdő* vagy a *Sárkányfű* volt, később a Telep csoport blogja, még később az *Apokrif*, vagy napjainkban a *Nincs*, a pályakezdő generációnak adnak nem csupán bemutatkozási, de tanulási, tájékozódási, beszélgetési lehetőséget is. Az írással kacérkodók ezekben a sokszor kocsmasztalok körüli, de rendszeres beszélgetések és viták során megérthették, mit és miért érdemes írni, milyen trendjei és tilalmai vannak az irodalomnak és az irodalom intézményeinek, majd ehhez képes születhettek az újabb szövegeik, amelyek jó esetben, még bőven a megjelenés előtt, a körből érkező észrevételek hatására alakulhattak. Nehezen felmérhető, milyen óriási hatása lehet a tulajdonképpen baráti találkozóknak, az ottani hangadók véleményének egy-egy poétikai értékrend kialakulásában.

Vannak azonban olyanok, akik ezekből a körökből kimaradnak – földrajzi (messze laknak) vagy alkati okokból. Ők azok, akik a valamilyen módon számukra is elérhető költőnek vagy egy folyóiratnak, esetleg a magyartanárukknak mutatják meg a készülő munkáikat, de itt már óriási a kockázat, hiszen egy-egy személytől függhet a továbblépés, a fejlődés iránya. Ha az adott tekintély hírneve ellenére sem ért az irodalomhoz, vagy nem elég motivált abban, hogy segítsen, a hozzájuk forduló fiatal szerző támogatás nélkül marad, és előbb-utóbb abbahagyja az írást. Az ekkor kedvüket veszítő fiatalok azok, akikről az itteni gondolatsor szólni akar. Mert ők azok, akik tíz, tizenöt vagy húsz évvel később visszatérnek tinédzserkori álmaikhoz, az akkor született szövegeikhez és élményeikhez (mert mégis volt egy díj a versíróversenyen, mégis volt egy közlés a megyei lapban vagy az iskolaújság „Toll” rovatában, mégis volt emiatt a családban büszkeség), és megpróbálnak újra írni – az íráshoz pedig professzionális segítséget kérnek.

Talán nem is gondolnánk, milyen sokan járnak ebben a cipőben, azaz milyen nagy igény van a születő versek, novellák és regények (meg drámák, mesekönyvek, naplók,

életrajzok és mások) szakmai kontrolljára, arra, hogy az alkotók valakinek odaadassák a műveiket, és arról mérvadó, tartalmas, őszinte véleményt kapjanak. Például az erre az igényre egy vélhetően jól működő üzleti modellt építő Magyar Íróképző, mely 2013 óta saját bevallása szerint 1300 hallgatóval foglalkozott, a Péterfy Íróakadémia online lapja, a *felho.cafe* pedig legalább 220 szerzőtől közöl írásokat, úgy, hogy saját szabályzata szerint ott csak az publikálhat, aki legalább egy kurzuson részt vett. De sok más hasonló kezdeményezés is létezik, kisebb-nagyobb műhelyek, az egyszemélyes szemináriumoktól az egész komoly és neves tanári gárdát felvonultató, akkreditált felnőttképzésekig. Előbbire jó példa Kukorelly Endre akár legendásnak is nevezhető szemináriuma, utóbbira a Magyar Írószövetség által kitalált és működtetett íróiskola. Korábban a József Attila Kör is működtetett íróiskolát (prózai, lírai, kritikai szemeszterekkel), 2011-től létezett a Menyhért Anna nevével fémjelzett 5K Kreatív Írás Központ, szintén a tízes évek első felében volt aktív a litera.hu-hoz köthető, szépíró mesterkurzusokat indító Magyar Író Akadémia is. A FISZ évközi kurzusait, például a FISZ-líraműhelyt olyan neves szerzők vezetik, mint Mezei Gábor vagy Szabó Marcell. Ellenpélda a 2019 óta működő, kizárólag online kurzusokat hirdető, homályos szakmai háttérű Brooks Íróakadémia, amely nagyon komoly összeget kér el a saját könyvről álmodozó pályakezdőktől. Ezen kívül sokan szerveztek táborokat, legalább tizenöt éve létezik a sok más íróiskolában is feltűnő Turczy Istvánhoz kötődő Parnasszus Író tábor, van Hajdúböszörményi Író tábor, székszárdi Magasiskola, Nyolc Ág Művész tábor, létezik az Ambroziához kötődő véneki tábor, a Kóspallagi Író tanya, Péterfy Gergely umbriai alkotótábor, a Margó fesztivál írószemináriuma, van FISZ-tábor, volt JAK-tábor, újabban van a Kortárs folyóiratnak is irodalmi, az alkotásra fókuszáló tábor – bár utóbbi három inkább, de nem kizárólagosan, mindig is a fiatalabb korosztályt célozta. Ezen túlmenően biztosan sokan tanulnak egy-egy költőtől, írótól, kritikustól, szerkesztőtől személyesen, mindenféle intézményi, látható kereten kívül, de néha a Facebookon ezeknek is híre kel. Legutóbb Borsik Miklós és Sirokai Mátyas együtt hirdetett online szöveggondozást, tanácsadást, „szöveglegót”, ahogy ők fogalmazzák. És biztosan van sok más kezdeményezés is, aminek most nem találtam nyomait.

A lényeg: komoly igény van értő olvasókra, és az ő munkájukat sokan hajlandók megfizetni. A szolgáltatások színvonalában, mint minden üzletágban, itt is jelentősek lehetnek az eltérések, de mivel semmiféle szakmai kontroll sincs, erről keveset tudunk. Illetve, egyvalamit mégis igen: ismerhetjük azoknak a könyvhöz jutó, sikeressé váló íróknak és költőknek a beszámolóit, akik hálával gondolnak vissza az ilyen-olyan táborokban, szemináriumokon, egyetemi „kreatív írás” kurzusokon, a fellengzősen Akadémiának hívott esti vagy hétvégi iskolákban töltött időről, az ottani találkozásokról és beszélgetésekről, az ott kapott figyelemről. Mindezt összefoglalva nevezhetjük szerkesztői munkának is.

A kérdés tehát: mennyit adhat hozzá egy jó ízlésű, az irodalomhoz értő szakemberrel végzett közös munka egy konkrét szöveghez? Érdemes-e szerkesztői szolgáltatást

vásárolni akár csak egy-egy hétvégére, akár néhány hónapra, csoportban vagy egyénilig? Vagy kicsit emelve a tétet: vajon az itt felsorolt íróiskoláknak lehet-e bármilyen hatása a kortárs irodalom egészére? Elképzelhető-e, hogy valóban fontos, más alkotókra is hatással lévő versek, verseskötetek, novellák vagy regények születnek majd meg ezen az úton – olyanok, amelyek enélkül nem, vagy csak sokkal rosszabb színvonalon születtek volna meg? Másként fogalmazva: azt szeretnénk tudni, hogy a rossz minőségű szövegekből lehet-e az íróiskolai-szerkesztői munkának köszönhetően jó, akár nagyon jó minőségű is.

A fentebb felsorolt íróiskolák színvonala, szakmai háttere, de valószínűleg a közönsége is nagyon más: az már eleve szűrőt jelent, hogy melyik szerző melyikkel találkozik, melyikért hajlandó fizetni. A lelkes amatőrök futhatnak bele például a Magyar Íróképző szolgáltatásába, ahol nem tudni, kik és hogyan tanítanak: az egyetlen név Zsiga Henrikre, aki vélhetően az egész projekt gazdája, ötletadója, tulajdonosa. Az önmagát írónak, írásként mondó szervező a kezdetektől a kötetig juttatja el a szerzőit – saját kiadója is van erre a célra. Az iskola léte azt mutatja, hogy nagy és valós piaci igény van erre a szolgáltatásra: arra, hogy valaki, aki a szakmaiság ígérését nyújtja, elolvassa a születő műveket, véleményt mondjon róla. Vélhetőleg nagyon sok a műkedvelő író, az amatőr alkotó ezeken a találkozókon. Az ő szövegeikre várnak az ilyen-olyan, kezdő íróknak kiírt pályázatok, illetve a pályázatok mögött álló kiadók, akik szintén egy üzleti modellbe illesztve ígérnek a könyv gondozását, megjelenését – de ezek a könyvek jellemzően még a könyvesboltokba sem jutnak el, végső soron magánkiadású könyvekként ajándékok lesznek az alkotók rokonai és ismerősei számára. A jobbak a pénzükért jobb, professzionálisabb, hasznosabb szolgáltatást is kaphatnak, akár egyetemi szinten is. 2022-ben a Miskolci Egyetem BTK hirdet kétféleves szakirányú továbbképzést – a „kreatív írás” nevű programon nagyjából kéthetente lehet a tanárokkal (Kőrösi Imre, Kiss Noémi) és nagynevű íróvendégeikkel találkozni, tőlük tanulni.

Az efféle tanfolyamok, szemináriumok elsősorban nyelvi-stilisztikai kérdésekkel foglalkoznak, a hosszabb prózákat érintő strukturális kérdésekkel vagy a költői nyelv, nézőpont, beszédmód trendjeivel kevesebbet. Sokkal könnyebb, „szaporább” ugyanis a mondatokat javíthatni, egy-egy szinonimát kicserélni, mint az irodalmi értékekről kialakult elképzeléseket megváltoztatni, az alapötleteket újraalkotni. A nyelvtani, de még a kompozíciós ismeretek is sokkal jobban fejleszthetők ugyanis, mint a tartalmi, ízlésbeli készségek, melyekre inkább csak ráirányíthatja egy jó szerkesztő a szerzők figyelmét, érzékenységét. Pedig az igazán nagy áttörések akkor következnek be, amikor a szerző a visszajelzések alapján ráébred saját torz vagy régen érvényét vesztes értékrendszerére, és ezt képes az újírás során korrigálni. Egy saját praxisból vett példa: a halott, bántalmazó barátról szóló regénykézirat még mindig a bántalmazónak próbált megfelelni, a legfőbb írói félelem a már távol lévő esetleges sértődése volt – sokkal nehezebb volt ezen változtatni, mint bármilyen szóalakon, mondaton, bekezdésen, fejezetsorrenden.

Mert afféle mesterdalnokokat lehet képezni, de igazán jó író, pláne költőt nem nagyon, a szintlépéshez az íráskészségen kívül szükség van az évtizedek alatt kialakult árnyalt gondolkodásmódra, humorra, világlátásra, műveltségre is. Apropos: az íróműhelyek leginkább prózaírókkal foglalkoznak, legalábbis a megszülető kötetek jelentős többsége próza. Talán azért, mert a vershez még több idő kell, kevesebb jó szerkesztő van, és a javításokhoz a szerzőnek több kreativitásra van szüksége, mint a próza esetében. Az írószemináriumnak eleve inkább kreatívírás-jellege van, ahol stilisztikai alapkérdésekkel lehet foglalkozni, a történeteket lehet színezni, bonyolítani, bizonyos írói technikákat lehet fejleszteni, de a témaérzékenységet, a társadalmi vagy a személyes problémákkal való szembenézés módját nem nagyon – márpedig ennek a költészetben talán még nagyobb szerep jut. Enélkül nincs is jó költészet.

A szerzők konstruktív visszajelzésekre várnak, a tehetségesebbek nem megsértődnek, hanem hálásak a bírálatért, megértik, hogy a cél közös: a lehető legértékesebb szöveg megalkotása. A megfelelő tanár/szerkesztő úgy tud tanácsokat, ötleteket adni, hogy a szerző még akkor is magáénak érezze azokat, ha talán soha nem jutottak volna eszébe, miközben tudatosítják mindketten, hogy a szöveg a szerzőé, ezért a végső döntés is az övé, mindig, minden kérdésben. Az eredeti, „nyers” kézirat és a végleges különbsége persze kintről legtöbbször láthatatlan, de nagyon tanulságos tud lenni egy folyóiratban már megjelent novella összevetése a szerkesztővel történő közös munka utáni könyvbeli megjelenéssel. De erre is ritkán, és jellemzően nem az íróiskolák hallgatóinak az esetében van példa.

Az íróiskolákban a szerkesztési munkán van tehát a hangsúly, és csak másodsorban az irodalom intézményrendszerének megismerésén, illetve a kapcsolatépítésén. És bár az irodalmi szocializáció legalább olyan fontos, mint az esztétikai iránymutatás, egy íróiskola lényegében mégis szerkesztői szolgáltatást kínál – minél többet fizet valaki, jó esetben annál többet foglalkoznak a szövegével, annál nagyobb esélye lesz a közlésre (egyébként az ottani tanárok-szerkesztők kapcsolatrendszerét is használva, megvásárolva), a jobb helyeken való publikációra. Külön érdekesség, hogy jó kötet ezen az úton sok mindenkinek lehet, de ahhoz már több tehetség és tanulási készség is kell, hogy aztán elkészüljön a második kötet is, jellemzően már a pénzért vett külső segítség nélkül.

Az íróiskolák célcsoportját azok a középkorúak adják, akik jellemzően már tizenévesen is kacérkodtak az írással, bizonyára volt is hozzá némi tehetségük, de másfelé sodorta őket az élet. Ők gyakran érzik úgy – negyven felé, felnőtt vagy feljövőben lévő gyerekekkel, az irodalomtól távoli szakmákban elért sikerek után – hogy ha komolyan vették volna tinédzserkori álmaikat, szárnypróbálgatásaikat, és tudatosan képezték volna magukat az irodalom nyelvi, poétikai és társadalmi funkcióinak minél teljesebb megértésében, ha igyekeztek volna az irodalmi élet szereplőit megismerni, fórumain személyesen is jelen lenni, akkor lett volna keresnivalójuk ezen a területen is. Sikeres jogászok, orvosok, pénzügyi és reklámszakemberek, mérnökök, biológusok gondolják úgy, hogy az alkotás izgalma, a kreativitás varázsa, az önkifejezés igénye vagy

egyszerűen egy kézbe fogható könyv hiányzik az életük teljességéhez. Felidéződnek a réges-régi versek, novellák, regénykezdemények, melyek esetleg még sikereket is hoztak a szűk családi vagy baráti közegekben. Boldog, szomorú emberek találnak vissza emiatt egy egykor örömet adó tevékenységhez, és próbálnak valamit írni, újra. Ezek a legkritikább esetben jó szövegek, de arra éppen elegendők, hogy meg lehessen keresni velük egy hozzáértőt – és utána akár el is kezdődhet a közös munka, aminek az eredménye már publikációkban, könyvekben, sőt akár komoly szakmai díjakban is mérhető majd, évek múltán. De már a második lépcső is kockázatos, hiszen a „hozzaértő” olvasó, az érdemi véleményt és tanácsokat megfogalmazni képes szakember megtalálása sem egyszerű kérdés. Mint láttuk is már, sokan hirdetik magukról hogy ők a megfelelő emberek, és aki tájékozatlan az irodalom világában, az könnyen el is hiszi ezt.

A Magyar Írószövetség íróiskolájának mottója volt a „Ne írd le magad!” szlogen, és ezzel pontosan jelezték, kikre számítanak általában is az íróiskolák. Azokra tehát, akik egy második esélyre (vagy a megkésett elsőre) várnak, akik ugyan úgy érzik, már túl késő elkezdni az írást, de egy lehetőséget azért még adnak maguknak. Nekik szóló ígélet, hogy mindenki előtt nyitva áll az irodalmi siker ajtaja is, de a belépéshez, persze, szükség van az ezt a világot jól ismerő emberekre – ők az íróiskola tanárai, előadói. Ők majd kihozzák a kéziratokból a maximumot, és az már elég lehet a megjelenéshez, sőt akár a sikerhez is.

Az írói kurzusok tanulóiról kevés információ érhető el, legtöbbször maguk a szerzők írnak vagy nyilatkoznak hálásan egy-egy szemináriumról, amely segítette az íróvá válásukat. Érdekes, hogy többségében nőket lehet ebbe a sorba állítani: Hegedűs Ágota, Somogyi Aranka, Halász Rita, Vécsei Rita Andrea, Havas Juli, Puskás Panni, Piros Vera, Pap Éva, Bakos Gyöngyi, Harag Anita, Molnár T. Eszter, Tallér Edina jut ebből eszembe. Többségük Kukorelly Endre vagy Péterfy Gergely workshopjairól indult el, de persze mások segítségét is igénybe vehették.

Velük új szerzők, új arcok, új történetek jelennek meg az irodalmi lapokban, majd a könyvesboltokban, és egy ideje a (nagy) kiadók is ráéreztek arra, hogy mivel az olvasóközönség legnagyobb részét is a negyven feletti nők adják, az ebből a körből jövő írók viszonylag könnyen piacképesé válhatnak. Ezek a könyvek ráadásul jellemzően olvasmányosak, és nagyon gyakran épp a kapcsolati problémákról, válásról, gyereknevelésről, a gyerekek kirepüléséről, esetleg a kapcsolaton belüli bántalmazásról szólnak – sokakat, de leginkább az említett olvasói közönséget érintő témákról. Vagyis kerek a történet, mindenki nyer ezekkel az együttműködésekkel. A kiadó el tudja adni a könyveket, a szerző könyvhöz és közönséghez, a kiadónál vagy az azon kívül dolgozó szerkesztő pedig munkához jut. Mondhatjuk úgy is, hogy a szerzői oldalról is pénz kerül a rendszerbe. Vagyis akár a szervezett formákra, íróiskolákra, akár a személyes konzultációkra gondolunk, kijelenthetjük, hogy ez a fajta, piaci alapú szerkesztői szolgáltatás végső soron a kortárs magyar irodalomhoz is hozzátesz. Az imént felsorolt szerzők könyvei értékesek, és nagyon jó, hogy megszülettek. Az más kérdés, nehéz is belegondolni, hogy egy olyan jelentős költő, mint például Kukorelly Endre,

vajon hány ötletét adja oda a vele dolgozó szerzőknek, a „tanítványainak”, ahelyett, hogy azokat ő maga a saját munkáiban használná fel – de erre, azt hiszem, ő maga sem tudna válaszolni. És talán az inspiráció legalább részben kétirányú: a közös gondolkodás a szerkesztőként, vagy – ahogy magukat jobban szeretik hívni – tanárként megjelenő írókra, költőkre is hat.

Az látszik, hogy a külső szem, a hozzáértő kéziratgondozó nagyon sokat tud hozzátenni a megszülető szövegekhez, de ne gondoljuk azt, hogy ez csak későn indul szerzők vagy a hozzáértést megvásárló írók esetében igaz. Mindenkinek szüksége van visszajelzésekre már az alkotás folyamán is, de – ahogy a bevezetőben már említettem – vannak, akiknek ez kisebb-nagyobb írócsoportokban, egyetemi asztaltársaságokban, folyóiratok köre szerveződő alkotói klubokban vagy akként funkcionáló közösségekben lesz hozzáférhető. Másnak a családi vagy a baráti körben akad önzetlen, segítőkész olvasója vagy olyan ismerőse, aki barterben olvassa és véleményezi a szövegeit. A többségnek azonban ez is, az is elérhetetlen – nekik el kell jutniuk egy-egy szemináriumra, írói kurzusra. Nagy akadály, hogy ezek többsége fizetős, és csak kisebb része ösztöndíjas (például KMTG, Előretolt Helyőrség Íróakadémia). Van, aki képes egy szerkesztőt saját maga megfizetni – ha szerencséje van, olyan ember foglalkozik majd a szövegeivel, aki valóban hozzá tud tenni azokhoz.

Egy interjúban Puskás Panni például arról beszélt, hogy az Orbán János Dénes-féle KMTG 2017-es megalakulására és aránytalanul nagy állami támogatására válaszul – Ijjas Tamás kezdeményezésére, majd nagyrészt Nemes Z. Márió szervezésében, főleg a JAK tagságából kikerülő önkéntesek által – alapított Független Mentorhálózatból őt Kiss Tibor Noé segítette. A közös munka értékét jelzi, hogy Puskás Panni a végül a Magvetőnél megjelent, azóta többszörösen díjazott prózakötetének, *A rezervátum visszafoglalásának* már az ötletét is a mentorához köti, nagyon sokat köszön neki: „Én sem hittem eléggé magamban, és talán mások is bedobozoltak engem kicsit. Hogy ez mégis megváltozott, az a Független Mentorhálózatnak, és legfőképp mentoromnak, Kiss Tibor Noénak köszönhető.”¹ Vagy: „Akkor került egyáltalán szóba, hogy kötetem legyen. Ő mondogatta ezt, egy idő után pedig bennem is átkattant valami.”² A minta a fentebb leírtra rímel: inkább csak írogatás először, az érzés, hogy már régen késő elkezdni, aztán egy hozzáértő segítsége, bátorítása, a ’Ne írd le magad!’ motívum, majd az ennek köszönhetően végül megszülető jól felépített, a mondatok szintjén is rendben lévő könyv.

Ennél részletesebb Halász Rita műhelyesszéje, amelyben szintén nagy feltűnést keltett, kritikai sikereket is begyűjtő regényének születéstörténetéről ír.³ „Katalin a

¹ FORGÁCH Kinga, *Puskás Panni: Azt vártam a könyvtől, hogy hatással legyen az olvasóira*. https://konyvesmagazin.hu/nagy/puskas_panni_margo_dij_top10.html (Letöltés ideje: 2022. augusztus 10. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

² MILANOVICH Domi, *Lehet, oda kéne menni, és beletolni a Dunába a Parlamentet*. <https://divany.hu/vilagom/interju-puskas-panni-a-rezervatum-visszafoglalasa>

³ HALÁSZ Rita, *Mély levegő: Halász Rita műhelyesszéje*. <https://www.kulter.hu/2022/03/halasz-rita-muhelyessze>

múltkor megkérdezte, hogy mit akarok kezdeni az életemmel. Azóta ezen gondolkodom. Ne röhögjete ki, lehet, hogy regénybe kezdek, bár félek, hogy nincs tehetségem az íráshoz.” 2013-as, 33 éves kori emlékét idézi fel, és azt, hogy mindig volt, aki biztatja, hogy nem késő elkezdni, érdemes folytatni, majd befejezni a szöveget. A mintázat aztán az ismert utat követte: az első szövegváltozattal el tudott menni egy író táborba, történetesen Szekszárdra, ahol egy neves szerzőtől, Tóth Krisztinától kaphatott némi bátorítást. Onnan Kukorelly Endre heti rendszerességű írószemináriumára ment, majd a Független Mentorhálózat önkéntesével, a szintén kiváló Bencsik Orsolyával volt alkalma szintén heti rendszerességgel konzultálni a készülő regényről, egy éven át. Közben a szigligeti JAK-táborban Darvasi László szemináriumán kapott egyszeri iránymutatást, majd az ezután megszületett első publikációk hatására a Jelenkor Kiadó szerkesztője, Darvasi Ferenc foglalkozott a szöveggel, de a munkába Nagy Boglárka, a kiadó főszerkesztője is bekapcsolódott. A hat-hét éves munka eredményeként került az olvasók elé a *Mély levegő* című, válásról, párkapcsolati erőszakról, bántalmazásról szóló, méltán sikeres regény. A szerző érdemeiből mit sem von le, hogy ebben sok ember sok ötlete és sok munkája is benne van.

Örvendtes tehát, hogy manapság az írói pálya elkezdésének az intézményi feltételei is adottak, a magánkezdeményezések és a néhol állami támogatású kurzusok együttesen majdhogynem mindenkinek lehetőséget adnak a fejlődésre: fiatalnak és idősebbnek, fővárosinak és kistelepülésen élőknek, gazdagnak és középosztálybelinek egyaránt. A szakmai segítséget kérők nagyon nagy része ugyan el sem jut saját könyvig, legfeljebb egy-egy periférikus publikációig, de van egy szűk réteg, amely a kapcsolatainak, intelligenciájának és persze a tehetségének és a szorgalmának köszönhetően olyan hatékony szerkesztői segítséget tud igénybe venni, ami aztán a kortárs magyar irodalom integráns részévé váló, értékes és fontos könyveket eredményez. És már ezekért a könyvekért megérte.

BEDECS LÁSZLÓ

irodalomtörténész, kritikus, vendégtanár
Ohridi Szt. Kelemen Tudományegyetem
bedecsl@gmail.com

Do not Write Yourself off. On the Benefits of Creative Writing Courses

Abstract: In my article I review the history of writing schools in Hungary over the last 20–25 years, analyse the reasons for their birth and existence, and sort them into different groups according to their target group and purpose. The paper proceeds with analysing quotes by popular contemporary writers that recall the beginnings of their career, when they attended writing schools, creative writing courses, or literary camps. I conclude by outlining what

writing schools offer to beginner writers (both younger and older ones), what editing as a paid service means, and what the prospects are for collaborative work.

Keywords: writing schools, creative writing, literary camps, literary workshops

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/217-224](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/217-224).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)



KŐSZEGHY FERENC

A tizenkét fejű sárkány

Eldologiasodás a posztdigitalitásban

Jankovics Marcell 1981-es *Fehérlófia* című animációs filmjében az egykor uralkodó isten fia, a Fanyúvő leereszkedik az alvilágba,¹ hogy legyőzze a kíváncsiságból világra szabadított három gonosz sárkányt, így megmentve a három királylányt, az Ősz-, a Tavasz- és a Nyárszépét karmaik közül. A sárkányok az emberi civilizáció egy-egy történeti korszakának, ember és technológia baljós egységének szörnyalakjai: a korai emberi civilizációra utaló olmek a kőfejeket viselő háromfejű, a hadiipari lényként megjelenő hétfejű, valamint a metropoliszokat a korai digitális kijelzőkkel vegyítő tizenkét fejű sárkány. Ez a három rettenetes férjalak a civilizációba szerveződő ember végtelen éhségét és hatalomvágyát jeleníti meg, a háború törekvését minden létező elpusztítására és a kései modern kor embertelen disztópiáját.

Az eredeti koncepció szerint a három sárkány szimbolikája nem ennyire nyíltan egy téma – a civilizáció és a technológia szörnyű pusztításai – köré szerveződött volna. Két évvel a film megjelenése előtt az alkotó még úgy nyilatkozott, hogy a legkisebb sárkány „a természeti romboló erőket”, a középső a „háborús pusztítást”, a legnagyobb pedig a „civilizációs ártalmakat” személyesítette volna meg.² Az eredeti mesében a legnagyobb sárkány maga a modern városi társadalom (a filmben is ez lett volna a szerepe), azonban a modernizációt kulcskérdéssé tevő magyar állam cenzorai ideológiai okokból nem akarták, hogy a modernitás rossz fényben tűnjön fel, a kompromisszum így egy részben számítógépesített sárkány lett.³ A végleges alkotásban az utolsó sárkány a tizenkét felhőkarcolószerű fejét bárhányféle alakzatba rendezve szabadon változtatja az alakját, sőt egész felülete digitális kijelző egyben – a küzdelem egy pontján a Fanyúvő leendő kedvesének képét vetíti ki magára, így megzavarva a végső csapásra készülő hőst. A szörnyeteg végül csak a valódi királykisaszszony segítségével bukik el. Több mint negyven év telt el, amióta *Fehérlófia* legyőzte a három fenevadat, mégis mintha köztünk élne azóta is – most a leghatalmasabbal, a tizenkét fejűvel szeretnék közelebről megismerkedni.

¹ A dolgozat megírásában köszönöm a segítséget Kondor Tamásnak, Zágorhidi-Czigány Domonkosnak, témavezetőimnek és a doktori csoportomnak. Az angol nyelvű források esetében – ha másképp nem jelölöm – a fordítások tőlem származnak. (K. F.)

² BALÓ Júlia, *A fehérlófia megszületik: Találkozás Jankovics Marcellel*, Film, Színház, Muzsika, 1979/11, 8.

³ Paul MORTON, *Marcell Jankovics and Ferenc Rofusz: The Grand Master and the Infant Terrible of Hungarian Animation*, Fullbright Student Conference, 3, 2007–2008, 67.

Hogyan lehetséges, hogy az ebben a (születésem előtti) rajzfilmben szereplő baljós szörnyeteg ennyire ismerős majd fél évszázaddal később? Mi ez a lény, amely tizenkét fejű alakját gépiesen mozgatva képes tökéletes képét, szimulációját nyújtani egy élőlénynek, de mégsem tűnik élőnek? És főleg, mit mondhat el és milyen cselekvésre ösztönözhet ez a sötét, jövőbe tekintő sárkányalak itt és most? Dolgozatomban a kritikai elmélet hagyományát folytató kortárs gondolkodók segítségével igyekszem megválaszolni ezeket a kérdéseket. Alapfeltevésem, hogy a digitalizáció logikája – a tizenkét fejű sárkány mai szemmel ezt testesíti meg – alapjaiban alakította át a világrendet és lokálisan a rendszerváltás utáni magyar társadalmat. Ennek számos következménye ismerhető föl, melyek közül engem kiemelten a kultúraértésünk megváltozása érdekel: az, hogy mi a digitális társadalmak és a kortárs művészet viszonya, és miben áll e kettő dialektikájának kritikai potenciálja. Általában azt szeretném tehát megérteni, hogy a művészet, és azon belül szorosabban az irodalom hogyan képes nemcsak a valóság megragadására, de újrateremtésére is egyben, az esztétika mint modifikációs aktus⁴ hogyan vonja kritika alá a fennállót (jelen esetben magát a kortárs digitális társadalmat), hogyan hoz létre kitérést, szubverziót, ellenhatalmat. E bevallottan politikai esztétika felvázolása előtt (amely egy másik dolgozat témája kell hogy legyen) azonban tisztázandó, hogy miért kell ennyire kiemelten kezelnünk a digitalitás társadalmi hatásait, és egyáltalán: mi az, hogy digitális? Ezekre a kérdésekre kimerítő választ ugyan nem adhatok – hisz mi szükség lenne a kortárs kultúra vizsgálatára, politikai esztétikára és általában a művészetre, ha ezek nélkül is meglennének a válaszaink – de az itt kijelölt sarokpontok, úgy hiszem, segíthetnek megérteni, hogy egyáltalán miért van szükség egy új (de korántsem előzmény nélküli) értelmezői gyakorlat kialakítására.

A Szovjetunió szétesése, és így a magyar rendszerváltás egybeesett a nyugaton domináns társadalmi rend, a kapitalizmus valójában már a hetvenes évek óta tartó újrarendeződésével. Így a magyar társadalom a létező szocializmusból nem nyugati típusú jóléti kapitalizmusba csöppent, hanem a Szalai Erzsébet által újkapitalizmusnak⁵ nevezett rendbe: „az újkapitalizmus nem más, mint a kapitalizmusnak az 1970-es évek közepétől máig tartó szakasza, melynek lényege, hogy a tőkeológia, áttörve korábbi jótékony korlátait, uralkodóvá válik a társadalmi élet majd minden szférájában”.⁶ E folyamat során átalakult a termelés módja is, a fordista „futószalagos” termelést szép lassan leváltja a posztfordista termelési rend, nem függetlenül a digitális robbanás nyújtotta új feltételektől a termelés megszervezésében.⁷ Szalai szerint tehát

⁴ Vö. BAGI Zsolt, *Az esztétikai hatalom elmélete*, Budapest, Napvilág, 2017, 94.

⁵ Vö. SZALAI Erzsébet, *Az újkapitalizmus és ami utána jöhet...*, Budapest, Új Mandátum, 2006.

⁶ SZALAI Erzsébet, *Az individuum válsága az újkapitalizmusban*, Kettős Mércé, 2016. január 16. https://kettosmerce.blog.hu/2016/01/16/az_individuum_valsaga_az_ujkapitalizmusban (Letöltés ideje: 2022. augusztus 27. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁷ SZALAI Erzsébet, *Lélek és profitráta 1.*, Mércé, 2021. január 23. <https://merce.hu/2021/01/23/szalai-erzsebet-lelek-es-profitrata-1/>

a tőkeológia újkapitalizmusbeli hódításának csupán az első lépése volt a jóléti állam tőke elé emelt korlátainak lebontása. A 90-es években a digitális robbanás által átalakuló társadalmi (termelési, kulturális, uralmi stb.) viszonyok lehetőséget biztosítottak az élet alternatív, a tőke fennhatósága alá addig csak közvetetten tartozó tereinek teljes bekebelezésére. Dolgozatom tulajdonképpeni témája, hogy ez mit jelent, és milyen következményekkel jár. Vázlatos történeti áttekintésem végén csak arra kívánok rámutatni, hogy a rendszerváltás során a magyar társadalom a digitális robbanás által hajtott újkapitalizmusba lépett be. A hazai társadalomban a kezdődő digitalizáció a nyugathoz való felzárkózás és a modernizáció évszázados narratívájába épült be.⁸

Így érünk el (jelentős kihagyásokkal) a mába, amikor a rendszerváltás, a mögötte húzódó ideológiák, s azok kritikája még mindig a hazai közbeszéd fontos témája. Nem csak a szűken vett pártpolitikai közbeszédé, hiszen a kérdés az irodalmi mezőben is megjelent, legutóbb Bartók Imre regénye kapcsán: „a több évtizedes szocializmust leváltó új modernizációs hullám a későkapitalista logikák betörését, valamint gyors, kritikátlan és reflektálatlan elsajátítását jelentette” – írja Urbán Bálint a *Jerikó épül* kritikájában, aki szerint a regény egyik központi témája épp e modernizációs kísérlet csődje.⁹ Azonban hiába központi kérdése ez a magyar közbeszédnek, az újkapitalizmus és a digitalitás által létrehozott magyar valóság megértése – nemhogy megváltoztatása – ma szinte lehetetlen feladatnak tűnik. Ez a benyomásunk érhetőbbé válik, ha figyelembe vesszük, hogy az átlátszatlanság vagy másképp mondva „feketedoboz állapot” a digitális társadalmak sajátja éppen úgy, ahogy a digitális eszközök maguk is sima felületük mögé rejtik működésüket.¹⁰

„Tudományos és műszaki területen a feketedoboz olyan készülék, rendszer vagy tárgy, amely kizárólag csak a bemenete, kimenete és átviteli jellemzői alapján vizsgálható, belső működésének bármilyen ismerete nélkül, azaz megvalósítása »átlátszatlannak« (fekete).”¹¹ Ám hiába tűnik áthatolhatatlannak a fennálló rend, mindig lesznek rajta rések, repedések, hasadékok. Ezek megtalálásához először nagyjából ki kell tapogatnunk, hogyan jutottunk idáig, hogyan alakult történetileg a digitalitáshoz való viszonyunk.

A társadalmak állapotát a kiteljesedő digitalizációban Florian Cramer nyomán posztdigitálisnak nevezhetjük.¹² Cramer azt próbálja körbejárni, hogyan változott meg a viszonyunk a digitálissal és a digitális kultúrával: mára a digitalitás nem

⁸ A rendszerváltás modernizációs ideológiájáról lásd ÉBER Márk Áron, GAGYI Ágnes, GERŐCS Tamás, JELINEK Csaba, PINKASZ András, 1989: *Szemponatok a rendszerváltás globális politikai gazdaságtanához*, Fordulat, 2014/1, 11–63.

⁹ URBÁN Bálint, *Az ezer fennsík és dobozok*, Műút, 68, 2018, 72.

¹⁰ Alexander R. GALLOWAY, *Uncomputable: Play and Politics in the Long Digital Age*, London, Verso, 2021, 185.

¹¹ *Feketedoboz (rendszerelmélet)*, Wikipédia. [https://hu.wikipedia.org/wiki/Feketedoboz_\(rendszerelm%C3%A9let\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Feketedoboz_(rendszerelm%C3%A9let))

¹² A posztdigitálisról korábban hosszabban írtam: KÖSZEGHY Ferenc, *Posztdigitális állapot és újmediális tapasztalat* Kerber Balázs Conquest című művében, *Literatura*, 2021/4, 479–493.

utópisztikus vágy vagy sötét jóslat, hanem a mindennapi életünket egyre inkább meghatározó valóság. Érdeemes pontosítani, mit ért Cramer posztdigitalitás alatt, mi ez a világállapot: szerinte a kifejezés második tagja, a „digitális” nem kizárólag az elektronikus számításon alapuló eszközök működésmódját, sokkal inkább egy gondolati struktúrát jelöl, amelyben „valami felosztható diszkrét, megszámlálható egységekre”.¹³ A ma ismert számítógép csupán totalizálta ezt a digitális logikát, megnyitotta annak lehetőségét, hogy a valóság jelentős része elemekre bontva kódolhatóvá, azaz diszkrét módon leírhatóvá váljék. Egy másik digitalitással foglalkozó kutató, Alexander R. Galloway szerint az „univerzális gép” gondolata alapvetően meghatározza korunk kulturális logikáját: miközben Jean-François Lyotard szerint a posztmodernizmus a nagy elbeszélések végét jelenti, addig Alan Turing munkássága nyomán létrejött egy elbeszélő nélküli szuperelbeszélés, a mindent bekebelezni képes számítógépes univerzum.¹⁴

Cramer kifejezésének másik fele, a 'poszt' prefixum is pontosítandó: nem utániságot jelöl, sokkal inkább folytonosságot, ugyanis Cramer szerint a posztapokalipszis sem az apokalipszisen túl létezik, hanem maga a történő apokalipszis.¹⁵ A posztapokalipszis az az állandó apokaliptikus állapot, melyben az apokalipszis mint forradalom, felszakítás megszűnik, hiszen elveszti felforgató jellegét. Ilyen értelemben beszélhetünk a jelenről mint posztdigitálisról, hisz a digitálisnak nevezhető eljárások térnyerése mostanra megszokottá, a világunk alapállapotává vált. A digitalitás alapvetően rajzolta újra a gazdasági, politikai, társadalmi, kulturális stb. viszonyok termelésének és újratermelésének módját. Ígérete, hogy képes világunk bármely elemét leírhatóvá tenni, kóddá változtatni. Így bármi programozható lesz, az univerzális eszköz, a számítógép által kezelhetővé válik. Az uralomért folyó verseny tétje e kódok és programok (és az ezekhez szükséges adatok) létrehozása és birtoklása.

Fontos, hogy uralomról és nem hatalomról van szó: Bagi Zsolt megkülönböztetését követve mi is különválasztjuk az uralom és a hatalom fogalmát, az uralom egyszerűen elnyomást jelent, míg a hatalom lehet bárkié (ideális esetben mindenkié).¹⁶ Sokáig úgy tűnt, a digitalitás hatalmat teremt, nem uralmat: az internet segítségével új módokon lehet majd közösséget teremteni, az információhoz való hozzáférés is demokratizálódik stb., tehát a digitalitás emancipatorikus erővel lép fel. Ezzel szemben az újkapitalizmus mára magába olvasztotta a digitális technológiákat, az uralom új, teljesebb formáit kiépítve. Ezt alapvetően térnyerésként értékelhetjük: az élet olyan területei is megfigyelhetővé, uralhatóvá és közvetlenül irányíthatóvá váltak (az erőszakos beavatkozás látszólagos mellőzésével), melyek korábban elérhetetlenek voltak

¹³ *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, eds. David M. BERRY, Michael DIETER, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, 17.

¹⁴ Alexander R. GALLOWAY, *Mathification*, Johns Hopkins University Press, 2019/1, 99. <https://boundaries2019.web.unc.edu/wp-content/uploads/sites/18714/2019/02/Mathification.pdf>

¹⁵ *Postdigital Aesthetics*, 15.

¹⁶ BAGI, 139.

bármely uralom számára. A digitális uralom már nem a spájzban, hanem a tudatunkban van: gondoljuk például a közösségi médiákra, ahol a közbeszéd egyre nagyobb hányada folyik, így kiszolgáltatva azt a nagy cégek algoritmusainak.¹⁷

De mi az újkapitalizmus szolgálatába állított digitális technológiák modus operandija, mi köti össze a kapitalizmus és a digitalitás eljárásait? Sokan adatvédelmi problémaként kezelik,¹⁸ a Foucault-féle panoptikus hatalom felől¹⁹ közelítik meg a kérdést. David M. Berry, a *Critical Theory and the Digital* című könyv szerzője szerint viszont az *eldologiasodás* fogalma a vezérfonál: a világ bármely elemét diszkrét egységekre osztani, leírhatóvá, kezelhetővé és uralhatóvá tenni valójában a valóság eldologiasításának programja.²⁰ Az eldologiasodás nem a digitalizáció sajátja, hanem magára a kapitalizmusra is nagyban jellemző. A fogalmat először Lukács György teszi hangsúlyossá: definíciója szerint az eldologiasodás az a jelenség, amely során „valamely személyek közti kapcsolat dologszerű jelleget s ily módon »kísérteties tárgyiságot« ölt”.²¹ Ugyanezt Marx mint az ipari kapitalizmus korának teoretikusa és a munkásmozgalom filozófusa az áruforma titokzatosságán keresztül ragadta meg: azon keresztül, ahogy az ipari munka során az „emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét [az áru] úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét”,²² azaz az eldologiasodás Marx szerint az, amikor a munkás elidegenül saját munkájától, azt nem társadalmi viszonyként érti. Lukács szerint azonban az eldologiasodás nem áll meg az ipari munkánál, hisz a kapitalista rendszer arra törekszik, hogy a társadalom összes szükségletének kielégítése árucseré formájában történjék,²³ így az ember fogalma is eldologiasul:

az áruviszony „kísérteties tárgyszerűségű” dologgá való átváltozása nem állhat meg tehát a szükségletkielégítés valamennyi tárgyának áruvá válásánál. Ellenkezőleg: az ember egész tudatára rákényszeríti struktúráját; az ember tulajdonságai és képességei többé nem kapcsolódnak össze egymással a személyiség szerves egységévé, hanem olyan „dolgok”-ként jelennek meg, amelyeket az ember „birtokol” és „elidegenít”, mint a környező világ különféle tárgyait.²⁴

¹⁷ A tudattalan digitális megszállására jó példa még: Safiya Umoja NOBLE, *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*, New York, NYU Press, 2018.

¹⁸ Például Shoshana ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs, 2019.

¹⁹ Vö. Majid YAR, *Panoptikus hatalom és a látás patológiázása: A foucault-i tézisre adott kritikai reflexió*, ford. FÁBER Ágoston, Replika, 2014/5, 83–100.

²⁰ David M. BERRY, *Critical Theory and the Digital*, New York, Bloomsbury Academic, 2015, 122.

²¹ LUKÁCS György, *Történelem és osztálytudat*, Budapest, Magvető, 1971, 320.

²² Karl MARX, *A tőke*, ford. RUDAS László, NAGY Tamás, Budapest, Szikra, 1955, 77.

²³ LUKÁCS, 331.

²⁴ *Uo.*, 334.

Lukácsnál az eldologiasodás alapvető következménye, hogy lehetetlenné teszi az autentikus életet.²⁵ A dologszerűvé válás lényegi mozzanata, hogy megfosztja az embert minőségi különbségeitől, azok helyébe mennyiségi (dologi) különbségek lépnek.²⁶

Ezek a kategóriák (autentikus, minőségi és mennyiségi) Louis Althusser Marx-kritikája²⁷ szerint hegelianusok, idealisták és humanisták, azaz elvetendőek. Eleve feltételezik ugyanis, hogy létezik autentikus emberi, és léteznek minőségi különbségek.²⁸ Így az ezekből kibomló eldologiasodás is inkább hegelianus, mint marxista fogalom: a *Történelem és osztálytudat*ot író, az eldologiasodást központi fogalomnak megtevő Lukács érdeklődésének homlokterében valóban a fiatal, Althusser szerint hegelianusabb Marx állt.²⁹ Az idealizmus vádjának alapos cáfolata helyett a kortárs posztdigitalitás felől is belátható, hogy szükségünk van egy humanistának tekinthető előfelvetésre: a rendszerellenes alternatívák keresésének igénye indokoltá teszi, hogy kiindulópontunknak azt az egyszerű állítást tegyük meg, hogy van emberi szubjektum a fennálló renden túl is – még ha nem is tudjuk, hogy ez pontosan milyen. Ilyesféle, gyenge/korlátozott „humanizmusra” van szükségünk, ha arról akarunk beszélni, miképp válhat az „emancipáció révén szubjektummá, [...] ami az elnyomás miatt objektív-dologi volt [...]”³⁰ David M. Berry mutat rá: a fennálló, digitális rend lényegi mozzanata az eldologiasítás.³¹ A számítógépes inkorporáció a világot dolgok összeségeként érti, és nem társadalmi folyamatok összeségeként, gyakorlataiban a társadalmi folyamatokat dolgokká, diszkrét és uralható egységekké változtatja. Azaz a kóddá válás során elvész a valós emberi kapcsolatok egyedisége és teljessége – a minőségi különbségek mennyiségi különbségekké válnak.

Tamás Gáspár Miklós szerint ami a szemünk előtt történik, az a „tárgyiság hamis, látszatszerű föloldása szubjektivitásokká”³² A digitális eldologiasodás sajátja, hogy sokféleséget teremt, az élet nagyon különböző, eddig az árucserre folyamatai

²⁵ Valójában az ember a történelem során még sosem rendelkezett az autentikus élet lehetőségével, csupán elvétele, szerencsés helyzetekben. Lukács itt nem egy soha nem volt aranykorral beszél, hanem a jövőről, amikor minőségi különbségek uralkodnak az ember életében. E jövő felől ítéli el a jelent, és nem a múlt nevében.

²⁶ OLAY Csaba, ULLMANN Tamás, *Kontinentális filozófia a XX. században*, Budapest, L'Harmattan, 2011, 263.

²⁷ Althusser elutasította az eldologiasodás és az abból következő elidegenedés fogalmait, mert ezek szerint a marxista filozófia elvetendő humanista hagyományához tartoznak. Vö. Louis ALTHUSSER, *Marxism and Humanism* = L. A., *For Marx*, trans. Ben BREWSTER, London, Allen Lane, The Penguin Press, 1969, 220–249. <http://www.marx2mao.com/Other/FM65ii.html#s7>

²⁸ Hasonló logika mentén szokták az egész marxizmust humanizmussal, idealizmussal vádolni a nem marxisták.

²⁹ OLAY, ULLMANN, 262.

³⁰ Tamás Gáspár Miklós foglalta össze így azt, miképp jutunk el az igazsáig. TAMÁS Gáspár Miklós, *Hetvenöt év*, Élet és Irodalom, 2022/28. <https://www.es.hu/cikk/2022-07-15/tamas-gaspar-miklos/hetvenot-ev.html>

³¹ BERRY, 104.

³² TAMÁS.

által viszonylag érintetlen területeit képes bekebelezni, majd a posztfordista logika mentén feldarabolni, ezzel pedig látszólagos szabadságot teremt. Az interneten mindenki szabad szubjektummá válhat a tartalomfogyasztás és -gyártás sokfélesége által – ígéri korunk ideológiája. Azonban a kortárs internetre tekintve már nem DIY (csináld magad) oldalak szabad összességét látjuk, hanem sokkal inkább áradat (stream)-alapú platformok által uralt teret. A nagy cégek kezében lévő platformok (Facebook, Twitter, Tinder, Youtube, Instagram stb.) jelentik az internet magját, felhasználóként legtöbbször nem egy útvesztőben barangolunk érdeklődésünket követve, hanem különböző áradatok (lásd: Facebook-*feed*) sodornak el bennünket, és mi magunk is áradattá válunk: fuldokló vízbeesettként tápláljuk a folyamatot. Több millió felhasználó önálló aktivitása alkotja a streamet, de az áradatot algoritmusok terelik. Az algoritmusok célja egyfelől, hogy a platformon tartsanak minket, másfelől pedig, hogy a megfelelő, célzott hirdetéseket helyezték elénk fogyasztásunk serkentése érdekében (miközben gyűlik rólunk az adat a rendszer további tökéletesítésére). Berry szerint az áradat funkciója, hogy az állandó várakozás állapotába helyezzen bennünket: mindig jelen legyünk, kövessük a végtelenített tartalmat, a dolgok megállíthatatlan sodrásában fuldokoljunk – ez a posztdigitalitás algoritmizált tapasztalata,³³ vagy másképp megfogalmazva az egyszerre kimerült és túltöltött inszomnia Mark Fisher-féle kapitalista realizmusa.³⁴

A hálózatosság kapitalista realizmusa Berry és mások szerint képzeletünk legmélyéig hatol, a kritikai teoretikus úgy látja: „a szoftverek, a számítástechnika és a kód annyira meghatározzák jelenkori helyzetünket, hogy mára ezek alkotják a metaforáinkat, amelyekkel egyáltalán képesek vagyunk gondolkodni”.³⁵ Alexander R. Galloway szerint egyenesen a *hálózatos pesszimizmus* korát éljük: mindent csak hálózatokban vagyunk képesek elképzelni.³⁶ Hogy megértsük, ez mit is jelent, érdemes egy kritikai pillantást vetnünk a kortárs filozófia egy új irányzatára, a spekulatív realizmusra, amely Berry szerint szervesen kapcsolódik a posztdigitális állapothoz. Galloway és Berry kritikája – ezt Berry jelzi is³⁷ – hasonlít ahhoz, ahogy Lukács közelített Kant filozófiájához: Lukács mellett érvelt, hogy a polgári gondolkodás – kitüntetett helyen Kant filozófiája – „a tudat eldologiasodott struktúrájából született meg”,³⁸ és a fennálló rend ideológiájának lenyomata: éppen ezért fontos Lukács számára. Ehhez hasonlóan Berry szerint a spekulatív realizmus ugyanolyan viszonyban lehet a

³³ BERRY, 176.

³⁴ Mark FISHER, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2014, 16.

³⁵ BERRY, 19.

³⁶ David M. BERRY, Alexander R. GALLOWAY, *A Network is a Network is a Network: Reflections on the Computational and the Societies of Control*, Theory, Culture & Society, 2016/4, 158.

³⁷ BERRY, 108.

³⁸ LUKÁCS, 359.

digitális kapitalizmussal, mint Kant filozófiája az ipari kapitalizmussal.³⁹ Galloway is e kapcsolatra kérdez rá:

Miért van az, hogy a kontinentális filozófia legújabb reneszánszában fogant ontológiai rendszerek szerkezete nagyban hasonlít a posztfordista kapitalizmus legfejlettebb technológiáinak szerkezetére? Egyfelől általában beszélek a számítógépes hálózatokról és konkrétan az objektumorientált programozási nyelvekről (mint a Java vagy a C++), másfelől pedig bizonyos realista filozófusokról, mint Bruno Latour, vagy még inkább Quentin Meillassoux, Graham Harman, és a hozzájuk tartozó, „spekulatív realizmus” néven ismert iskoláról. Amikor ezek a filozófusok tükröt tartanak a természet elé, miért látják a termelés módját visszatükröződni? Röviden miért hasonlítanak a ma kialakított ontológiák és a nagyvállalatok szoftverei?⁴⁰

Quentin Meillassoux 2008-as *la finitude*-je, a spekulatív realizmus sokat vitatott alapműve⁴¹ egy marxizmustól mentes spekulatív materialista módszert hirdet meg, amely elvileg képes megszabadulni a történelem és a politika ballasztjaitól.⁴² Ehhez hasonlóan Bruno Latour egy „materialista materializmus”⁴³ kidolgozására vállalkozik: a cselekvő-hálózat elmélet segítségével hozna létre „tisztá”, ideológiától mentes tudást. Latour azt állítja, hogy eddig a materialisták valójában idealista módon közelítettek, valamiféle alapvető viszony, feszültség vagy struktúra alapján (pl. osztályharc) dolgozták ki filozófiájukat, az ő elképzeléseikkel szemben a cselekvő-hálózat elmélet mentes az ilyen meghatározottságoktól, a világot csupán a különböző cselekvők hálózatos összességeként értelmezi (tehát nincs intenció vagy determináció), cselekvő pedig bármi lehet egy tárgytól az emberig. Természetesen itt nincs terünk ezeknek a filozófiáknak a teljes gondolati palettáját bemutatni.⁴⁴ Berry és Galloway érvelése talán nem is ezekről a filozófiai irányzatokról szól valójában, sokkal inkább a posztdigitális világállapot ideológiájáról beszélnek a bemutatott iskolák kritikáján keresztül. Az teszi különösen élessé Berry és Galloway argumentációját, hogy rámutatnak, a spekulatív realizmus éppen úgy tekint a világra, ahogy a szoftverek: történetietlenül, látszólag politikamentesen, dolgok hálózataként. Galloway szerint ez a hálózatos ontológia egyszerűen túl közel esik a hálózatosodott uralom saját ideológiájához, és így képtelen kritikai funkciót

³⁹ BERRY, 120.

⁴⁰ Alexander R. GALLOWAY, *The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism*, Critical Inquiry, 2013/3, 347.

⁴¹ SIPOS Balázs, *Szempárok látványa: Quentin Meillassoux spekulatív materializmusáról*, EX Symposium, 99, 2018, 39.

⁴² *Uo.*, 40.

⁴³ Bruno LATOUR, *Visszakaphatnánk a materializmusunkat, kérem?*, ford. KERESZTES Balázs = B. L., *Hibrid gondolkodás: válogatott tanulmányok*, szerk. KELEMEN Pál et al., Budapest, Kijarat, 2021, 138.

⁴⁴ Nincs tér például a spekulatív realizmus egyik központi kérdése, a korrelacionizmus részletezésére, sem korrelacionizmus-kritikájuk kritikájára. Lásd BERRY, 196.

ellátni.⁴⁵ A spekulatív realisták válasza erre valószínűleg az lenne, hogy ők nem is akarnak semmiféle kritikai funkciót ellátni, a kritika halott: Bruno Latour szerint például a kritika „nem bírja szusszal”.⁴⁶ Galloway értelmezésében Latour elveti mind a kanti, mind a marxi kritikai paradigmát: „Kantot megtagadva elkerüli azt a fajta vizsgálódást, amely a jelenlegi állapotokat megalapozó lehetőségfeltételeket tárja fel [...], Marxot megtagadva elkerüli azt a fajta vizsgálódást, amely a jelenlegi állapotokat antagonisztikus struktúrákon keresztül szemléli”.⁴⁷

Berry szerint nemcsak az új filozófiai iskolákban hódít a *hálózatos pesszimizmus*, hanem az élet szinte minden területén: ontológiai alapvetésünké vált, hogy ami nem vonható az algoritmus fennhatósága alá, azt egyszerűen illúzióknak vagy metafizikáknak tartjuk.⁴⁸ A kortárs politikai is egyre inkább a nagymintás adatokról szól. Walter Benjamin 1935-ben azt írta, hogy a faszizmus esztétizálta a politikát, „a kommunizmus erre a művészet politizálásával válaszol”.⁴⁹ Berry szerint ha a digitalitás által a politika algoritmizálódik, akkor erre a „kritikai elmélet az algoritmusok politizálásával válaszol”.⁵⁰ Ezt kétféleképpen teheti meg Berry szerint. Egyfelől a kód konkrét olvasásával és az algoritmusok olyan használatával, amely működés közben leplezi le a digitalitás ideológiáját, így a politika terébe rántva azt – ez lenne a digitalitás immanens kritikája. Másfelől pedig a digitális eljárások által létrehozott társadalmi gyakorlatok vizsgálata révén, amely a kizsákmányolás felismerésén keresztül sarkallhat politikai cselekvésre. Berry utóbbi miatt vizsgálja a *mikromunkát*. A mikromunka (hahnigazdaság) lényege, hogy egy online platformon vagy applikáción keresztül szerveződik meg a munka (pl. Wolt-futárok).⁵¹ Ezek a platformok Berry szerint lényegében a munkaerő absztrakcióját hajtják végre, a munkát olyan szolgáltatásként teremtik újra, mintha az közmű lenne: ha szükségem van rá, megnyitom a „munkacsapot”, ha nincs, elzárom.⁵² Azaz az algoritmikus munkaszervezés képes „megtisztítani” a munkát az embertől – mindezt a munkavállaló számára pedig a *gamification*, a játékosítás által leplezi el, a munkavállaló különböző figyelmeztető jelzések és mérőszámok által van terelgetve munkaereje helyes használatára.⁵³

⁴⁵ BERRY, GALLOWAY, 155.

⁴⁶ Vö. Bruno LATOUR, *Miért nem bírja szusszal a kritika?: A tényállásoktól a tényleges gondokig* = LATOUR, 141–171.

⁴⁷ BERRY, GALLOWAY, 161.

⁴⁸ *Uo.*, 47.

⁴⁹ Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea, MÉLYI József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

⁵⁰ David M. BERRY, *Against infrasomatization: towards a critical theory of algorithms = Data Politics: Worlds, Subjects, Rights*, eds. Didier BIGO, Engin ISIN, Evelyn RUPPERT, London, Routledge, 2019, 48.

⁵¹ Vö. ÜRMÖSSY Anna, *Hogyan ösztönzi önkizsákmányolásra az algoritmus a biciklis futárokat?*, Új Egyenlőség, 2022. június 26. <https://ujegyenloseg.hu/hogyan-osztonzi-onkizsakmanyolásra-az-algoritmus-a-biciklis-futarokat/>

⁵² BERRY, *Against infrasomatization*, 49.

⁵³ *Uo.*, 50.

Mindezen elidegenítő, eldologiasító és a kizsákmányolás új formáinak teret adó eljárásokat látva könnyen technofób, egyenes luddita (gépromboló)⁵⁴ álláspontra juthatunk. A technológiai megelőzőtség diskurzusának (Marshall McLuhan, Friedrich Kittler) komoly történeti hagyománya van, sokszor hallhattuk már azt az érvelést, hogy a modern világ vívmányai elidegenítik, embertelenné teszik az embert. A technológiai megelőzőtség ezekhez hasonló diskurzusa azért problémás, mert a technológiát emberen kívüli, természeti erőként konceptualizálja, elhazudva annak társadalmi jellegét.⁵⁵ Ahogy arra David Golumbia figyelmeztet a *The Cultural Logic of Computation* című könyvében: a hálózati alapú megosztás, az információ lejegyzésének széles körben elterjedt gyakorlatai mindig is az emberi társadalmak részét képezték.⁵⁶ Mégis sokan (akár technofil, akár technofób pozíciót vesznek föl) hajlamosak a digitális kapitalizmust fordulatként keretezni – eddig ebben a dolgozatban is leginkább az újszerűsége volt kidomborítva. Valójában a kultúra számos területén ismerhetünk rá a kortárs digitális eljárásaink történeti előzményeire, például a flexibilis, hálózatalapú terjesztés Alessandro Ludovico szerint párhuzamba állítható a 20. századi alternatív, underground kiadással: a különböző avantgárd és politikai DIY nyomtatási mozgalmak hasonló alapelvek mentén építették ki saját hálózataikat, mint később az internet.⁵⁷ Épp ezért Douglas Kellner szerint egy olyan kritikai elméletre van szükségünk, amelynek alapvetése, hogy a „technológia az emberi élet elkülöníthetetlen része, maga társadalmilag konstruált és konstituált”.⁵⁸

Kellner szerint az információs társadalom prófétái, akik a digitális korban egy demokratikus utópia ígérését látják, technológiai deterministák, számos (neo)marxista gondolkodó viszont a gazdasági determinizmusra hajlamos.⁵⁹ Kellner inkább politikai gondolkodó, véleménye szerint mindkét oldal érvelése apolitikus, nem veszik figyelembe, hogy a posztdigitalitás tereiért, jövőjéért (és a termelés rendjéért) folyamatos harc dúl. Az eldologiasodást sem látja általános trendnek, fontosabbnak tartja figyelembe venni, hogy pontosan mi az, ami eldologiasodik, illetve hogyan társadalmiasíthatók ezek az elcsatolt területek. Ha nem így járunk el, ha csak általában beszélünk eldologiasodásról, akkor egy idealista koncepciót hozunk létre,

⁵⁴ Kortárs luditizmusra jó példa: Jonathan CRARY, *A digitális kor elpusztít bennünket*, ford. BÁSTHY Ágnes, LENGYEL Zsolt, Tett, 2022. július 24. <https://tett.merce.hu/2022/07/24/a-digitalis-kor-elpusztit-bennunket/>

⁵⁵ Az ehhez hasonló technológia-kritika 20. századi előzményeiről lásd Douglas KELLNER, *Technology and Democracy: Toward A Critical Theory of Digital Technologies, Technopolitics, and Technocapitalism*, Wiesbaden, Springer VS, 2021, 10.

⁵⁶ David GOLUMBIA, *The Cultural Logic of Computation*, Cambridge – London, Harvard University Press, 2009, 3.

⁵⁷ Vö. Alessandro LUDOVICO, *A history of alternative publishing reflecting the evolution of print* = A. L., *Post-digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*, Eindhoven, Onomatopee, 2013, 31–50.

⁵⁸ KELLNER, 10.

⁵⁹ Uo., 24.

feltételezünk valamely technológia és eldologiasodás előtti tiszta emberi esszenciát.⁶⁰ Épp ezért a posztdigitalitásról nem egységként, hanem számtalan különböző eljárás összességéként kell beszélnünk, melyek közül sok az ellenállás, a szabadság és az emancipáció eszköze, vagy azzá tehető.

Ennek megfelelően Kellner a törésvonalat nem az ember és a technológia között látja, sokkal inkább a posztdigitalitást használó alulról szerveződő kezdeményezések és a nagycégek és államhatalmak között.⁶¹ Javaslatát egybeesik azzal, amit Berry is ajánl: ha a világot programok és kódok, a posztdigitalitás terei szervezik, akkor új oktatásra, új „digitális Bildungra” van szükség – meg kell ismernünk és használatba kell vennünk az új évezred struktúráit. Míg Berry inkább magára a kódra, a kódolás kitanulására fókuszál,⁶² addig Kellner a digitális politizálásra, a terek elfoglalására.⁶³ Azonban mintha Berry és Kellner is megfedkezne arról a gigászi különbségről, amely az alulról szerveződő kezdeményezések és a nagycégek és államhatalmak cselekvéshetőségei között áll fent. Kellner kifejezetten úgy beszél az internet teréről, mintha az még mindig „vitattott terület lenne”,⁶⁴ egyfajta vadnyugat, amiért küzdenek az autonóm közösségek és a nagyhatalmak.⁶⁵ Nem veszi észre, hogy mostanra már megtörtént az internet kolonizációja, azaz az újkapitalizmusnak való teljes behódolása. Továbbra is jelen vannak ugyan rendszerkritikus és demokratikus szerveződések, de az internet termelési eszközeit ezek a formációk már nem birtokolhatják. A web 2.0 platformalapú internetét a nagycégek dominálják, az ő üzleti céljaiknak megfelelő algoritmusok szerint vehetünk részt az internetes közbeszédben, azaz valójában az internetért folyó harc nagyjából már eldőlt, a termelési eszközök nincsenek demokratikusan elosztva: habár új oldalakat, új platformokat továbbra is szinte bárkinek lehetősége van létrehozni, a nagycégek helyzeti előnye behozhatatlannak látszik. Ugyan sosem lesz teljes az internet leuralása, hiszen ahogy erre már bevezetőnkben rámutattunk, egy uralmi rend sem teljes. Demokratikus, akár emancipatórikus kezdeményezések továbbra is megtalálhatóak az interneten, ezek azonban az uralom ellenében léteznek, nem annak hiányában – nehezen elképzelhető például, hogy a Facebook hegemoniáját képes lenne bármiféle demokratikusabb szervezett új közösségi oldal megtörni.

De ha szkeptikusnak kell lennünk a Berry-Kellner féle alulról szerveződő digitális felvilágosodással és a posztdigitalitás tereiért folytatott harc kimenetelével, adódik a kérdés: miért látszik nagyjából egyértelműnek ezeknek a stratégiáknak a veresége? Mi az, ami a posztdigitalitásért vívott politikai harcot ilyen könnyedén eldöntötte? Ennek megértéséhez az útmutatást a már eddig is sokat idézett Alexander R. Galloway adhatja. Galloway szerint ugyanis az is a *hálózatos pesszimizmus* része, ha

⁶⁰ *Uo.*, 76.

⁶¹ KELLNER, 84–85.

⁶² BERRY, *Critical Theory*, 170.

⁶³ KELLNER, 151.

⁶⁴ *Uo.*, 204.

⁶⁵ *Uo.*, 53.

a hálózatos uralomra adott válaszainkat is csak más hálózati formákban vagyunk képesek elgondolni.⁶⁶ Galloway úgy látja, csábító ugyan a nosztalgia a kor felé, amikor a hálózat képes volt megtörni a központosított uralmat, amikor „a gerilla fenyegette a hadsereget, a nomád horda a citadellát”, de mára az elosztott hálózat az új citadella, az új hadsereg, az új hatalom.⁶⁷

Elegünk van a családfákból – írja Deleuze és Guattari. De nem kellett sokáig várni, hogy ugyanezek a szavak elhangozzanak a transznacionális vállalatok legmagasabb köreiből, a Pentagon zárt ajtóinak mögött vagy a hierarchia-piramis más egykori fellegvárai mélyén. Az elosztott szerveződés mindenhol megtalálható volt az 1960-as évek új társadalmi mozgalmában, [...] de mindeközben maga a hatalom is elosztottá vált.⁶⁸

Ezen a ponton érdemes (újabb) rövid történeti kitérőt tennünk, hogy értelmezzük Galloway alaptételét, mielőtt kibontanánk további állításait. Galloway azt állítja, hogy az utolsó baloldali forradalom, '68 szelleme szép lassan egy új uralmi rend (az újkapitalizmus) alapjává vált. Szalai Erzsébet szerint ebben a folyamatban döntő jelentőségű volt, hogy 1968 diákfelkelői számára a francia forradalom hármasszava közül (szabadság! egyenlőség! testvériség!) a szabadság emelkedett ki, a másik kettő kárára.⁶⁹ A fiatalok így egyszerre tartották ellenfelüknek a szabadságukat korlátozó jóléti államot és a kapitalizmust – nem sokkal később pedig elérkezett a neoliberális fordulat, ideológiai középpontjában a szabadsággal, amely ugyan a jóléti államot megszüntette, azonban a kapitalizmust csak megerősítette.⁷⁰

Szalai Erzsébet állításait némiképp finomítja Tamás Gáspár Miklós '68-értelmezése. Szerinte 1968-ban a kommunista mozgalmak és a kapitalizmus paktumaként felfogható jóléti állam ellen tört ki lázadás egy valódi szocializmusért, azonban kiderült, hogy a szocializmus gyenge, a munkásmozgalom haldoklik, így az újkapitalizmus valóban elszabadulhatott.⁷¹ A diákmozgalmak tehát nem a szabadságot tették meg vezérelvüknek az egyenlőség kárára (és Szalai Erzsébet szerint a vesztükre), hanem a hamis szocializmus ellen lázadtak. Az ellen, ahogy a különböző jóléti államok és államszocializmusok csupán egyenlősítő törekvéseket hajtottak végre, de nem nyúltak hozzá a tulajdonviszonyokhoz és a kizsákmányolás alaptermészetéhez, az eldologiasodás és az elidegenedés folyamataihoz (ahogy az államszocialista rendszerek sem).⁷² Tehát a '68-asok az

⁶⁶ BERRY, GALLOWAY, 7.

⁶⁷ GALLOWAY, *Uncomputable*, 197.

⁶⁸ *Uo.*, 196.

⁶⁹ SZALAI Erzsébet, *A Janus-arcú 1968*, *Educatio*, 2018/3, 405.

⁷⁰ *Uo.*, 407.

⁷¹ TAMÁS Gáspár Miklós előadása a Szikra Mozgalom táborában, 2022. augusztus 13.

⁷² TAMÁS Gáspár Miklós, *1968. augusztus 21., Prága, Mérce*, 2018. augusztus 21. <https://merce.hu/2018/08/21/tgm-1968-augusztus-21-vasarnap-praga/>

autentikus élet reményében lázadtak fel, mert a jóléti állam csupán mennyiségileg próbálta csökkenteni a kizsákmányolást, nem minőségileg. Tekintsük a történeteket „amolyan liberális izének (drugs & sex & rock'n'roll)” vagy a „kizsákmányolás, a tulajdon, az eldologiasodás elleni radikális forradalomnak”,⁷³ a lázadás vagy forradalom hamar megbukott, gondolatisága pedig részben (és súlyos változtatásokkal) az új rendbe tagozódott. Sajátos (de a kapitalizmus történetében egyáltalán nem újkeletű) kölcsönviszony jött létre az antikapitalista mozgalom és a kapitalista uralom között, a globális tőkés rend a '68-as forradalom energiáinak felhasználásával tudott megerősödni megváltozni. Idehaza ezzel párhuzamos folyamat zajlott le. A '68-as ifjúságból három ellenzéki elitcsoport emelkedett ki Szalai elemzése szerint: a hatalom sáncain belül maradó késő kádárkori technokrácia, a magát tudatosan kívülre helyező demokratikus ellenzék és a kettő között lebegő új reformer értelmiség – „az ő szövetségük készítette elő az 1988-1989-es rendszerváltást”.⁷⁴

Ám 1968 szelleme tovább él a mai napig, sőt Kellnerhez hasonlóan sokan jogosan állíthatják: a szabadság nevében vívott rendszerellenes gerillaharc még mindig érvényes emancipatorikus stratégia. Az a fajta gerillaharc, amit Deleuze egész munkássága során igyekezett megalkotni, megérteni és megharcolni. Galloway éppen ezért mondja, hogy bizonyos értelemben ma mindenki deleuzeiánus, a kérdés csupán az, hogy melyik Deleuze-t követik.⁷⁵ Galloway szerint ugyanis kétféleképpen közelíthetünk a francia filozófus munkássága felé. Az egyik, talán elhíresebb megközelítés szerint az uralommal szembeni ellenállás rizomatikus stratégiáját írta le. Ezzel szemben mások (főképp Galloway) szerint Deleuze az új uralmi rend logikáját mutatta meg.⁷⁶ Mi most az utóbbi táborral fogunk foglalkozni: ők az 1990-es évekbeli Deleuze segítségével értelmezik újra a filozófus egész munkásságát. Deleuze rövid, kései szövegében (*Utóirat az ellenőrzés társadalmához*)⁷⁷ azt állítja, hogy az évezredfordulóhoz közeledve a Foucault által leírt fegyelmi társadalmat⁷⁸ egy új uralmi szerveződés, az „ellenőrzés társadalmá” (control society) váltja fel. Fontos – az angol kifejezés (*control*) kapcsán Galloway is felhívja rá a figyelmet –, hogy a francia *contrôle* egyszerre jelent befolyásolást és az adminisztrációs apparátus gyakorlatát. A magyarban szintén kettős jelentésű a szó, egyszerre jelenti az ellenőrző tevékenységet („az a cselekvés, hogy vmit ellenőriznek”), és egyszerre jelenti az apparátust: „az a hivatali, üzemi részleg,

⁷³ Uo.

⁷⁴ SZALAI, *A Janus-arcú 1968*, 409–410.

⁷⁵ Alexander R. GALLOWAY, *Laruelle: Against the Digital*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press, 2014, 96.

⁷⁶ Uo.

⁷⁷ Gilles DELEUZE, *Utóirat az ellenőrzés társadalmához*, ford. HIDEG János = *Buldózer: médiaelméleti antológia*, szerk. SUGÁR János, Budapest, Média Research Alapítvány, 1997, 11–17. <https://mek.oszk.hu/00100/00140/html/>

⁷⁸ Vö. Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés: A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó, Csűrös Klára, Budapest, Gondolat, 1990.

amely ellenőrző tevékenységet folytat”.⁷⁹ Deleuze nem hagy kétséget afelől, hogy mi az apparátus, amelyre az eredeti francia kifejezés utal: a számítógép alapú hálózat maga az ellenőrzés apparátusa.⁸⁰ Ez az apparátus szolgálja ki az új uralmat, amely már nem fegyelmez, csupán ellenőriz. Ha ezt a kései, kiáltványszerű szöveget visszaolvassuk Deleuze egész munkásságára, akkor egy olyan életmű képét kapjuk, amely a rendszerellenes stratégiák uralom általi bekebelezését, inkorporációját dokumentálta: azt, ahogy a digitális számítási eljárások segítségével az uralom az ellene törő mozgalom lényegi mozzanatát olvasztotta magába. Az ellenőrzés társadalma az a fennálló rend tehát, amely a korábbi, alulról szerveződő, gerilla, elosztott, hálózatos, rizomatikus stb. ellenhatalmi törekvések alapján szervezte újra önmagát.

Mindez egy új társadalmi totalitást hozott létre, de olyat, amelynek esszenciája a sokféleség, a hálózatoság, a rizóma. Mi maradt a rendszerellenes cselekvés számára ebben a helyzetben? Galloway maga is programozó, távol áll egy új-ludditizmus meghirdetésétől: nem azt állítja, hogy a digitalitás eszközeit vagy akár gondolati alakzatait nem kéne használnunk. Számunkra lényeges állítása úgy foglalható össze, hogy a Berryn és Kellneren keresztül bemutatott digitális edukációs program és alulról szerveződő mozgalmiság önmagában nem elegendő. Ehelyett (vagy emellett) Galloway nyomán azokat a kérdéseket kell továbbra is – immár új megközelítésből, egy új uralom kontextusában – kutatnunk, amelyekre saját ideológiai operációja (eldologiasodás) okán vak ez a régi-új uralom: a történelem és a társadalom objektumorientált módon soha le nem írható gyakorlatait, folyamatait és jelenségeit, a politikai, esztétikai eljárások és széles értelemben értett kultúra egészét. Az emberi szabadság minden determináció ellenére folyamatosan életre hív és újratermel: a kulturális konzervativizmus, ludditizmus helyett erre a termelésre és újratermelésre kell folyamatosan figyelemmel lennünk – az ilyen irányú gondolkodás találhat rá a rendszerellenes cselekvésre.

Ha a fennálló rend alapvető logikája az eldologiasodás, akkor értelemszerűen a rendszerellenes hatalmat az ez ellen ható, társadalmiasító erőknél kell keresnünk, az olyan gyakorlatoknál, melyek a kísérteties módon tárgyyszerű jelleget öltő viszonyokat újra személyközivé teszik. A számtalan ilyen közül az egyik a művészet nevű erő. A művészet az esztétika hatalma által társadalmiasíthat: az esztétikai tapasztalat során a művészettel nem dologként, hanem a kultúra és az emberi társadalom szerves részeként találkozhatunk. De csak abban az esetben jön létre ez a találkozás, amikor értelmezői gyakorlataink lehetővé teszik a tapasztalást. Először tehát értelmezői gyakorlatainkat kell megújítanunk. Szerencsés helyzetben vagyunk: az irodalomtudomány története az értelmezői gyakorlataink folyamatos megújításának története. Folytassuk a történetet.

⁷⁹ BÁRCZI Géza, ORSZÁGH László, *Ellenőrzés = A magyar nyelv értelmező szótára*, II, Arcanum. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/e-e-2529E/ellenorzes-26CD7/?list=eyJmaWx0ZXJzIjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xWFwF9MZXhpa29ub2tfMUJFOEiXX0sICJxdWVyeSI6ICJlbGxlbX1MDE1MXJ6XHUwMGU5cyJ9>

⁸⁰ DELEUZE, 16.

KŐSZEGHY FERENC
PhD-hallgató
ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola
kfccezar@gmail.com

The twelve-headed dragon – postdigital reification

Abstract: The twelve-headed dragon from Marcell Jankovics' film *Son of the White Mare* is more alive than ever. This dragon has a skin made out of pixels and can devour almost everything. In this paper I take a closer look at the monster, drawing on contemporary thinkers who continue the tradition of critical theory in a postdigital age. The logic of computation has a number of consequences: in some ways it has fundamentally reshaped the world order, but in other respects it is just the continuation of the logic of capitalism itself. Our guiding thread is the concept of reification, because if we look at digitality as a process of universal reification, we can come to a critical understanding of our own contemporary practices. Art, and more narrowly literature holds particular interest among these practices; the cornerstones identified in this article suggest that we need to renew our approach to art and its interpretation.

Keywords: postdigitalism, digital capitalism, critical theory, art, reification, 1968, Control Society

DOI: [10.37415/studia/2022/3-4/225-239](https://doi.org/10.37415/studia/2022/3-4/225-239).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

