Tartalom

SZÉCHENYI Ágnes: Fiktív és valóságos társadalmi terek a *Nyugat* kritikusának és írójának életében (Schöpflin Aladár: *A város* [1908]) 5
ANGYALOSI Gergely: Pilinszky alternatív terei 22
SZÉNÁSI Zoltán: A vers terei (Textológiai megközelítésben) 29
WIRÁGH András: Tárcanovellák és elosztóhálózataik a századfordulón (Cholnoky László publikálási praxisa, 4.) 38
FÖLDES Györgyi: Transznacionális női terek (Eva Almassy) 46
FARAGÓ Kornélia: A topografikus identitás – Márai Sándor térvilágai 57
DECZKI Sarolta: Csernobil 66
LADÁNYI István: Enumerációs térlétesítés/térreprezentáció Oravecz Imre *Távozó fa* és Danijel Dragojević *Negdje* című verseskötetében 73
NAGY Csilla: Térszerkezet és énkoncepció Kukorelly Endre költészetében 83
LOSONCZ KELEMEN Emese: A fiktív valóság topográfiai aspektusai Térey János verses regényeiben 90
GAZSÓ Hargita: Önmagunk térbe helyezése (Munk Artúr *Köszönöm addig is...* című önéletrajzi regényéről) . . . 96
PATÓCS László: Ambivalens terek – érzelemjelentések a kortárs vajdasági magyar prózában 105
TERNOVÁCZ Dániel: Valóságkép és történelmi reprezentáció (Végel László *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja* című regényében) 112

A szám megjelenését a Szerb Köztársaság Művelődési és Tájékoztatási Minisztériuma, a Tartományi Művelődésügyi, Tájékoztatási és Vallásügyi Titkárság, a Magyar Nemzeti Tanács, Újvidék Város Önkormányzata, a Bethlen Gábor Alap, valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.







Megvalósult a Magyar Kormány támogatásával







CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad
82+3
HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Patócs László. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)– . – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm
Havonta
ISSN 0350–9079
COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2017. június. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Virág Gábor. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.hid.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra kedden 15-től 16 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2017-re belföldön 1500 dinár. Egyes szám ára 150, kettős szám ára 250 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 70 EUR – Készült a Magyar Szó Lapkiadó Kft. nyomdájában, Újvidéken. – YU ISSN 0350-9079

Fiktív és valós topográfiák

A számot Faragó Kornélia szerkesztette

A tanácskozás a Magyar Tudományos Akadémia és a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia közös projektjének keretében került megrendezésre 2016. december 9–10-én a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia Újvidéki Tagozatának székházában.

A tanácskozás támogatói
a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia Újvidéki Tagozata
és a Magyar Nemzeti Tanács

Széchenyi Ágnes

Fiktív és valóságos társadalmi terek a *Nyugat* kritikusának és írójának életében

Schöpflin Aladár: *A város* (1908)

Tanulmányom célja, hogy bemutassam azt a nemegyszer ellentmondásos viszonyt, ami a nyugatosok első nemzedékének tagjai közül néhányat a fővároshoz, azaz Budapesthez fűzte. Több-kevesebb forduló után[1] mindannyian itt, a *metropoliszban*[2] találták meg működésük terepét, a fővárosban szerkesztett *Nyugat* biztosította számukra azt a kohéziós magot, ami nélkül nincs *modern* irodalom. A *(nagy)város*t tekintem annak az egyszerre valóságos és fiktív térnek, amely a századelőt átalakította.

A középpontba Schöpflin Aladár munkáit és működését állítom. Schöpflin Aladárról köztudott – vagy hogy az ő egyik kedves szavát használjam: jellemzetes rá –, hogy nem volt elméleti ember, elmélyült filozófiai műveltséggel nem rendelkezett. Mint kritikus sem állított fel soha olyasféle normát irodalmi művel szemben, mint az őt – és a nyugatosok egy részét – tanító Gyulai Pál. Mindig az elé kerülő műből indult ki, az immanens kritikát művelte, az írók álmát, a művet mindig a belőle kiolvasható törekvéshez mérte. Az immanens elemzés fogyatékossága az – mint erre a Schöpflint tisztelő Komlós Aladár is rávilágított, de nem Schöpflinre értve észrevételét –, hogy nem tud különbséget tenni, mert nem él az összehasonlítás lehetőségével és kötelezettségével. „A műkritika éppen az értékelés tényével különbözik minden más szellemi tevékenységtől, ez teszi kritikává. Míg a megértést nem koronáztuk meg az értékeléssel, csak félmun-

[1] Utalok pl. Babits Mihály földrajzi értelemben rendkívüli is távoli fogarasi éveire – lásd BISZTRAY 1956; 300–310, 431–446 –, amelyek lélektani értelemben is, de a visszaemlékezők szerint topográfiai szempontból is rendkívüli pontossággal köszönnek vissza *A gólyakalifa* (1912), a *Kártyavár* (1913) és a *Halálfiai* (1927) oldalain.

[2] Méretét tekintve Budapest nem volt metropolisz, sőt, a szó eredeti, görög értelmében 'anyaváros' sem, de kétségkívül sok tekintetben fejlődött *egyetlenné* a magyar városok között.

kát végeztünk." Schöpflin Aladár a századelőn arra lett figyelmes, hogy észrevehető, sőt, szembeötlő mértékben jelentkeznek az írók olyan művekkel, amelyekben a változások és a városi lét szerkezete és konfliktusai adják a legfőbb témát. Így született meg benne az őrá olyan jellemző szociologikus kritikai szemlélet, amely a társadalom változásaira teszi a hangsúlyt, s ekként képes egyfajta irodalomtörténeti változásvonalat kirajzolni. Ennek a szemléletmódnak központi írása *A város* című esszé, mely ennek az életben és irodalmi olvasmányokból szerzett tapasztalatsornak egy olyan pontján született, amikor Schöpflin már kész volt az általánosításra. És szimbolikus a jelentősége a tekintetben is, hogy ezzel a szociológiai-társadalomtörténeti és lélektani szempontú esszével lépett színpadra a *Nyugat*ban is (SCHÖPFLIN 1908; 353–361). Ugyanebben az évben jelent meg Porzó, azaz Ágai Adolf könyve a régi városról, felmérve a pillanatot, hogy valami éppen elvész és helyette valami új minőség jön létre. „Kezdődik ez az én utazásom fakó szekéren – végződik piros bársony zsöllyékkel bútorozott gyorsvonati szakaszban" – indul a munka. Ez a könyv az *Utazás Pestről – Budapestre 1843–1907* címet kapta, s a városhoz való familiaritás átalakulásáról, csökkenéséről szól (ÁGAI 1908).

Schöpflin Aladár útja a fővárosba két lépcsőn át történt. A felvidéki Manigán született, kilencesztendős, amikor a család apja betegsége és állásvesztése miatt az egykori országgyűlési városba, Pozsonyba költözik, ott tanul az evangélikus líceumban, majd éveket az ugyancsak felekezeti teológián, 1894-ben, egyetemre viszont már Pestre jön. A mindössze alig ezer főt számláló, felvidéki, Nagyszombathoz közeli Manigáról érkező Schöpflin család számára komoly *léptékváltást* jelentett, amikor beköltöztek az egykori fővárosba. Schöpflin Aladár saját életpályája végigjárta a fokozatokat. Schöpflin Aladár apja a Zichy uradalomban dolgozott ispánként. „Szép nagy falu volt szülőhelyem, csupa cserépfödelű házakkal, jómódú nép lakta, csupa szlovákok." Első pajtásai „almaképű gyerekek" voltak, akikkel „a mezőkön hancúroztunk, sokszor földhöz vágtak birkózás közben, mert bizony vékonypénzű legényke voltam, s a társadalmi vagy osztálykülönbségekről akkor még nem volt fogalmunk, se nekik, se nekem. […] A ház, amelyben laktunk, emeletes épület volt, az emelet a grófok számára volt berendezve, ha egy évben egyszer-kétszer odajöttek vadászni. A földszinten volt a mi szép nagy lakásunk" (SCHÖPFLIN 1935; 4–5). Apja betegségével 1880-ban beköltöztek Pozsonyba, az egykori fővárosba, amelyről tudjuk – ma is látjuk –, korabeli fogalmakkal is inkább *kisváros* volt.[3] De léptékváltást jelentett és gyökeresen más életformát

[3] Az 1900. évi népszámlálás szerint Pozsonynak 61 537 polgári lakosa volt.

a korábbihoz képest, még akkor is, ha az akkori város peremén, a falakkal körülvett óvárostól távol laktak. Egyetemre került a fővárosba, miután az evangélikus teológia mellett már a *Nyugatmagyarországi Híradó* megbecsült gyakornoka volt, rendszeresen írt irodalom- és színházkritikát, tárcát, és szociológiai riportot. „Pozsony egy más világ volt, tele csodákkal és bonyodalmakkal" – emlékszik Schöpflin Aladár, hozzáteszi, pozsonyinak tartja magát, a város „szellemi szülővárosa" (SCHÖPFLIN). A vidékről a városba kerülés – noha a család ezt akkor kényszerként élte meg – a társadalmi modernizáció egy lépcsőjének megugrását is jelentette. „Roppant szégyelltem falusi voltomat, érzékeny és képzelődő gyerek voltam, azt hittem, mindenki lenéz és kinevet. Ostobának és ügyetlennek éreztem magam a városi gyerekek közt, nem tudtam velük igazán összebarátkozni." Évtizedek múltán, hetvenesztendősen is kiemelendőnek tartotta Schöpflin – noha az idézetben a szűken vett családi viszonyokra utal – a várossal való megismerkedését: „Életem első szakát […] szerény jómódban, egyszerű falusi bőségben töltöttem, de aztán szüleim elszegényedtek és így kerültünk Pozsonyba. […] Ez a tisztességes szegénység aztán végig kísért életemen és többé kevésbé ez alakította jellememet is. Ettől került belém az a fogyatékossági érzés, amely aztán nem hagyott el és megbénította fejlődésemet. Ettől lettem fiatal koromban félénk, félszeg, az emberek között nehezen tájékozódó, az élet gyakorlati dolgaiban járatlan, önmagammal elégedetlen. Ezért fordult mindig rokonszenvem a szegények, az elnyomottak, meghajszoltak felé. Nem maradt el tőlem ez a hű kísérőm máig sem, amikor már teljes önérzettel állhatok meg az emberek, bárki előtt. […] Anyámnak az lett a legfontosabb, hogy jómódban élő rokonaink meg ne tudjanak semmit, mert gazdag előtt a szegény hiába ártatlan, mindig bűnösnek látszik. A pozsonyiak fölfogása akkoriban ilyen volt. Édesanyámban annyira fejlődött a gőg, hogy többet nem is láttuk mosolyogni. […] Pozsonyban a lakásunk tele lett kosztos diákkal, Ida húgom [valójában nővére – Sz. Á.] varrt, anyám a kaszárnya lakóira foltozott […], egyetlen céljuk, hogy a fiúk [önmaga mellett Géza öccsére utal] tanuljanak és úriemberek legyenek."[4] „A pozsonyiak" – jelentkezik egy utalás a mentalitásra, a külső igazodási pontra. Ez még a kisváros majdhogynem falusi alkalmazkodási kényszerének erejére utal. A Schöpflin család az evangélikus iskolák százötven méteres átmérőjű körében laktak. S ugyanitt azt is megemlíti, hogy a városba (értsd: az óvárosba) bemenni akkoriban kalandszámba ment. (Ezt a helyet érdekes módon ma is leválasztja a szlovák fővárosról az

[4] Kézirat, Sz. Á. birtokában.

azt a Grassalkovich-palota előtt futó autópálya.) A fiatal felnőtt, a teológushallgató is ebbe a körbe volt zárva, ahogyan egyik – meggyőződésem, hogy önéletrajzi – regényében, az 1922-ben megjelent *Mossóczy Pál szép nyará*ban topográfiai pontossággal leírja a teológia és lakóhelye világát és annak kíváncsiságban kifejeződő szigorú moráljá*t*. A keskeny Apáca-pálya utca egyik ablakában folyton-folyvást ott „inspekciózott" két „hervadásnak indult fiatalság", akiknek „állandó figyelmének tárgya [...] az utca erkölcseinek ellenőrzése volt" (SCHÖPFLIN 1922; 4–5). Ugyanitt azt is olvashatjuk, hogy a teológiai akadémia egyik közelben lakó hallgatójaként a szünidőben is bejárt az épületbe, ahol a pedellus kikészítette számára az előző napi lapokat, a *Pesti Hírlap*ot és a *Budapesti Hírlap*ot. A regénybeli fiatal *úr* figyelmét Mikszáth Kálmán országgyűlési tudósításai, Kaas Ivor vezércikkei és Herczeg Ferenc tárcái kötötték le. Mossóczy–Schöpflin tehát elevenen érdeklődött a sajtó iránt, naponta olvasta is azt. Nem volt tehát érdeklődési előzmény nélkül, hogy teológushallgató korában a város újságjához, a négyoldalas, liberális *Nyugatmagyarországi Híradó*hoz került.

Néhány közvetett, a szó szoros értelmében *regényes* adatunk van még Schöpflin Aladár pozsonyi éveit illetően. Első regénye is – *A pirosruhás nő* (1921) – és az imént már idézett *Mossóczy Pál szép nyara* (1922) – Pozsonyban és környékén játszódik. Az első regény szereplői érett felnőttek, a tehetségben való kételkedés, a kitörni akarás és a kisvárosi bezártság, a konvenciók jelentette rabság a regény (egyik) témája. *A pirosruhás nő* művészregény. A férfi főszereplő, a festő, elképzelhetően igazi nagy tehetség, de mindenképpen több mint rajztanár. A regény tétje, van-e bátorsága, ereje a festőnek visszajutni tanulmányai helyszínére, a fővárosba, hogy a művészeti életben kipróbálja magát. A *Sturm und Drang* zseniszemléletéből is eredeztethetően már birtokolja a művészt magasabb rendűnek tételező ábrázolást, de a szabadságért és a valódi művészi közegben való helytállásért való küzdelemnél nem jut tovább a regény. Goethe *Wilheim Meister*ének kisvárosi-dzsentri szintre lefokozott küzdelmét látjuk, a teljes személyiség kiművelése és a polgári társadalom világa közötti összhang létrehozása a tét. De felidézhetjük a Schöpflint feltételezhetően ihlető művek közül Gottfried Keller *Zöld Henrik*jének történetét is. Két változata van Keller regényének. Az elsőben a művészi sors és a gyakorlati élet élesen, drámaian szembekerül. A második változatban azonban hősét olyan érett belátáshoz vezeti az író, hogy az alkotónak készülő hős lemond művészi törekvéseiről, és felszabadultan vállalja a tartalmas, tevékeny civil világba való beilleszkedést. Schöpflin egy romantikus zárlatot választ: a festő és a kötet címadó múzsája együtt indulnak a fővárosba, s az elhagyott

feleség is boldogságot talál temperált vérmérsékletű, a kész viselkedési kódexet elfogadó egykori udvarlója mellett. Valljuk meg, irodalmiatlanul életszerű a megbolygatott rend, egyensúly újra beállásával záruló regény. A képkivágat egy izgalmas ponton elhomályosul és eltűnik, nem tudjuk meg, hogy a kisvárosi rajztanár a fővárosba érve helytáll-e. Ezt Schöpflin regénye fogyatékának is tekinthetjük.

Schöpflin Aladár regénybeli szimbólumai jól jelzik a lemaradás, a kimaradás, a bezárkózás érzését, megfigyelései élesek. Míg a kisvárosi (pozsonyi) kávéház neve *Pannónia*, a fővárosi folyóirat neve *Európa*. Nincs itt olyan erős szimbolika, mint Babits évekkel későbbi regényében, a *Halálfiai*ban – Schöpflin regénye eleve jóval kisebb igényű –, amelynek címét egyik kortárs kritikusa az Adytól ismert „magyar haláltó" képével társítja (D[ÓCZY] 1927). A *Pannónia* nem *Viharmadár*, *A pirosruhás nő* tablója egy vázlatrajz a *Halálfiai*hoz képest. Egy másik kritikus is „funerátori" hangot emleget a *Halálfiai* címmel kapcsolatban (IGNOTUS 1927a; 312–316, IGNOTUS 1927b; 550–551). A Schöpflin-regény címe azt a nőt „nevezi meg", aki kirángathatja és elrepítheti a rajztanárt a visszahúzó közegből. A könyv festészeti leírásai a Szinyei Merse Pál képviselte *plein air* festészetet idézik, ami szintén a bezártság ellentéte.[5]

A rajztanár sorsában Schöpflin saját élete elevenedik meg, anyja életének feláldozása, a napi küzdelemben tönkrement úri származás kultúrájára tétetik egy mellékes hangsúly (Greguss-rokonság), a lelki finomságot leplező proletár-sor (SCHÖPFLIN 1921; 29). Az anya ideálja, hogy a rokonok és stipendiumok révén rajztanárrá lett fiával karonfogva sétáljon a promenádon, kárpótlást kapjon az áldozatért, és diadalt arasson mások előtt. A figyelő elvált nő, feleségének másod-unokatestvére feléleszti a vágyat a főváros után, a mások által csak „veszekedett modern áramlat"-nak mondott teremtés iránt. Csakhogy Budapest innen, az anyai perspektívából „a bűn, a romlottság, a csalás zsidó-fészke, a fővárosi lét züllött, nyomorgó bohémséget jelent, az ágynemű eladását a zsidónak, lányokkal és egyéb grizettekkel hancúroznak a festők, miközben muzsikus cigányok húzzák".[6] A konvenciót a „tömérdek sok példányban meglévő lények közé tartozó" feleség képviseli, aki „környezete, kasztja ítéletét vallotta,

[5] KENYERES 2004; 283–292: Kenyeres a festő mesterét Szinyei Merse Pállal azonosítja. SCHILLER 2009; 263–270: Schiller Erzsébet megnevezi azokat a nagybányaiakhoz, illetve a Nyolcakhoz fűződő képeket, amelyekkel kapcsolatba hozható Schöpflin regénye (Vaszary János: *Séta a parkban*; Ferenczy Károly: *Festő és modell az erdőben*; Czigány Dezső: *Fehérruhás lány*; Nagy Oszkár: *Napsütésben a domboldalon*).

[6] SCHÖPFLIN 1921; 31.

a készen kapott gondolati kliséket".[7] Ilyen közhelyszólamok jönnek tőle is, minthogy Budapest „lármás és cifra", a kávéházakban „henteregnek", „pénzes zsidó-asszonyoknak kell hízelegni". A Pannónia Kávéházban ülnek a város(ka) lakói, „erős a felekezeti különválás", amit csak fokoz, hogy a keresztények asztalánál alig volt nő".[8] A pozsonyi lemondást, kisszerűséget jellemző mondatokból szemelgetünk továbbra is: „öntudatlanul arra gondoltak, mivel lehetne a fiú örömét elrontani"; a kávéház lakói „félemberek, belül pudvásak"; szívesen hurcolják körbe „anekdota alakjában valaki mondatát a városon".[9] (Nem tudunk nem gondolni Kosztolányi két évvel később közreadott *Pacsirtá*jának jellemzéseire, azokra a Schöpflinnél jóval inkább belülről ábrázolt, de ugyancsak félbemaradt sárszegi egzisztenciákra, akikkel „szabadsága" alatt a Vajkay házaspár találkozik, s ahol „az értelmiség egyetlen szórakozása az volt, hogy akár érkezett valakije, akár nem, kisétált a vonat elé, hogy szemügyre vegye az utasokat, beleringassa magát pár percig a nagyvárosi élet incselgő káprázatába" (KOSZTOLÁNYI 1971; 156). S ennek az inverzére, a budapestiek viszonyára a későbbi Déli pályaudvar helyén álló indóházhoz: „Jancsi kikísérte őket a pályaudvarra, mert Vizyék, noha már huszonöt éve Pesten laktak, sokat adtak az ilyen rokoni szertartásosságra: lélekben vidékiek maradtak." A „megdöccenő", azaz induló vonatot „meglengetett" zsebkendő kíséri.[10]

A regény-topográfia minden esetben bizonyíthatóan valóságos, saját és rendkívül jól érzékített. Schöpflin regényének „átlagemberei" önfelmentő módon megideologizálják a kisvárosban maradást: „manapság Pesten csak a zsidó érvényesül"; a művészt a szabadkőművessel társítják, s a festő anyja a művészlét felemlegetésekor a züllött, nyomorgó bohémot látja maga előtt, a társadalmi degradáltságot, a léha szélhámosságot, a didergést emlegeti, meg hogy az ilyenek eladják az ágyneműt a zsidónak, modellekkel és egyéb grizettekkel hancúroznak.[11] A nő társadalmi szerepe a családra korlátozódik, noha „fülledt lelkükben sistergett a tehetetlen bujaság. Felizgatódtak egymás trágár szavaitól", írja Schöpflin az igazán kiegyensúlyozottnak látszó kisvárosi asszonyokról. Nagy belső ellentétekre figyelmeztet Schöpflin, de persze már érett fejjel, a 20-as évek elejéről, és a fővárosból. Közel hasonló, a vidék életébe műveltséget, új kultúrát és életet hozni akaró, de pletykák hálójába kerülő, közönnyel küzdő nő sorsát írta

[7] SCHÖPFLIN 1921; 44.
[8] SCHÖPFLIN 1921; 48.
[9] SCHÖPFLIN 1921; 52, 56.
[10] A jelenet jól mutatja, hogy az utazás: esemény (KOSZTOLÁNYI 2010; 339, 341).
[11] SCHÖPFLIN 1921; 57, 127, 131. Az idézetek sora vég nélkül folytatható lenne.

meg Sinclair Lewis 1920-ban *Fő utca* című regényében, mely 1930-ban Schöpflin Aladár fordításában jelent meg.[12] (Mára jószerével ez az egyetlen Schöpflin Aladár-átültetés, amelyet nem fordítottak újra, amely új kiadásokban megjelenik.) Schöpflin munkásságában önálló, eddig ki nem bontott fejezetet alkothatnak a nőírókról („asszonyírásokról") való kritikai megszólalásai.

De lépjünk vissza az időrend keretébe. Schöpflin egyetemi városa és életének mindvégig színtere, a Pozsonynál tízszerte nagyobb Budapest maga is új volt. Elég, ha megnézünk néhány egykorú vagy alig korábbi képet (metszetet, térképet) a városról.[13] Határai a mainál jóval kisebb lakott területet rajzolnak ki. Az 1800-as évek elején Buda, Óbuda és Pest együtt 54 000 főt számlált. A 19. század közepén készült metszetek a Duna partján fürdőző, annak vizéből ivó állatokat mutatnak. Az 1873-as főváros-egyesítés után kezdték kikövezni a rakpartokat. 1890-ban 492 000 lakója van már Budapestnek, azaz igencsak rövid idő alatt tízszeresére nőtt a város. Egy másik statisztika szerint 1900-ban Budapesten 733 000-en laknak, Budapest ezzel a 8. legnagyobb város Európában (LUKACS 1991; 82–83). Nagyobb, mint Madrid, Hamburg, Nápoly, Brüsszel, Liszszabon és Amszterdam. A baj csak az volt és maradt a főváros méretével, hogy hatszor-hétszer nagyobb, mint a sorrendben következő második legnagyobb magyar város, Szeged. Magyarország – mindmáig – vízfejű ország, szemben a fejedelemségekből, tartományokból összenőtt országokkal, amelyek arányos városhálózattal rendelkeznek. 1906-ban egy évben összesen 160 milliós példányszámban jelennek meg sajtótermékek Budapesten, a napilapok terjedelme meghaladta a napi kétszáz, a hétvégi a négyszáz oldalt, azaz egy ember számára áttekinthetetlenné vált a tel-

---

[12] A könyv hatalmas siker volt az Egyesült Államokban, fél év alatt 180 000 példányban fogyott el, néhány év alatt kétmillióra nőtt az eladott kötetek száma. A Franklin kiadásában magyarul megjelenő kötet is hamarosan húszezer példányt mondhatott magáénak.

[13] A *Vasárnapi Ujság* is gyakran foglalkozott a városkép változásával, az illusztrációk forrása a Fővárosi Múzeum képanyaga volt. Lásd még MATTYASOVSZKY Péter (összeáll.) (1987): *Pest-budai városképek 1800–1870*. Előszó SEENGER Ervin. Budapest, Kiscelli Múzeum; *Régi térképek Pest-Budáról és környékéről*. Budapest, BTM Sokszorosító, 1981; L. Beschtein: *Die Donau-Reise und ihre schönsten Ansichten (Hildburghausen 1841)*. Készítette: L. Rohbock. Lauffer és Stolp bizományában Pesten. Druck & Verlag v. G. G. Lange in Darmstadt. Petrich András és Richter Antal után Artaria kiadása. Reprodukálva: PATAKY Dénes (1951): *A magyar rézmetszés története*. Budapest, Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 384; *Budapester Bilder. Strassen und Menschen 1700–1945*. Kiállítás a Wiener Belvederében. Budapest, 1976.

jesség. A lélekszámra és a sajtóra vonatkozó statisztikák bármennyire különböznek egymástól, a nagyságrendi, azaz legkevesebb tízszeres különbséget nem cáfolják (BUZINKAY 1999; 285–294). Ekkoriban, az 1900-as évek elején tör új erővel elő a Fővárosi Múzeum létrehozásának gondolata. A *Vasárnapi Ujság* 52. évfolyama, az 1905-ös esztendő első száma a címlapon hozza – és éppen Schöpflintől – a beszámolót, hogyan fog tovább fejlődni a Stefánia úton (a ma az Olaf Palme sétányon még mindig álló) pavilon, amely 1885-ben a Műcsarnok nevet kapta, s amely az ezredévi kiállításon is szerepet kapott, s amely a fővárosra vonatkozó anyagok gyűjtőhelye. A kevéssé személyes ismertető bekezdések után az utolsó mondat nagyon is jellemző Schöpflinre: „Hogy a mai nagyon különböző elemekből összekerült, különböző vidékekről származó fővárosi lakosság igazi fővárosi polgársággá fejlődjék, ebben a munkában meglesz a maga része a Fővárosi Múzeumnak is."

Az esszé néhány lényeges tételét – igen hevenyészve – foglalom most össze. Az első észrevétele, hogy a kultúrélet első eleme az önmagában való meghasonlás, az ember egyszerre tudja szeretni és gyűlölni a helyet, ahol van, az életet, amit él. A város a fejlődés kérlelhetetlen rendje. „[M]ire elértük a XIX. század fordulóját, már a városok adták meg a Nyugat nagy nemzeteinek jellegét." A város a nemzeti haladás, a nemzeti nagyság gyűjtőlencséje. „A magyarnak nem volt városa", az „egy Debrecenben alakult csak ki valamelyes városi élet". Az idegen „test" igen hamar felszívódott a nemzettestben – utal Schöpflin arra, hogy a városban a német polgárság *két* nemzedéken belül magyar lett. (A zsidóság asszimilációja semmilyen formában nem említtetik a szövegben.) Megállapítja Schöpflin, hogy a magyarság mind nagyobb tömegei vonultak be a városba. „Az egykori falusi nemesnek a fia, akinek a gazdasága elpusztult, a városban élnek lateiner életet, a falusi magyar csizmadia utódja a városban finom cipőt varr s a parasztapák ivadéka gyári gép mellett dolgozik, lokomotívot vagy villamos kocsit vezet, leveleket kézbesít. […] Ma még érezzük a falusi eredet bélyegét önmagunkon, faluról jötteken." Az átmenet egyben generációs ellentét is, a falusi élettel való közösséget kérik számon az apák fiaikon, s megállapítja Schöpflin, hogy minden nevelés alapjában véve nem is más, mint az apák saját gondolkodásmódjának, ízlésének átplántálása az ifjakba. Idegen marad számára, ha „a fia a maga új eszméihez új formákat, új nyelvet keres". Két eltérő elvárás mutatkozik a költőkkel szemben is, a költő daloljon falusi életről és, azaz helyesebb vagylagosan fogalmazni, fejezze-e ki a nagyvárosi élményt. De ha ez utóbbit teszi, úgy elfordul a nemzeti szellemtől. De a nemzeti jelleg változása olyan szubtilis jellegű, hogy

hajszálhasogatásszámba megy beszélni róla, figyelmeztet Schöpflin. Ám ha előjön a hasonlítgatás, az általában a városiak rovására történik. Megingathatatlan alaptézisében: a városban az ember egy más – éspedig magasabb kultúrfokra kerül. Az, hogy ez egy bátor mondat volt, önmagában nem mutatkozik meg, mert nem mutatja meg, milyen kinyilatkoztatásokkal állt szemben. A századelőt nap mint nap foglalkoztatta a „modern" városi élet. 1901-ben Tisza István fiatal reformátusok előtt mondott beszédet, s kiemelte, hogy „[a] régi szervezet szétbomlott… az életviszonyok szédítő gyorsasággal alakulnak át, többet dolgozunk, többet küzdünk, többet élvezünk és többet szenvedünk, mint apáink".[14] (Nem volt véletlen, hogy 1911-ben az irodalmi modernség és Ady ellen fellépő Tisza a Rusticus álnevet választja magának.) Vagy idézhetünk két másik, egymásra reflektáló ellenfelet, a nagy hatású Bartha Miklóst és Réz Mihályt. „…ez a Budapest… nem a magyar nemzet fővárosa, hanem egy nemzetközi Sodoma" – írta Bartha a *Magyarország* vezércikkében 1904-ben.[15] A tőle kevéssé élesen fogalmazó Réz Mihály elhatárolódik Barthának a Pest bojkottjára vonatkozó felhívásától, de egyensúlytalannak látja a főváros ajnározását, mert „e dicsőség még csak félszázados, a nemzet pedig ezeréves… Nem akarom én a nemzetből kizárni fővárosunk idegen eredetű és vallású osztályait, csak konstatálom, hogy ezek kultúrájukban máig idegenek".[16] (Az antiszemita utalásra itt nem térünk ki, noha több szempontból is vezető szálnak nevezhetjük. Schöpflinnek az asszimilációról való nézeteinél tárgyaljuk, mert *A város* egyetlen mondatával nem utal erre a vonatkozásra.)

Amikor Schöpflin ezt a *Nyugat*ba belépőt biztosító esszéjét írta, a *Vasárnapi Ujság*nál dolgozott. A *Vasárnapi Ujság* egy patinás klasszicista belvárosi épületben készül, az Egyetem utcában[17], ott van Schöpflin valódi munkatere, legendás hosszúkás szobája, átellenben pedig az irodalmi élet egyik központját jelentő nyüzsgő „gyűlde", azaz újmódi, bár historizáló eklektikával ékített és berendezett kávéház, a Centrál. Két világ ütközéspontja a valóságban. A köztes pozíciót konzervativizmus és modernség között egy ekkori levele is jelzi, amit Juhász Gyulának írt. „A mi szegény lapunkat nagyon sokan félreismerik; igaz, hogy volt idő, amikor jobban belemerült a vaskalaposságba, de ma – meggyőződésem szerint – nagy és

[14] Idézi VERMES 2001; 184.
[15] BARTHA 1904; 1.
[16] RÉZ 1904; 608. Az idézettek körül komolyabb polémia is zajlott, jelzésértékük miatt idéztük csupán.
[17] A Franklin-társulat leszármazástáblája. In RÉVAY–SCHÖPFLIN 1938.

szép hivatása van: az átlagos magyar intelligenciát megnyerni a modern kulturális törekvéseknek" (SCHÖPFLIN 2004; 24). S ugyanekkor, mindössze két hónap múltán írja meg Ady Endrének, milyen légüres térben érzi magát két világ határán: „Nagy diputákat állottam, vén butákkal és ifjú irigyekkel, akik jöttek hozzám Ön mellett foglalt álláspontomon csodálkozásukat kifejezni, az Ön egyénisége és tehetsége által keltett nyugtalanságukat elárulni, Ön ellen áskálódni." És panaszkodik is Adynak, hogy bár hívják, még senkit nem látott a neki „izengető" nyugatosok közül, de témája sincs, amit megírjon nekik (SCHÖPFLIN 2004; 25–26).

Nem árt itt értelmezni a *Vasárnapi Ujság* változásában is állandó *fejlécét*. Részletekbe menően kidolgozott rajz, az oldal tetején végigfutó széles csík. Középen trónol Hungária, az országot jelképező nőalak, kezében az ikonográfia szerint megszokott címerpajzs és egy szalagon a hetilap címe. Tőle balra és jobbra két vidéki zsánerkép, nagyon hasonlítanak egymásra, csak éppen a társadalmi különbséget tükrözik. Az egyik képen egyszerű asztal mögött olvasó *gazda*, előtte egyszerű üvegben bor, a ház tetején gólyafészek. A másik képen olvasó *kisnemes* támlás karosszékben, asztalán terítő, előtte kancsóban az innivaló, a ház tetején faragott galambdúc. Hungária mögött a teret növényzet és romantikus várrom tölti ki. A főváros megszületése után a háttérben megjelennek a város azonosítható jelképei, a Duna, a Lánchíd, a kéttornyú templomok, három- és már négyemeletes házak a folyóparton. De a két főalakban a *vidékiesség* jelzése – a vidéki vagy vidékről a városba származott célközönség – annak ellenére változatlan, hogy a kiadó *modern gazdasági-szervezeti* formában, részvénytársaságként működik, hatalmas székházat épít. Sőt, Schöpflin odakerülésekor 1898-ban, s onnantól fogva *végig*, az 1921-es megszűnésig, az a grafikai szépségében a korábbi, induló változathoz képest erősen „rontott" vidéket jelző rajz jelent meg, bőgatyás (!) (mű)parasztot ábrázol, aki gyertyavilág mellett olvas és egy módos gazdát vagy kisnemest, aki függő petróleumlámpa mellett ülve mélyed a lapba. Mindketten kapnak egy-egy feleséget (a kisnemes egy lábatlankodó gyereket is). Mindkét asszony *passzív*, az olvasásban nem vesznek részt. (Nézzünk át ismét a túloldalra, az Egyetem utca 4. szám felől az Egyetem utca 1., a Centrál felé. Az asztalnál ekkor már ott ül Kaffka Margit.)

A falu, a vidék a fejléc előterében marad, noha a főváros már valóságos, el nem tagadható, de csak a háttérben lapul, előre nem kerül, csak helykitöltő a két vidéki életkép mögött. S ez meglepő. Igaz, hogy a *Vasárnapi Ujság* „az »alsó középrend« tagjai közül, azaz a nemesség alsó és a parasztság felső rétegéből, továbbá a szerényebb helyzetű értelmiségiek és az ipa-

rosság köréből" számított olvasóközönségre, azaz elsősorban a vidéki publikum számára indult. S a folytatás sem alakult másképp: a *Vasárnapi Ujság* olvasóközönsége a századfordulón és az azt követő években – Schöpflin tapasztalata szerint – nagyjából hasonló volt a *Budapesti Hírlap*éval: a vidéki intelligencia és a köztisztviselő középosztály olvasta (VÁMOS 1942; 9).[18]

Schöpflin a város, a nagyváros *mellett* tett hitet. És bármennyire szeretnénk elkerülni a megkésettség bizonyos szempontból mindig leegyszerűsítő narratíváját, *tényszerűen* meg kell állapítanunk, hogy amikor Schöpflin a városiasság mellett tesz hitet, Georg Simmel már öt éve, 1903-ban megjelenteti *A nagyváros és a szellemi élet* című tanulmányát. Ez a tereket ugyancsak absztraháló, elméleti írás viszont a *kritikai* attitűdre épít, s ahogyan egyik értelmezője jellemzi, „egy antipátia történeteként" írható le. „A modern élet legmélyebb problémái az egyénnek abból az igényéből fakadnak, hogy létezése önállóságát és egyediségét megóvja a társadalommal, a történelmi örökséggel, az élet külsődleges kultúrájával és technikájával szemben" – írja Simmel (SIMMEL 1973; 543). A város védekezésre késztet, a létezést a pénz, a pontosság uralják (ez utóbbi a zsebórák általános elterjedésével jár), egy még külsődlegesebb szempont is megjelenik, a távolságok nagysága, és mindennek az idegi lecsapódása, a szenvtelenség, formális szempontból a tartózkodás. Nem vagyunk persze messze attól, amit Schöpflin mondott, hogy „a kultúrélet első alapeleme: az önmagában való meghasonlás".

Akár táblázatba is foglalhatók a Simmel által feltárt ellentétpárok, a billegő libikóka súlyai, amelyek egyszer az urbánus, másszor a tradicionális életformák felé billentik az egyensúlyt (JAZBINSEK). A végső mérleg egy újfajta társadalmi fejlődési fokozat, amelyet el kell fogadni, de ami ellen védekezni kell. A hagyományos életforma a kis érintkezési körök metaforájával, az urbánus életforma a hosszú láncok képével írható le. Az eredendő vidéki körülmények között erős a természettel vívott harc, a városi létet az emberért vívott küzdelem jellemzi. A létrehozott produktumok a hagyományos közegben a használhatóság szerint méretnek meg, a városban az emberek termékekkel, sőt inkább ipari végtermékekkel kerülnek kapcsolatba. A vidéki létformát a kevés, de ismerős embertől való függés jellemzi gazdasági értelemben is, a nagyobb lakóközösségi életforma esetén az emberek sok ismeretlentől függnek, de a semleges viszony mégis

[18] A Budapesti Hírlap olvasóközönségét a Kókay György–Buzinkay Géza–Murányi Gábor-féle *A magyar sajtó története* (Budapest, MÚOSZ [é. n.]) – forrás megjelölése nélkül – 1890-ben 28,8 ezerre, 1906-ban 54 ezerre, 1910-ben 65 ezerre teszi.

kiszámítható, noha átfordulhat könyörtelenségbe is, szemben a vidékiség pozitívumával, ami a kiszámítható játékteret jelenti, igaz, akár önkénnyel társulva. A falu vagy bármely annál nagyobb, de összességében kis közösség elvárja a csoportnormához való igazodást, szemben a várossal, ahol az alkalmazkodás a formális menetrendekhez igazodik, s elvárja például a pontosságot. A vidékiesség tartós és gyakori találkozásokat hoz létre a közösségben, amely ennek okán erős részvétet is ki tud fejezni. Ennek ellentéte a városi rövid és célorientált találkozás, a velejáró rezerváltság kialakulásával. A szociális kontroll és az individuális szabadság ugyanilyen módon megfeleltethető a kétféle életformának. A nyugodtabb létezés jelzői a meghitt otthonosság, az egyenletesség és az állandóság, a városi zaklatottságnak része a sebesség, az iram, az állandó úton-lét. A két ellentétes életformában a stabil karakterek állnak szemben a szerepjátékok rugalmas váltogatásával, a provincializmus léte, de legalábbis veszélye, a sokféle értelmezéssel körülírt kozmopolitizmussal.[19]

Igyekeztünk bizonyítani, hogy Schöpflin esszéjének, *A város*nak nagyon is komoly, többlépcsős tapasztalati fedezete, elsődleges életélményháttere volt, röviden szólva, nagyon is tudta, miről szól a városba kerülés, s azt is, hogy ennek milyen fokozatai vannak. S ezt a személyes érzetet az elé kerülő könyvek is nagyban erősítették. Csak azért, hogy jobban lássuk a kontrasztot, s azt, hogy a felismerés csak fokról fokra alakult ki Schöpflin Aladárban, idézünk egy irodalomtörténeti jelentőségű kritikájából, egy olyanból, ami komoly tévedést revelál. A századelő rendbontó, leginkább szubverzív költőjének, Ady Endrének második kötetéről, a *Még egyszer* című füzetről van szó. A kritikus leíró jellemzése pontos, az ez egyszer kivételesen preskriptív, elváró következtetés az érdekes. Azt írja Schöpflin, hogy Ady „világa nem csöndes, szelíd mosolygó ábrándvilág, lelke mintha örökös lidércnyomás alatt állana. Fájdalma metsző kín, tehetetlen vergődés, mely visszás képzetekkel tölti el agyát, megbénítja akaraterejét, sivár öngúnyba fojtja lelkesedését, az ideálok helyett torzképeket fest képzelete elé. Az önmagával küszködő, kínosan forrongó ifjú ideges belső küzdelme ez, melyet a saját egyéni világnézlet kialakulásáért folytat. Az a jelentékeny intelligencia, melyről a versek sok helye tanúskodik, tehetségének számos fellobbanása, azt a reményt keltik, hogy a szerző győztesen fog kikerülni a belső harcból s el fog érkezni számára is a harmonikus művészi alkotás ideje" (SCHÖPFLIN 1903; 835–836). Reményről beszél Schöpflin, s ez azt jelzi, őt magát is felzaklatták a versek, s

[19] Táblázatszerű összefoglalását lásd JAZBINSEK 4.

tulajdonképpen ő az, aki nem tud megbékélni az ideges belső küzdelemmel. Öt évre vagyunk *A város* már többször ismételt tételétől, a meghasonlás megértésétől, elfogadásától.

Melyek voltak azok a könyvek, amelyek egykorúan bizonyíthatóan hatottak Schöpflin Aladár társadalomszemléletére és irodalomértésére, amelyek *A város* megírására ösztönözték, és amelyek a történeti folyamatot illetően legvilágosabban és legerősebben *A magyar irodalom történet a XX. században* (1937) című könyvében tükröződtek vissza? Jól ismerte Makai Emil egykoron ünnepelt, de már a 30-as évekre el is feledett, mert kötetbe sem gyűjtött munkásságát, hivatkozik is rá irodalomtörténetében. Heltai Jenő városi poézisét, a jól élő, bohém, de mindig okosságot is mutató pesti fiatalember világát. (Nem mellesleg az első volt, aki Párizs felé fordult, és megemelte a sanzonok rangját.) 1901-ben jelent meg Molnár Ferenc *Az éhes város* című regénye, melynek a pénzszerzés áll a középpontjában, a pénz a modernizációs terveknek éppúgy eszköze, mint a léhaság kiélésének. A látszólag kisebb igényű ifjúsági regényben, *A Pál utcai fiúk*ban (1907) is észreveszi Schöpflin a társadalmi változást, jelezve, hogy a kritikus tudomással van a városi lét veszteségeivel is: „Fiatal íróink között a fővárosi életnek legalaposabb ismerője, Molnár Ferenc ifjúsági regényt írt a pesti diákról, vagyis jobban mondva a pesti fiúról. Mert a fővárosi gyerek nem él tulajdonképpeni diák-életet, az iskolával és tanulótársai egyetemével nem lép oly szoros, élete legfőbb vonatkozását szabályozó viszonyba, mint pl. a debreceni vagy pápai kollégiumi diák. […] De még jobban megkülönbözteti a pesti diákot a vidékitől a szabad természethez való viszonya. A gyermek teste, lelke megkívánja a szabadban való játékot, erős mozgást; a falusi, kisvárosi gyereknek e célra rendelkezésére áll erdő, mező, a pesti gyereknek azonban nem marad egyéb, mint a gránit-kockás utca, a Múzeum-kert, legjobb esetben egy nagyobb üres telek: a grund. S akik a vidék szabad, erős levegőjében nőttünk fel, szinte fájó szívvel nézzük, mekkora kincs a pesti gyermeknek egy ilyen komor tűzfalak közé ékelt telek, ahol legalább labdázhatnak egyet. Egy ilyen telek körüli harc a Molnár regényének tárgya. […] Másik nagy érdekessége a miliő: a nagyvárosi élet, a melyben minden szabad mozgást korlátoznak a házak falai, az utca kövezete, a társadalom és állam berendezkedése, melyben minden darabka gyep mellett ott áll a mogorva őr, de a gyerek akárhogy is, mégis megtalálja a maga érvényesülését. Az az élet, amelyet él, szánalmas, minduntalan szögletekbe ütköző, csenevész élet a vidéki gyerekéhez képest, de mégis csak élet. Körülötte minden arra törekszik, hogy elkülönözze a természettől, amely éltető eleme, ő pedig úgy segít magán, hogy végtelen rónává

avatja az üres telket, bevehetetlen várrá a farakást, szabad természetté a városi utcát" (SCHÖPFLIN 1907; 304). Hosszan idéztünk a Molnár-kritikából, mert van még egy érdekessége. Schöpflin Aladár – leveleinek keltezése, a hagyatékban fennmaradt borítékok tanúsítják – ekkor a Rákos [ma Hőgyes Endre] utca 2. szám alatt volt. Nemecsekék a regényben szemben, a Rákos u. 3. szám alatt laktak. A regény világa Schöpflin Aladár hétköznapjainak tere volt.

Ugyancsak 1901-ben jelent meg Kóbor Tamás *Budapest*je, ez a prostitúciót is megelevenítő, azonban összességében „a magyar főváros egyetemes biográfiájának" mondott regénye (S. Ä. 1901; 61–62), 1904-ben az Andrássy út és környékének átépülésén is elgondolkodó *Aszfalt*ja. Előtte volt még ekkor Kóbor a fővárost és azon belül is a zsidó belvárost tematizáló nagyregényeinek, a saját gyerekkorából merítő *Ki a gettóból* (1911), a *Hamupipőke őnagysága* (1911) című jelentős műveknek. Friss élménye lehetett Schöpflinnek Ady új kötetének, a *Vér és arany*nak a képe, az „embersűrű gigászi vadon".

Bőven szólt már könyv, vers és próza egyaránt Budapestről, a java azonban ezután következett. A fővárosnak és életének nagy és jeles témává avatása a 20-as években teljesedett ki. Krúdy Gyula és Szép Ernő munkái a referenciális valóságig lebonthatóan „ülnek". Babits, aki 1911-ben költözött Újpestre, 1923-ban adott számot a *Kártyavár* című regényében erről a korántsem rokonszenves ihlető környezetről.[20] Elég néhány fordulat idézése, hogy a kényelmes vidéki otthonnal szemben milyen fordulatokkal idézi meg a regénybeli járásbíró új lakhelyét: „figyelő szemek" és „vicsorgó fogak" kísérik és fenyegetik a „kígyófészek" lakóját, a település elöljáróját sem polgármesternek, hanem „boszorkánymesternek" nevezi Babits (BABITS 1982; 138–141, 143). A regény a karneváli természetet mutatja be, az emberek bábjátékfigurákká stilizálódnak, misztériumjáték elevenedik meg (s ekként a regény mintegy az expresszionizmus egyik irodalmi előfutára nálunk – de ezt még nem a kortársak veszik benne észre, csak évtizedek múltán a monográfus, Rába György). 1916-ban már megjelentek a regény első fejezetei, ám Ignotus szerint Újpest felháborodása is közbejátszott a folytatás megszakításában. A regény első kritikusa éppen Schöpflin Aladár volt (SCHÖPFLIN 1924; 509–510). A kritikus – aki különben délutánok és esték sorát töltötte Babitscsal, amikor az a regényt írta – a személytelenséget emeli ki a regényből, s ezért a *Hiúságok vásár*ához hasonlítja a munkát. Alcíme a Thackeray-regényből lett volna kölcsönözhető: „re-

[20] Babits erre vonatkozó nyilatkozatát idézi: RÁBA 1983; 125–126.

gény hős nélkül", mert a központi alak úgy járja be a körülötte lévő világot, hogy annak történéseire nincs hatással. S ezzel egy új típusát jeleníti meg a modern városnak, „egy irodalmilag nem tárgyalt típusát […], a gyökértelen várost, amely máról holnapra épül fel a sívó homokon, egy nagyváros közvetlen közelében, amely elszívja tőle mindazt, ami egy városban szép és jó, és csak azt hagyja meg benne, ami sivár, üresség, nyers üzletiesség és alacsony bűn" (SCHÖPFLIN 1926; 168–169).

Nem került hát ellentétbe magával Schöpflin Aladár. Az újpesti-újvárosi valóság egy a „jó" városon túli világ. Schöpflin nem billent semerre sem. Mert mindazon közben, hogy a város központi témája marad, hogy előszeretettel recenzeál a vidékiség–kisvárosiasság–főváros egymásba átjátszó világában játszódó könyveket, azok összes lelki velejáróit észrevéve, meglehetős mértékletes, józan képet alakít ki „a városról". A múlt század 20-as éveiben eljutott a percepció későbbi, nagyobb rálátást kínáló korszakának tárgyilagos elemzéséhez. Carl Schorske rekonstruálta a városnak háromféle, időben is egymásra következő fogalmi reprezentációját. Tekintették a várost az erény kifejeződésének, tekintették a bűn megtestesülésének, végül pedig olyannak, ami túl van jón és rosszon (SCHORSKE 1998; 37–56). Schöpflin Aladár, ha nem is írta mindezt körül szisztematikusan, de ezt a látószöget érvényesítette.

Más kérdés, de nem lényegtelen, hogy a *Nyugat* első nemzedékének tagjai – miután tehetségüket kifutották, saját egzisztenciájukat biztosították, azzá lettek, akikké az irodalomtörténet panteonjában rögzült a helyük – a *budai vár* tövében kerestek és találtak otthont. *Babits Mihály* Szekszárd, Fogaras, a VIII. kerületi tisztviselőtelep és a Reviczky utca után az Attila úton és a Logodi utcában talált otthonra. *Kosztolányi Dezső* Szabadkáról indulva, a Ferenc körúton, az Üllői úton, a Baross utcán, a József körúton, az Újpest rakparton, a Fehérvári (ma Bartók Béla) úton át a Logodi utcával hegyes szögben érintkező Tábor utcában (ZEKE 2008; 7–40) lakott haláláig. *Schöpflin Aladár* pedig Manigáról Pozsony érintésével a Rákos (ma Hőgyes Endre) utca, a Ráday utca, a Lónyay utca után a Nagysándor (ma Lovas) úton és az Attila úton élte érettebb alkotó éveit. Mindannyian megírták Budapestet, a metropoliszt, a közel milliós várost, de a maguk számára a kisvárost felidéző miliőt keresték és tartották lelki értelemben is otthonosnak, biztonságosnak.

Irodalom

ÁGAI Adolf (PORZÓ) (1908): *Utazás Pestről Budapestre 1843–1907. Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó 65 esztendejéből*. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest

BABITS Mihály (1982): *Kártyavár*. Szépirodalmi, Budapest

BARTHA Miklós: *Magyarország*, 1904. szeptember 11. 1.

BISZTRAY Gyula (1956): Babits fogarasi évei I–II. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 3, 300–310.

BISZTRAY Gyula (1956): Babits fogarasi évei I–II. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 4, 431–446.

BUZINKAY Géza (1999): A budapesti sajtónegyed kialakulása. *Tanulmányok Budapest múltjából*. 28. sz. (Urbanizáció a dualizmus korában: konferencia Budapest egyesítésének 125. évfordulója tiszteletére a BTM-ben), 285–294.

D[ÓCZY] J[enő] (1927): Babits Mihály: Halálfiai. *Magyarság*, július 3.

IGNOTUS (1927a): Jegyzet Babits regényéhez. *Nyugat*, 17. 312–316.

IGNOTUS (1927b): (Cím nélküli válasz Tóth Aladár Új magyar szellem és a Halálfiai c. írására). *Nyugat*, 20, 550–551.

JAZBINSEK, Dietmar: *Die Großstädte und das Geistleben von Georg Simmel. Zur Geschichte einer Anthipatie. Schriftenreihe der Forschungsgruppe „Metropolenforschung" des Forschungsschwerpunkts Technik–Arbeit–Umwelt am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung*. Berlin, o. Z. (kézirat, Sz. Á. birtokában)

KENYERES Zoltán (2004): Schöpflin Aladár: A pirosruhás nő = Uő: *Korok, pályák, művek. Válogatott tanulmányok*. Akadémiai, Budapest, 283–292.

KOSZTOLÁNYI Dezső (1971): *Pacsirta*. Szépirodalmi, Budapest

KOSZTOLÁNYI Dezső (2010): *Édes Anna. Kosztolányi Dezső Összes Művei*. Kalligram, Pozsony

LUKACS, John (1991): *Budapest, 1900. A város és kultúrája*. Európa, Budapest

RÁBA György (1983): *Babits Mihály*. Gondolat, Budapest

RÉVAY József–SCHÖPFLIN Aladár (1938): *Egy könyvkiadó regénye*. Franklin Társulat, Budapest

RÉZ Mihály (1904): A bojkottált Pest. *A Hét*, 608.

S. Ä. [Salgó Ernő] (1901): *A Hét*, 61–62.

SCHILLER Erzsébet (2009): A kortárs képzőművészet megjelenési módjai a korai Nyugatban = Angyalosi Gergely – E. Csorba Csilla et al. (szerk.): *Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 263–270.

SCHORSKE, Carl E. (1998): The idea of the city in European thought: Voltaire to Spengler = *Thinking with History. Explorations in the Passage to Modernism*. Princeton – New Jersey, Princeton University Press, 37–56.

SCHÖPFLIN Aladár: *Ahol gyermek voltam – Pozsony*. Nyomdai levonat, a szerző birtokában.

SCHÖPFLIN Aladár (1903): Két versfüzet. Szegedy Miklós: Ifjú álmok (ismeretlen kiadói adatok); Ady Endre: Még egyszer. Nagyvárad, Láng Ny. *Vasárnapi Ujság*, 50. sz. 835–836.
SCHÖPFLIN Aladár (1907): A Pál utcai fiúk. *Vasárnapi Ujság*, 15. sz., április 14., 304.
SCHÖPFLIN Aladár (1908): A város. *Nyugat*, 7, 353–361.
SCHÖPFLIN Aladár (1921): *A pirosruhás nő*. Franklin, Budapest, é. n. [1921] 29.
SCHÖPFLIN Aladár (1922): *Mossóczy Pál szép nyara*. Franklin, Budapest, 4–5.
SCHÖPFLIN Aladár (1924): Babits Mihály: Kártyavár. *Nyugat*, 7, 509–510.
SCHÖPFLIN Aladár (1926): Das Kartenhaus. Babits Mihály regénye németül. *Nyugat*, 2, 168–169.
SCHÖPFLIN Aladár (1935): Nyitrai emlék = *Nyitrai írók könyve*. Risnyovszky János könyvnyomdája, Nitra
SCHÖPFLIN Aladár (2004): *Összegyűjtött levelei*. S. a. r. BALOGH Tamás. Pannónia könyvek, Pécs
SIMMEL, Georg (1973): A nagyváros és a szellemi élet = Uő: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Összeállította és bevezette Somlai Péter. Gondolat, Budapest
VÁMOS Magda (1942): Beszélgetés a 70 éves Schöpflin Aladárral. *Magyar Nemzet*, október 6. 9.
VERMES Gábor (2001): *Tisza István. Millenniumi magyar történelem – életrajzok*. Osiris, Budapest
ZEKE Gyula (2008): Budapest! Itt éltem én! Kosztolányi Dezső Pesten és Budán. *Budapesti Negyed*, 61. sz., ősz, 7–40.

Angyalosi Gergely

Pilinszky alternatív terei

Jogosult-e (kifejezetten poétikai szempontból) térbeliségről beszélni egy lírikus esetében? A válasz nem feltétlenül igenlő. Ingarden óta tudjuk, hogy a prózai műfajokban megjelenített térbeli leírások konstitúciójukat tekintve hiányosak, vagyis azt várják el az olvasótól, hogy egészítse ki ezeket a maga tapasztalatvilága és képi fantáziája szerint. S hogy ez így van még a leghagyományosabb és a legaprólékosabb, úgynevezett „realista" leírások esetében is. Mármost ha egy realista helyszínleírás is bőséges kiegészítésekre szorul, mit mondhatunk a lírai költészetről, amelyben jobbára csak a térbeliség töredékes indikátoraival találkozunk, amelyek ráadásul nem kényszerülnek semmiféle koherens renddé összeállni? Egy prózaírónak még esetleg a szemére vethetjük, hogy hőse el sem hagyta az egyik helyszínt, mégis különböző akciókat hajt végre egy másikon. (Persze, az ilyen szemrehányás is csak akkor jogosult, ha az adott mű belső formai szabályszerűségei ezt látszanak előírni.) A lírai költő azonban *ab ovo* mentesül az ilyen kritikától. Ha például Pilinszky azt írja: „Minden megállt. / Állt ott egy vasgolyó is", akkor nincs jogunk megkérdezni, hogy hol van az az „ott", tehát értelemszerűen azt sem, hogy miképpen kerül „oda" az a bizonyos vasgolyó.

A térbeliség jelzése azonban kétségkívül megjelenik a szövegben, vagyis minden bizonnyal van valamilyen funkciója. (Akár az időbeliségnek is, hiszen az előző két sor így szól: „Alkonyodott. / A rozoga melegben / papírközelbe ért a nap." Megjegyezném, hogy a „papírközel" kifejezés értelmezésem szerint nem annyira a térbeliségre utal, mint inkább a meggyulladás előtti pillanatra, egyfajta paroxiára.) Ezt a funkciót vagy inkább funkcióegyüttest szeretném megvizsgálni Pilinszky költészetében, a teljesség igénye nélkül, hiszen véleményem szerint a térbeliségnek ezek a különös jelzései nagyon fontos szerepet játszanak a költészetében, s ennek megfelelően rendkívül sokfélék és változatosak. Ez utóbbi kijelentés ta-

lán meglepően hathat. Amikor például megkérdeztem egy ismerősömet, hogy milyen terek jutnak eszébe Pilinszkyről, a következőt válaszolta: „egy lecsupaszított, faltól falig letapogatott szoba, amiben amúgy minden lebeg". De nyilván sokan beszélnének folyosóról, szobáról, ketrecről, vitrinről, kockáról és még sorolhatnám; vagyis nagy valószínűséggel zárt terek képe merülne föl. Megpróbálom kimutatni, hogy a helyzet ennél sokkal bonyolultabb.

Ehhez Michel Foucault mára klasszikussá vált tanulmányát hívom segítségül, melynek magyar címe *Eltérő terek* (FOUCAULT 1999). Az írás eredeti címét nehéz magyarul visszaadni: *Des espaces autres,* vagyis inkább „más", „másfajta" terek, tehát nem egyszerűen egyéb terek a többi között. Azok a helyek érdeklik Foucault-t, amelyek kapcsolatban állnak az összes többivel, de eközben felfüggesztik, közömbösítik vagy visszájára fordítják „az általuk megjelölt, visszavert vagy visszatükrözött" kapcsolatokat. Abból a feltételezésből indul ki, hogy „a kor, amelyben élünk, a tér a szerkezeti hely viszonyainak formájában adódik számunkra". Ezúttal is módosítanám némileg a fordítást: szerkezetről nem esik szó az eredetiben, csupán elhelyezési, elhelyezkedési viszonyokról (*relations d'emplacement*). Ehhez még hozzáteszi, hogy „az egyidejű, a mellérendelő, a közeli és távoli, az egymással érintkező, a szétszórt" viszonylatok jellemzik korunkat. A nyugtalanság „ma" (azaz a hatvanas évek közepén, amikor a szöveg íródott) a tér körül van, az idő csak a térben megoszló elemek elrendezésének egyik módjaként tűnik fel – állapítja meg Foucault. Nos, az effajta „ellen-tereket" a gyerekek nagyon jól ismerik, hiszen játék közben folyamatosan létrehoznak ilyeneket. Mindez arra világít rá, hogy nem homogén és üres térben élünk. A térbeliség tapasztalatához minőségek, fantazmák, szenvedélyek társulnak, amelyek adott esetben a tér belső tulajdonságaiként jelennek meg. Olyan viszony-együtteseken belül élünk, „amelyek egymásra visszavezethetetlen és fedésbe nem hozható szerkezeti helyeket határoznak meg". „A szerkezeti helyet (*emplacement*) pontok vagy elemek közötti szomszédossági viszonyok határozzák meg, ezek pedig formálisan sorozatként, elágazásként vagy rácsozatként írhatók le" (FOUCAULT 1999; 148).

Ilyen ellen-helyek az *utópiák*, ezek a hely nélküli elhelyezkedések, amelyek általános viszonya „a társadalom reális terével egyenes vagy fordított analógiaként írható le". Ennek a szóképzésnek a nyomán lel rá a „heterotópia" szóra, amely olyan terekre utal, amelyek elkülönülnek a többi helytől, mégis lokalizálhatók, az ilyen terek vizsgálata a *heterotopológia*, amely szerinte életünk terének egyszerre reális és mitikus kontesztációja. Foucault egyik példája a tükör: a tükörkép hely nélküli hely, egyfajta utópia;

egyben azonban heterotópia is, mert tükör valóságosan létezik, és visszahat a saját helyemre, ahonnan hiányzónak vélem magam (FOUCAULT 1999; 150). Gondoljunk csak az *Utószó* című Pilinszky-vers tükörmotívumaira. „Éber álom: / felelet nélkül átkelek / a tükrök mélyén heverő szobákon // Ez hát az arcom, ez az arc? / A fény, a csönd, az ítélet csörömpöl / ahogy az arcom, ez a kő / röpül felém a hófehér tükörből." Vagy vehetjük az *Így teltek napjaink* című lírai próza következő részletét: „Később jött csak egy civilforma ember, senki se tudta róla, kicsoda, az vitte el az aranyrámás tükröt a szépszobából. Szótlanul vitte, szinte komoran. Meg is csodáltuk nyugalmát, s mi gyerekek utána is még sokáig lelkendezve beszéltünk arról, ahogyan az addig mozdulatlan tükörben megmozdult, szinte lépkedett a szoba, aztán a folyosó, a veranda, majd az udvar, és sokáig, nagyon sokáig a kert, a fák, s végül a nagykapu, egyszóval mindaz, ami idáig sose mozdulhatott el a helyéről" (PILINSZKY 1987; 118). Az első idézet a vers beszélő szubjektumának kínál egy riasztóan „más" teret, és benne egy kőszerű arcot, amelyben saját magára kellene ismernie. A második az „örökös háború" korában játszódik, méghozzá a gyerekek szemszögéből: az elhurcolt tükörben az addig statikus és familiáris világ megmozdul, helyet változtat. A gyerekek világát alkotó *helyek változtatnak helyet*: a szoba, a folyosó, a veranda, az udvar, majd „sokáig, nagyon sokáig" a kert, a fák, s végül a nagykapu. Egyértelmű, hogy ez az ártatlan apokalipszis nem folytatódhat az utcán: a gyerekek világa mozdul meg, ha úgy tetszik, távozik mindörökre, noha egyébként minden a helyén marad. (A tükörmotívumot teljes egészében a *Kalandozás a tükörben* című verses mesében járja körül Pilinszky.)

Foucault egyéb példái a „krízishelyzetben" levő egyének számára fenntartott (privilegizált, szent vagy tiltott) tereket, illetőleg a deviancia heterotópiáit illetően kevésbé megvilágító erejűek Pilinszky lírájára nézvést. A pszichiátria, az aggok háza, de még a temetőnek a települések középpontjából, vagyis a templom mellől a perifériára kerülése (vagyis az a folyamat, amelynek során a temetőből „a másik város" lesz) sem talál párhuzamra nála. Más a helyzet a börtönnel, vagy a Foucault által is említett büntető kolóniával, amelytől a láger sincs messze. A „rézsút forduló fegyencfej" már az *Apokrif*ban feltűnik; a rablétet nem annyira a börtön vagy a tábor terei, hanem a rabok nagytotálban felnagyított koponyája vagy pillantása képviseli. Faragó Kornélia joggal figyelmeztet ennek a Foucault-szöveghelynek a jelentőségére a testiség és a térbeliség prózapoétikai összefüggéseit illetően: „A korporeális természetű újragondolások sok tekintetben éppen a test tériességének és anyagiságának közös jelentéseit érintik. A test sérüléses megnyílásai, a megbontott, a megsebzett test szenve-

dései is erre emlékeztetnek, és ezért kellene bevonnunk a diskurzusba a degenerált és beteg testeket félrehelyező, elkülönítő narratívákat, a különböző szanatórium- és karanténtörténeteket is" (FARAGÓ 2016; 241). Jelen van viszont Pilinszkynél egy ősi „heterotoposz": a kert, amely „az antikvitás kezdetei óta valamilyen boldogságos és univerzalizáló heterotópia szerepét tölti be…" (FOUCAULT 1999; 152). A *Novemberi elízium* című versben olvassuk: „A lábadozás ideje. Megtorpansz / a kert előtt. Nyugalmas sárga fal / kolostor csendje háttered. Kezes / szellőcske indul a füvek közűl, / s mintha szentelt olajjal kenegetnék, / érzékeid öt meggyötört sebe / enyhületet érez és gyógyulást." A vers a középkori eredetű *hortus conclusus* ikonográfiai alakzatát idézi, amelynek középpontjában általában Mária volt a kis Jézussal, s ezt a szakralitást a strófa többszörösen hangsúlyozza, miközben nagyon is konkrétan a lábadozó szubjektumot állítja ebbe a falakkal övezett, vagyis védett térbe. (Azzal a Pilinszkynél ritka referenciális utalással, hogy a vers Szigligeten íródott, 1958 novemberében.) De utalásszerűen felbukkan a kert az *Apokrif*ban, a *Nagyvárosi ikonok*ban („egyetemes sebek a kertben"), vagy a két Sztavrogin versben. „Nem gondoltak a rózsakertre, / s elkövették amit nem szabad" (*Sztavrogin visszatér*). Ezekre a kert-motívumokra mintegy kifordítva illik Foucault leírása, mely szerint a kert többféle „szerkezeti helyet" egybegyűjtő heterotópia, amelynek mindig van rendező középpontja (a perzsa kertekben ilyen a szökőkút). A magyar költőnél többször jelenik meg a sebzett vagy bűnösen figyelmen kívül hagyott kert, mint annak idillikus sugallata; bizonyos értelemben a kert (és még sok minden más) kifordításának tekinthetjük a *Költemény* című vers utolsó sorát: „Gyűjtőtábor a körülhatárolt / bizonytalan formájú terület." A „gyűjtőtábor" kifejezést helyettesíthetnénk a „kert" szóval – ebben az esetben is ugyanabban az értelmezési tartományban maradna a vers, vagyis a nyelv teljes bénultságát, ontológiai tehetetlenségét sugallná. (Persze a múlt évszázad legnagyobb botrányára, a lágerekre való utalás nélkül.)

Foucault arra is figyelmeztet, hogy a heterotópia gyakran heterokrónia is – maga a temető is ide sorolható, de ilyenek a múzeumok, könyvtárak terei is, amelyek joggal tekinthetők „idő-heterotópiáknak". Az ünnepek, ezek a „krónikus heterotópiák" ellenben mulandók, funkciójuk szerint időszakosak. Összességében meg lehet állapítani a heterotópiákról, hogy mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezik: például az ünnepek sajátos terébe és idejébe csak bizonyos feltételekkel lehet belépni, át kell esni bizonyos szertartásokon, egyfajta megtisztuláson. Pilinszkynél nem találkozunk ilyen ciklikussággal, hiszen az ő költészetében az időbeliség alaphelyzetét a *Passió* című vers utolsó sora határozza meg: „ami történt, vala-

hogy mégse tud végetérni". Az ünnep nála maga a véget nem érő esemény, az örökké tartó pillanat, a mozdulatlan szárnyalás a halálban. Ezt a megfagyott mozgást jeleníti meg a mozdulatlan vasgolyó, vagy a megálló biliárdgolyók képe, amelyeknek csak látszólag ellentéte az „egyenes labirintus", amely a folyamatos zuhanás helye. „Világ báránya, lupus in fabula, / a jelenidő vitrinében égek!" (*Van Gogh*). A lángoló vitrin vagy ketrec visszatérő képe egy olyan *statikus történést* jelöl, ahol a legszélsőségesebb ellentétek egyszerre és mindörökké vannak jelen. Ugyanez az álló lobogás érvényesül a *Nagyvárosi ikonok*ban is, amely többféle heterotópiát is felvonultat. A *Múzeum* című részben, amelyről a költő egyik nyilatkozatából tudjuk, hogy a moszkvai Lenin-mauzóleumra utal, a következőt olvashatjuk: „A gyémántüres múzeum / közepében egy melltű lángol. / Lerombol és megörökít. / Hová jutunk e lángolásból? / A mozdulatlan karzatok? / Magányos kézelőd talán? / Lerombol és megörökít / a júniusi délután." A vitrin itt maga az üres múzeum (az „üres" jelző a verszárlat „örökűres monstrancia" kifejezésével áll párhuzamban), a lángolás a (feltehetőleg rubin) melltűből sugárzó fény, amely lerombolja és megörökíti a szemlélőt. A kimerevítés megfelel a vers címében szereplő ikonszerűségnek. A felütésben egy időpont-megjelölés szerepel: „Déli 12 óra", és egyetlen sorból áll: „Lakhatatlan, kiáltják, lakhatatlan!" Nem tudjuk, kik azok, akik így kiáltanak, s miért éppen déli tizenkét órakor (bár az elviselhetetlenség érzése Pilinszkynél gyakran kötődik a tűző napsütéshez). A nagyvárosi térviszonyok és a lakhatatlanság mint minőség mindenesetre könnyen összekapcsolható. A hajnali háromkor megpillantott kőrakás már a leromboltságot előlegezi – annál meglepőbb, hogy a kőrakás mögül „fölröpül egy madár", amely akár a szabadulás jelképe is lehet. A múzeumi helyszínt egy *legato* gyanánt beiktatott versszak követi, amely megtöri az eddig kialakult „kronotópiát". Júniusból hirtelen szeptemberre váltunk, s a szeptemberi sugárutak vonzzák be a háromszor megismételt, de nem kontextualizálható „Szerelmem, szerelmem, szerelmem!" felkiáltást, majd felbukkan a kert, illetve az „egyetemes sebek" víziója. Ezután tér vissza a vers a mauzóleum lakójához, mintegy magányos imát mond a lelkiüdvéért, amelyre a leroskadó Kreatúrát képviselő kórus válaszol. A verset végső soron a térbeli utalások tagolják: a lakhatatlan nagyvárosi lét, a kietlen romhalmaz, amelyben mégis lakik egy madár, mauzóleum, amelynek üressége olyan, mint egy üres monstrancia, a megtorpanó sugárutak és a megsebzett kert.

Ha a Pilinszky-líra tereiről esik szó, sokaknak nyilvánvalóan a *Terek* című vers jut eszébe először. „A pokol térélmény. A mennyország is. / Két-

féle tér. A mennyország szabad, / a másikra lefele látunk, / mint egy alagsori szobába, / föntről lefele látunk, mintha / egy lépcsőházból kukucskálnánk lefele / egy akarattal nyitva hagyott (felejtett?) / alagsori szobának ajtaján át." A legkülönösebb ebben a versben az, hogy míg a poklot valóban térélményként, vagyis látványként tárja elénk, a mennyországról csupán állítja, hogy az „szabad". Ez a jelző ugyanis térbeli vonatkozásban nem, vagy csak többféle közvetítésen át hordoz jelentést. A költő ezt a verset is felolvasta Schaár Erzsébet kiállításmegnyitóján, 1974-ben. „Formai megoldásként […] egy szokatlan stáció járást választottam. Nem a képek és a versek tematika szerinti, hanem témán-túli tisztelgésképpen, egy-egy műve előtt elmondanám egy-egy újabb versemet, s befejezésül azt, amit neki ajánlottam" – mondta ekkor (PILINSZKY 1998; 721). Egy korabeli kritikus (Túri Gábor) így írt Schaár műveiről: „Létrehozójuk a tér- és csöndélmény, a csönd terében keletkeznek és a teret és csöndet fejezik ki. Nem indifferens, neutrális csönd és tér ez, éppen minőségük az, ami meghatározójuk, s az alkotások szempontjából egyedül fontos összetevőjük. *»A tér a világ képződménye, az emberi tudat maga-építette börtöne«* – írja Beney Zsuzsa a Pilinszky verseiben kiteljesedő térről, és ez számunkra azért is fontos megállapítás, mert azon túl, hogy ez a »tudat-építette tér« Pilinszky legújabb verseiben is a csöndet építi és a csönd által határozódik meg, ugyanúgy része, domináns eleme Schaár Erzsébet szobrainak, és általa érhető tetten a Schaár-alkotások csöndje is." Ahogy a *Tér és kapcsolat* című írásban olvashatjuk, Pilinszkynél valóban nagyon fontos szerepet játszik a csönd. Csönd és térbeliség összekapcsolódása pedig két verssorból is nyilvánvalóvá válhat: „Valahol rettenetes csönd van. / Effele gravitálunk" (*Hommage à Isaac Newton*). „A csönd létrehozójaként viszont" – teszi hozzá Túri – „a szintén a tér által megfogalmazódott izolációt, a térszigetelést kell számon tartanunk, mely egzisztenciális szinten szemlélve a magány közvetlen előidézőjévé válik. Ez a magány-tudat ölt alakot a szobrok mozdulatlan hallgatásában, amely csöndként visszasugározódik a térbe. Tér és csönd ilyen kölcsönös viszonya azt is jelenti, hogy a tér *önmagában is* jelöli a csöndet és viszont, a csönd maga is képes a térérzet ábrázolására" (TÚRI 1975; 265–267). A versekben így paradox módon a némaság, a szobrok mozdulatában a mozdulatlanság nyilvánul meg.

Ezt a remek megfigyelést annyiban árnyalnám, hogy a csönd korántsem egynemű térképzetekhez kapcsolódik, valamint, hogy lehet pozitív értelmű is (noha ez kétségkívül ritkábban fordul elő). Lássunk néhány példát. „Elgurulnak az ismeretlen csöndben, / mélyen a csillagok alatt / elgurulnak / s megállanak / a mozdulatlan billiárdgolyók" (*Kis éjizene – Éj-*

fél). Az „ismeretlen csönd" itt a kozmosz csendje; a biliárdgolyók ugyanakkor egy asztalszerű síkot idéznek fel, vagyis a képnek nemcsak vertikális (csillagok – golyók), hanem horizontális mélysége is van. „Egy ház, egy udvar. Álmom és halálom. / Délszaki csönd, emlékezet" (*Kis éjizene – Mozart*). Az udvar körülkerített tere ezúttal egyáltalán nem bezártságot jelöl; a „délszaki csönd" talán a márványerezetes falra utal, a mediterrán régióra; az elmúlás mellett az emlékezés elragadtatása is felvillan. „Üvegmögötti csöndben / lemosdanak a mészároslegények" (*Passió*). Azok, akik elkövetik azt, amit nem szabad, mindörökre egyfajta üveg mögötti csöndben rekednek, mindentől és mindenkitől elválasztva. De a csönd lehet a hazatalálás, a visszafogadás csöndje is: „otthonunk / borostyán csöndje, susogása" (*Egy szép napon*). A legfélelmetesebb csönd kétségkívül az „írnoknak" szóló *Intelem* sorai között található: „A kampó csöndjét, azt jegyezd." Az elmúlás csöndje egyszerre békés és riasztó. „Oszlás-foszlás vánkosok csendje, / békéje annak, ami kihűlt, hideg lett, / mindennél egyszerűbb csend, ez lesz" (*Ez lesz*). A társkapcsolatokban a csönd lehet a végtelen távolság és a legteljesebb összeolvadás tere és ideje egyszerre. „Micsoda csönd, ha itt vagy. / Micsoda pokoli csönd" (*Kapcsolat*). Ha ellenben „a gyerekkor alkímiája beteljesül, sikerül végre", akkor az álomban „Mindenből csönd lesz és közelség" (*Nyitás*). Végül egy példa, amikor a vers beszélője teljesen azonosulni akar a csönddel, s ez a szándék azonnal térbeli utalások formájában jut kifejezésre. „Csönd akartam lenni / és dobogó. Lépcső közé szorult világ. Senki és semmi. Hétvégi remény" (*Van ilyen*). A szóban forgó dobogó nem más, mint a vesztőhely, amelynek lépcsői közé egy teljes világ szorul. Egy olyan világ, amelyben egy időre még menedékre találhat a törékeny, „hétvégi" remény.

Kiadás

PILINSZKY János (1987): *Összegyűjtött versek*. Szépirodalmi, Budapest

Irodalom

FARAGÓ Kornélia (2016): Értelmező testek – testértelmezések. Az érzéki öntapasztalat és a másik teste Szvoren Edina prózájában = F. K., *Idők, terek, intenzitások*. Forum, Újvidék

FOUCAULT, Michel (1999): *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen

PILINSZKY János (1998): *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán. Osiris, Budapest

TÚRI Gábor (1975): Tér és kapcsolat. *Új Symposion*, 11. évfolyam, 124. szám.

Szénási Zoltán

A vers terei

Textológiai megközelítésben

Aligha tévedek, ha azt feltételezem, hogy amikor a szervezők a konferencia címben foglalt témamegjelölését (*Fiktív és valós topográfiák*) kigondolták, elsősorban olyan referátumokra számítottak, melyek az irodalmi művek fiktív világában megképzett térkonstrukciókat vizsgálják, „a térszervezési, a helyalkotási eljárásokat és a diszlokációs poétikák működését" (FARAGÓ 2016; 7) értelmezik, illetve – folytatva a néhány évvel korábbi, a referencialitás problematikáját középpontba állító tanácskozásunk gondolatmenetét – ezek valóságvonatkozásainak referenciális és térpoétikai vonatkozásait interpretálják. Éppen ezért előre kell bocsátanom: jelen referátum alapvetően más célokat tűz ki. Mindenekelőtt is azt, hogy egy olyan irodalomtudományi diszciplína felől próbálja értelmezni a konferencia témamegjelölését, melynek szöveggondozói gyakorlata számára egyáltalán nem tűnik relevánsnak a térpoétikai interpretáció. S be kell valljam, nem is szeretnék ilyen irányú metodikai forradalmat elindítani a filológia területén, pusztán azt kívánom számba venni, hogy a tudományos szövegkiadás előkészítése során a vers mint írott szöveg milyen valós térstruktúrákban kerül a textológus elé, s teszem mindezt Babits Mihály költői életművének egy viszonylag szűk keresztmetszetén, az 1916 és 1920 között keletkezett verseken végzett textológiai tájékozódás tapasztalatai alapján.

A hagyaték és az archívum

Függetlenül attól, hogy a textológus hagyományos, az ultima manus elv alapján létrehozott ideális szöveget rekonstruáló szövegkritikai gyakorlatot követi, vagy az egyes művek rendelkezésre álló szövegvariánsait relatíve egyenértékűként kezelő, a műalkotás keletkezésének folyamatát bemutatni kívánó genetikus elvet követ, első lépésként számba kell vennie az adott korpusz elérhető szövegváltozatait az elő-szövegektől (a kéz- és gépiratos fogalmazványoktól, töredékektől és tisztázatoktól) az utó-szöve-

gekig (a különböző nyomtatott variánsokig). Mindkét szövegkritikai praxis számára lényeges tehát a szövegvariánsok helyének feltérképezése az elérhető kéziratoktól a nyomtatásban megjelent művekig, mielőtt a szöveggondozói munka elkezdődne.

A könyvnyomtatás feltalálását követő kultúraváltás következményeként megváltozott a kézirat funkciója. Míg korábban a mű szövegének véglegesítése is kézírással történt, addig a 15. század közepétől kezdve egyre inkább a könyv feladata lett a műalkotás megőrzése és terjesztése, az autográf kézirat pedig azóta elsősorban a mű születésének folyamatát dokumentálja (TÓTH 2012; 23–24). A modern szerzőfogalom kialakulása s a jogrendszerben is kodifikált szerzői autoritás (szerzői jog) kiterjesztése maga után vonja a kézirat felértékelődését. A 18. századtól kezdve az írók saját kézírásos szövegeinek pénzben kifejezhető forgalmi értéke volt, de egyre inkább fontossá vált az írói, költői hagyatékok utókor számára történő megőrzése is. A 19. században jönnek létre az első archívumok. Goethe már tudatosan gyűjti össze saját kéziratait, de a Goethe Archívum csak 1885-ben lesz nyilvánosan kutatható. Franciaországban Victor Hugo teljes kéziratos hagyatékát végrendeletében a párizsi Nemzeti Könyvtárra hagyja. A kézirat ezzel az író személyes teréből átkerül a közgyűjtemények szabályozottan használható közösségi terébe, ahol szakszerű feldolgozás mellett archiválják és kutathatóvá teszik az írói hagyatékokat.

Nem minden alkotó viszonyul annyira tudatosan kéziratos hagyatékához, mint Goethe vagy Hugo, Ady verseinek kéziratos hagyatéka – tudomásom szerint – viszonylag csekély, s vannak, akik haláluk előtt (mint például Osvát Ernő) maguk semmisítették meg kéziratait, míg mások (például Kafka) erre műveik örökösét kötelezték. Babits azok közé tartozik, akik tudatosan őrizték meg és rendezték, rendszerezték készülő műveik kéziratait, annak reményében, hogy az utókor számára a nyomtatásban elérhető műveik mellett ezek is érdeklődésre tarthatnak számot. Babits hagyatékának megőrzése a költő halála után az özvegy feladata lett, aki miután anyagi okokból kénytelen volt eladni a Logodi utcai lakást, s átköltözni egy kisebbe, a könyvtár jelentős részét már 1942-ben átszállíttatta a Baumgarten Alapítvány Sas utcai épületébe, a kéziratos hagyaték védelme azonban csak a front közeledtével merült fel. Levelek és más dokumentumok alapján Láng József és Nemeskéri Erika rekonstruálták a hagyaték történetét. Eszerint az eredetileg bankszéfben őrzött kéziratokat Török Sophie 1943-ban Móriczékhoz szállította Leányfalura, majd 1944-től a kéziratokat a bombázások elől három lezárt ládában az „Akadémia palotájának pincéjében, külön vasajtóval külön elzárt fülkében" (NEMESKÉRI–LÁNG 1993; 4) védték, melyek a háború végével visszakerültek az özvegyhez. A történetet az teszi érdekesebbé, hogy 1947-

ben a *Világosság* című lap hírt adott arról, hogy az Elhagyott Javak Kormánybiztossága a pannonhalmi apátság pincéjében megtalálta Babits Mihály hagyatékát, mint utóbb kiderült, a család 1848-as forradalomból őrzött ereklyéivel, melyek ma a szekszárdi Babits Emlékházban találhatók. Láng József és Nemeskéri Erika feltételezése szerint az Akadémia épületében őrzött anyag és a Pannonhalmán megtalált hagyaték nem azonos, annyi azonban bizonyos, hogy a Babits-kéziratok visszakerültek Török Sophie-hoz, aki élete vége felé igen hanyagul kezelte az örökséget. Keresztury Dezső úgy emlékszik, hogy Babits Ildikó titokban eladta a költő írógépét, s a kéziratok egy részét is. A megmaradt hagyaték állapotáról pedig a következő lesújtó képet festi: „Volt egy posztóbevonatú régi biedermeier garnitúrájuk, annak karosszékében fészkeltek Ilonka kedvenc sziámi macskái. Azok alól húztam ki három fontos vers macskapiszoktól erősen szennyeződött kéziratát. Egy másik értékes tömbön a macskák a körmüket fenték…" (idézi NEMESKÉRI–LÁNG 1993; 7). Ezt követően Keresztury kezdeményezésére került a Babits-hagyaték az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárába, ahol tíz évig zárt letétként kezelték, amely felett három kurátor, Basch Lóránt, Illyés Gyula és Keresztury Dezső rendelkezett. Babits-kéziratok további jelentős hányada még két nagy archívumban található: a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában, valamint a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában, kisebb részben pedig a szekszárdi Babits Emlékházban, s magántulajdonban vannak.

A hagyaték (már ideértve a nyomtatásban megjelent ún. utó-szövegeket is) önmagában még csak rendezetlen papírtömeg, mely – mint egy felfedezetlen terület – arra vár, hogy feltérképezzék. Babits írói örökségének gondozása ebből a szempontból kedvező helyzetben van, a négykötetes kézirat-katalógus több mint tízezer tételt ír le, a nyomtatásban megjelent szövegek lelőhelyeit pedig a Stauder Mária és a Varga Katalin által összeállított bibliográfia ismerteti.

Kézirat a kultusz terében

A művész személye körüli kultusz – csakúgy, mint a kézirat felértékelődése – összefüggésben van a modernség szubjektumfelfogásával s a művészi zsenialitás romantikus eszméjével. A kultikus beállítódás alapja a művészi egyéniség nem hétköznapi, (szinte) isteni személyiségként való tisztelete, s ez határozza meg a művészhez való viszonyulás módját, a személyéhez kötődő tárgyak és terek használatát is. Miként Dávidházi Péter írja: a kultusz „*mint szokásrend* szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából, szent idők megünnepléséből, szertartásokon való részvételből és életszabályozó előírások

betartásából áll" (DÁVIDHÁZI 2003; 110). Az irodalmi kultusz reprezentációjának autentikus helye az emlékmúzeum, mely (jó esetben) az író, költő egykori lakóterét alakítja át múzeummá, s ebbe a(z immár kultikus) térbe kerülnek be azok a tárgyak, melyek (mint ereklyék) a költővel valaha közvetlen kontaktusban voltak, tulajdonát képezték. Ezek a (jellemzően használati) tárgyak tehát azáltal nyerik el kultikus funkciójukat, hogy hitelesen hozzátartoztak a kultusz tárgyát képező személyhez. Ebben a tárgyi reprezentációban kitüntetett szerepe van a kéziratnak, hisz szó szerint is igaz rá, hogy olyan relikvia, mely „magán viseli a kultikusan tisztelt alkotó keze nyomát" (LAKNER 2003; 303). Az emlékmúzeumokban éppen ezért jó eséllyel kitüntetett helyen találkozhatunk a költő autográf kéziratával vagy verseinek gépiratos tisztázatával, s így van ez a költő egykori szülőházában berendezett szekszárdi Babits Mihály Emlékház esetében is. Ma az Emlékház már az interneten szöveges és képi megjelenítés segítségével virtuálisan is bejárható, egy-egy térrész bemutatását ajánlott versek egészítik ki, melyek a szövegek fiktív térkonstrukcióit a kultusz terében a költő iránti áhítat által mozgatva visszaírják a valóságba (http://wmmm.hu/babits-mihaly-es-szekszard/).

A kéziratot azonban – mivel a kézírás egyedi volta miatt leginkább kötődik az alkotó szubjektumhoz, pénzben kifejezhető értéke van, s emellett az anyaga is rendkívül sérülékeny – nem lehet úgy elhelyezni a múzeumban, hogy a látogató közvetlen kapcsolatba kerüljön vele, üveg mögé, zárt vitrinben kell őrizni. Ez a reprezentáció ugyanis tökéletesen megfelel a kultuszban való résztvevő számára, ugyanis az „irodalmi kiállítások és az irodalmi kultuszok passzív magatartást várnak el a befogadótól" (LAKNER 2003; 308). Ezzel szemben a textológus, mely a muzeológussal együtt a kéziratok összegyűjtésére törekszik, nem viszonyulhat kultikusan a kézirathoz. Noha mindkettőre igaz, hogy munkájának centrumában (elsősorban) nem az irodalom vagy az irodalmiság áll (LAKNER 2003; 308), a textológusnak szimbolikusan és valóságosan is ki kell emelnie a kéziratot a vitrinből, hogy szöveggondozói tevékenységét és a tudományos szövegkiadás előkészítését elvégezhesse.

A szövegtér eltörlése – a cenzúra

A társadalmat irányító, arra szellemi értelemben is hatni kívánó hatalom (a középkorban és a koraújkorban például az egyház) gyakran él a tiltás eszközeivel, mely befolyásolja az olvasóközönségnek az írásos művekhez való hozzáférését. A könyvnyomtatás, valamint az írni-olvasni tudás elterjedésével vált ez igazából össztársadalmi kérdéssé, Rákai Orsolya értelmezése szerint a „védekezés hagyományos szerve a cenzúra volt, ez azonban épp az irodalom önállósulása, a megnövekedett számú olva-

sóközönség differenciálódása és általában a társadalom modernizálódása, autopoétikus rendszerekké való széttagolódása következtében egyre kevésbé volt képes betölteni azt a szerepet, amelyet egy ideig az olvasás és értelmezés intézményes szabályozásában próbált meg játszani" (RÁKAI 2005; 37). Rákai a közvetlen tiltás helyett az irodalmi művek használatának azt a módját, mellyel a hatalom a szöveget megfosztja eredeti felforgató erejétől, s saját pragmatikus céljai érdekében működteti az alkotásban felgyülemlett energiát, a barthes-i endoxa fogalmával írja. le. Mindez tehát a társadalmi és kulturális modernizációnak egy sajátos interakciója a 19. századtól kezdve, viszont az első világháború alatt a hadviselő országokban visszaállítják a közvetlen cenzúra intézményét is, mely hatással van az irodalom működésére is.

Babits kapcsán közismert, hogy a *Nyugat* 1917. március 1-jei számát a *Fortissimo* című vers miatt elkobozták, s a költő ellen istenkáromlás vádjával eljárást indítottak. Ha az 1916 és 1920 között keletkezett Babits-verseket gondozó textológus megpróbálja összegyűjteni a *Fortissimo* nyomtatásban megjelent utószövegeit, akkor az említett *Nyugat* lapszámot felütve két üres lapot talál. A cenzúra ebben az esetben hasonlóan kívánt eljárni, mint a pun háború után Karthágót leromboló s – a legenda szerint – földjét sóval behintő rómaiak.

A papír kétdimenziós tere

A szöveggenetika elméletét és gyakorlatát figyelemre méltó alapossággal ismertető Tóth Réka könyvében kiemeli az olcsó papír megjelenésének és elterjedésének médiumtörténeti, az írás gyakorlatát is átformáló jelentőségét. „Az írás intimebbé, személyesebbé és persze individuálisabbá válik. Pontosabban: az új eszköz segítségével nyilvánvalóbbá válik és megvalósulhat az írásnak ez a lehetősége is" (TÓTH 2012; 21). A papír számtalan formában vált olyan használati cikké, mely eredeti rendeltetése szerint vagy csekély funkcióváltással alkalmassá vált, hogy a kéziratot hordozó médium legyen. Ennek köszönhetően az írók, költők számára lehetőség nyílott arra, hogy a kézi vagy gépírásos tisztázatok előtt akár nagy számban is fogalmazványokat készítsenek, ennek céljára szinte bármilyen papír megfelelt, mely rendelkezett írásra alkalmas tiszta felülettel.

Babits kéziratos hagyatékában is számtalan olyan töredéket és fogalmazványt találunk, melyet a költő **borítéká**ra (*Hengerbuckás földi szán* – OSzK Fond III/1969/70), **névjegykártyá**ra (OSzK Fond III/1969/50 verzón: *Őrült kaszás gyanánt*...; *Vörösbort vérből*…; rektón: Dr. Kovács László névjegykártyája és Babits Angyalnak szóló üzenet), **levél**re (OSzK Fond

III/687/1 2 fóliós papír 2. fóliójának rektóján: *Arany* című vers fogalmazványa és Karinthy levele Babitsnak), **meghívó**ra (OSzK Fond III/1969/111 verzón: *Azt hitted nem lehet…* kezdetű fogalmazvány, ugyanitt áthúzott feljegyzések az *Isteni színjáték* 3. részéhez, a rektón: a Szent István Akadémia ünnepi ülésére szóló meghívó és egy francia nyelvű vers kézirata), **itallap**ra (OSzK Fond III/1969/51 rektóján: *Gyengeszárnyu énekem…* kezdetű vers) vagy éppen a **Nyugat címlapjá**ra írt (OSzK Fond III/1969/17: *Még egyszer, még csak egyszer…* kezdetű ceruzaírású fogalmazvány).

Egy papírlapon esetenként több versfogalmazványt vagy -töredéket is találhatunk. A ceruzaírás mára gyakran elhalványodott, nehezen olvashatóvá vált, s külön problémát jelent a szövegtöredékek határainak kijelölése, annak megállapítása, hogy hol kezdődik a következő (gyakran hamvába holt) költői kísérlet (példa MTA KIK Kt. Ms 4699/89 verzóján):

Katona leugrik
a vonatról
_____
a halál keserü izével
megyünk az örökkévalóságba

Ezek a töredékek több szempontból is érdekesek. A fólió verzójának felső részén olvasható egy Shakespeare-rel foglalkozó rövid fogalmazványrészlet, mely egészen biztosan nem lehet verskezdemény. Ezt egy vízszintes vonal választja el a nagyjából a lap közepén található, két sorba tördelt, aláhúzott, nagybetűvel kezdődő mondattól vagy mondattöredéktől („Katona leugrik / a vonatról"). Ezt szintén vízszintes vonás különíti el a fólió alsó harmadában olvasható kétsoros, kis kezdőbetűvel induló, központozás nélküli töredéktől: „a halál keserü izével / megyünk az örökkévalóságba". A vízszintes vonások láthatóan a szövegek szerzői elhatárolására szolgálnak, de feltűnő a tematikus és hangulati kapcsolódás a két töredék között: mindkettőben ott található halál vagy annak lehetősége és az utazás motívuma. Az aláhúzással kurzivált rövidebb szöveg akár a következő „epigramma" címe is lehetne, bár egyértelműen ez ellen szól a szövegek világos szerzői elhatárolása. Poétikailag különösen figyelemre méltó a kétsoros töredék, mely rövidségénél és tömörségénél fogva jelentősen különbözik Babitsnak ebben az időszakban írt, jellemzően félhosszú verseitől, viszont – meglepő módon – együtt olvasható (például) a kései Pilinszky epigrammáival.

Azokat a verseket, melyeket Babits esztétikailag sikerültnek gondolt, megőrzésre vagy publikálásra szánt, kéziratosan tisztázta. 1915 előtti kor-

szakának verseit az *Angyalos könyv* füzetei őrzik, melyek 1900 és 1911 között keletkezett versek kéziratait tartalmazza. A tízes évek közepén vásárolt Babits írógépet, akkortól fontosabb verseit gépiratosan tisztázta, s a szerzőséget legtöbbször autográf névaláírással jelzi. Ezeknek a gépiratoknak az elolvasása már sokkal kevesebb kihívást jelent az átírás során, viszont – az írásjelek, magánhangzó-hosszúság jelölésén túl – mégis találunk érdekességet ebben a kéziratos anyagban is. Babits nevezetes esszéjében (*Magyar költő kilencszáztizenkilencben*) olvasható, majd a *Nyugtalanság völgyé*ben újraközölt *Szíttál-e lassú mérgeket* című versnek négy gépírásos tisztázata ismert, két variánst a PIM Kézirattára őriz, egy található a szekszárdi Wosinsky Mór Múzeum tulajdonában, s egy az MTA Kézirattárában. Utóbbiban őrzött gépírásos tisztázat 11–17 sorait (vélhetően) Babits egy papírcsíkkal átragasztotta, de két ponton úgy helyezte el a ragasztóanyagot, hogy a papír sérülése nélkül majdnem teljesen elolvasható a letakart szövegrész is. A Dienes Pálnak ajánlott gépiratváriáns közel áll a vers kanonizált szövegváltozatához, lényegében csak a magánhangzó- és a mássalhangzó-hosszúság jelölésében tér el attól.[1] A letakart, eredeti gépirat azonban attól jelentős eltéréseket mutat.[2] Témánk szempontjából az olvasat kérdése most kevésbé lényeges. Érdekesebb inkább az, ahogy az egyik papírlap kétdimenziós tere eltakarja a másikat, s ez a kétszer két dimenzió sajátos palimpszesztust hoz létre. Vagy – más analógiával élve – azzal, hogy Babits nem újragépelte a szöveget, hanem leragasztotta, de lényegében meghagyta olvashatónak az első változatot a versen belül, olyan hipertextuális elágazást hozott létre, mellyel megbontható a szöveg lineáris olvasata, s a szövegtér ezáltal legalább kétféleképpen válik bejárhatóvá aszerint, hogy az alsó (eredeti) vagy a felső (javított) szövegváltozatot választjuk-e az olvasás aktuális alapszövegének.

---

[1] *Hazánk*, harsan, s már durva harc dulja a drága tájt,
s új tusa borzadt oka lesz, haki *békét* kiált.
Eszmét neveznek – és a föld bitók<tól>kal fölfakad;
jövőt – és viszik halni már a gyönge fiukat
népjavát – s a nép uj nyomort lát, ujjabb szenvedést;
emberközösség: pompa-szó! de kerüld mint a kést;
szabadság: ez még csábosabb; de vigyázz, ki ne mondd,

[2] *Haza* – de aki mondja ezt, honán már dúlni kész
S ki *békét* emleget, remegj, vad hars[ona igéz?]
Jövendő *nemzedék* kiállt és szíve [földagad?]
S már küldi halni csúfosan a gyönge [ifjakat?]
ÉS ezt harsogja: *Népjava*, s hoz újabb [szenvedést?]
Ó szép szó a Testvériség, de kerüld mint a kést:-
Szabadság még szebb talán; de vigyázz, ki ne mondd,

A keletkezéstörténet terei

A tudományos szövegkiadás gyakorlatához kötelezően hozzátartozik, hogy a kiadott szöveget kísérő jegyzetapparátusban a textológus összefoglalja az adott mű keletkezésének körülményeit, idejét és helyét. Viszonylag könnyű dolga van a szöveggondozónak abban az esetben, ha a keletkezés körülményei pontosan dokumentáltak. Babits esetében a korai versek keletkezéstörténetére vonatkozóan két fontos forrás áll rendelkezésre. Az egyik a filozófus Szilasi Vilmosnak dedikált kötetek, 1916-ban ugyanis az első három kötetének keletkezésével kapcsolatos emlékeit a költő barátjának részben lediktálta, részben pedig maga jegyezte le. A másik forrás a Szabó Lőrincnek 1919–1920-ban diktált „ihlettörténeti vallomás". Ezeket egészítik ki Török Sophie visszaemlékezései. Az első három kötet időszakára vonatkozóan tehát bőséges (bár nyilvánvalóan kritikával kezelendő) forrás áll rendelkezésre ahhoz, hogy a versek kronológiai sorrendjét és a keletkezés helyét megállapítsuk. A *Haza a telepre* című versben például egy Tisztviselőtelepre vezető villamosút leírását olvashatjuk, melynek keletkezéstörténeti hátterét az útvonal pontos leírásával adta meg Babits: „Villanyos út. Este a Bándlinál a Körúton vacsoráztam, a Baross-utcán mentem a 16-oson. Az Örömvölgy-utca undok utca. Tényleg olyan macskazajok hallhatók, bár nem biztos, hogy éppen akkor költöttem. Sokszor mentem én ott gyalog haza. Tényleg egy iszonyú fordulatot csinál a villamos. Általában pontos író vagyok. A kocsi most már nem megy az Örömvölgy-utcán keresztül, hanem az Orczy-úton. A Kálváriák dombon szoktak lenni, de ez lapos; ezek olyan Krisztus kiszenvedését ábrázoló 12 kép" (GÁL 1975; 447). Az *In Horatium* és az *Óda a bűnhöz* esetében a vers keletkezésének igen vázlatosan leírt körülményeit szintén egy sajátos térrekonstrukció keretében adja meg a költő: „A félszerben föl-alá járva; a félszerrel összefügg egy pince ott is."

A Szilasinak dedikált kötetben olvasható bejegyzést értelmezve Kelevéz Ágnes kiemeli: „Mintha [Babits] kifejezetten arra szeretné felhívni a figyelmet, mekkora távolságot ível át költői fantáziája a szekszárdi »félszert«-től Horatiusig" (KELEVÉZ 1998; 56). Ennek további vizsgálata azonban már a korai Babits-költészet poétikai sajátosságainak, a költői személytelenségnek, a lírai objektivitásnak a mérlegelését igényelné, mint ahogy – innen továbblépve – a versekben megképződő fiktív térkonstrukciók értelmezése is. Erre azonban jelen előadás keretei között már nem nyílik tér.

Irodalom

Babits Mihály bibliográfia. Összeáll. Stauder Mária, Varga Katalin. Argumentum Kiadó, Magyar Irodalom Háza, MTA ITI, Budapest, 1998

Babits Mihály kéziratai és levelezése. Katalógus. Összeáll. Cséve Anna, Kelevéz Ágnes, Melczer Tibor, Nemeskéri Erika. I–IV. kötet, Argumentum Kiadó, PIM, Budapest, 1993

DÁVIDHÁZI Péter (2003): Egy irodalmi kultusz megközelítése = *Az irodalmi kultusz kutatásának kézikönyve*. Szerk. Takáts József. Kijárat Kiadó, Budapest, 107–133.

FARAGÓ Kornélia (2016): Szemléleti terek, helyzeti reprezentációk. A térgondolkodás dominanciája = *Idők, terek, intenzitások*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 7–17.

GÁL István (1975): Babits egyes verseinek keletkezéséről. Irodalomtörténet, 1975/2. 443–462.

KELEVÉZ Ágnes (1998): *A keletkező szöveg esztétikája.* Genetikai közelítés Babits költészetéhez. Argumentum Kiadó, Budapest

LAKNER Lajos (2003): „...csodás színeváltozás..." Irodalom és múzeum = *Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve*. Szerk. Takáts József. Kijárat Kiadó, Budapest, 301–317.

NEMESKÉRI Erika–LÁNG József (1993): Előszó = *Babits Mihály kéziratai és levelezése. Katalógus.* Összeáll. Cséve Anna, Kelevéz Ágnes, Melczer Tibor, Nemeskéri Erika. I. kötet, Argumentum Kiadó, PIM, Budapest, 3–9.

RÁKAI Orsolya (2005): Kultusz, paradoxon, endoxa. Megjegyzések az irodalmi kultuszok elméleti problémáihoz = *Kultusz, mű, identitás.* Kultusztörténeti tanulmányok 4. Szerk. Kalla Zsuzsa, Takáts József, Tverdota György. PIM, Budapest, 31–45.

TÓTH Réka (2012): *A szöveggenetika elmélete és gyakorlata*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen

Wirágh András

Tárcanovellák és elosztóhálózataik a századfordulón[1]

Cholnoky László publikálási praxisa, 4.

1.

A 19–20. század fordulóját, akár szűkebb, akár tágabb kereteket szabunk számára, a magyar folyóirat-kultúra legsikeresebb periódusaként tartjuk számon. Az előző érától az időszaki kiadványok számának (és ezek példányszámainak) ugrásszerű megemelkedése és az itt bemutatott szövegelosztó-hálózatok kiépülése, a későbbi érától pedig a hírlap általi információáramlásra nézve komoly konkurenciaként jelentkező új hírközlő-szórakoztató médiumok okán lehet elválasztani ezt a korszakot, amelyben az írói önérvényesülés egyik fontos közegét a folyóiratok, és ezen belül is a tárcarovatok jelentették. A nagy példányszámú napilapok vagy hetilapok címoldalán olvasható tárca szinte letámadta olvasóját, a vidéki (főleg járási szintű) időszaki kiadványokban pedig jószerivel csak ez a programsáv töltötte be a szórakoztató funkciót. Jószerivel, hiszen több lapban a záró reklámblokk előtt található *Csarnok* vagy *Regény-csarnok* névre keresztelt rovatokban is lehetett szépirodalmi szöveget olvasni, nem beszélve a többoldalas, szinte kizárólag szépirodalmat kínáló ünnepi különkiadásokról (húsvét, pünkösd, karácsony, ritkábban újév, illetve az államalapítás ünnepének alkalmából).

Míg a fővárosi lapok kedvükre válogathattak a tárcarovatba betördelhető, kifejezetten szépirodalmi írások között, addig a vidéki szerkesztőségeknek egy csekélyebb szövegválasztékból kellett „kigazdálkodniuk" az adott lapszámot. A kis lapterjedelemből adódóan ráadásul itt a tárcába kellett besűríteni az ismeretterjesztő szövegeket, a lokális eseményekről szóló híradásokat, de sok esetben a különleges fontossággal bíró aktuálpolitikai történésekre reagáló publicisztikai írásokat is – ez a műfaji szinkronicitás a budapesti lapoktól sem volt teljesen idegen, csak ott a szórakoztatásért

[1] A sorozat első két része az *Irodalomtörténet*ben (2016/2.), illetve a *Kalligram*ban (2016/7–8.) jelent meg, a harmadik rész az *Alföld*ben vár megjelenésre.

egyszerre több rovat is felelt. A vidéki lapok főszerkesztői több esetben saját maguknak vagy családtagjaiknak tartották fenn a tárcarovatot, így itt sokkal látványosabban, közvetlenebbül került felszínre a publikálási lehetőségek kapcsolati tőkéhez fűződő meghatározottsága. A fővárosi lapok az olvasóközönség igényeihez igazodva nem engedhették meg maguknak, hogy elhagyják a tárcát, miközben a vidéki lapok esetében ez nem volt kötelező elvárás, itt az újság tájékoztató-információközlő funkciója bírt elsődleges érvénnyel (rendkívüli eseményről tudósító hír vagy vezércikk esetén a tárcaszöveg például elmaradt, vagy – hagyományosan, hasábokba tördelve – a lapszám végére került). Jól látszik mindez a vidéki sajtó első világháború alatti metamorfózisain: az olvasók és a szerkesztők tömeges bevonulása (esetleg halála), illetve a pénzhiány miatt több lap megszűnt, az életben maradt lapok lerövidültek, a híradások pedig a háború eseményeire koncentrálódtak. Ahol egyáltalán megmaradt a tárca, ott is jobbára átadta helyét a frontról küldött tudósításoknak, tábori leveleknek, a szolgálatot teljesítő ex-szerkesztő vagy ex-újságíró tudósításainak.

A szépirodalom másodlagossága – legalábbis a számtalan kisebb vidéki időszaki kiadvány szintjén – a századforduló fővárosi elosztóhálózatai által preferált hierarchia szempontjából elsősorban abban érhető tetten, hogy a tárcaszövegek csak protézisei, csatolt mellékletei voltak a vidékre továbbított reklámoknak és hirdetéseknek. Amikor egy vidéki szerkesztőség előfizetett egy ún. elosztóra, akkor annak reklámjaira fizetett elő, és szabadon dönthetett arról, lehozza-e a friss és ropogós novellát vagy publicisztikát, azaz él-e a tárca kitöltésének felkínált lehetőségeivel.

Leopold Gyula 1896-ban alapította meg az *Általános Tudósító*t, amely tulajdonképpen úgy működött, mint az ehhez hasonlóan úgynevezett kőnyomatos lapként induló Magyar Távirati Iroda. A könnyen nyomtatható és sokszorosítható hetilapra vidéki szerkesztőségek fizethettek elő, de településenként csak egy szerkesztőség járathatta. A működés zálogát a budapesti hirdetők biztosították, hiszen nekik érdekükben állt, hogy termékeiket az ország minden területén megismerjék. A hirdető leszerződött Leopolddal, aki előfizetésért cserébe vidékre továbbította a hirdetést, a híreket, illetve szépirodalmi szövegeket, és fizetett is ezek átvételéért a szerkesztőségeknek. Az igencsak jól működő, szó szerint kifizetődő vállalkozáson felbuzdulva Leopold 1902-ben egy újabb kőnyomatos elosztót indított el, a *Munkatárs*at.[2] Az *Általános Tudósító* tízéves jubileumára 1907-ben

[2] Leopold Gyula elosztóival – tudomásom szerint – Lakatos Éván és Buzinkay Gézán kívül nem foglalkoztak részletesen. Az itt leírtak az ő kutatásaikra támaszkodnak. A bibliográfiában ezen tételek mellett megadom azoknak a fontosabb, a tanulmánysorozat eddig megjelent részeiben nem hivatkozott munkáknak az adatait is, amelyekre kutatásom alatt bizalommal támaszkodhattam.

díszes kötet jelent meg, amely – a kiadványban olvasható köszönetnyilvánítások, kimutatások és reklámok alapján – méltón reprezentálja az elosztóhálózat országos lefedettségét.

Cholnoky László életműve remek keresztmetszete a századfordulótól a két világháború közötti időszakig terjedő média- és sajtótörténetnek. Noha Cholnokynak nem volt közvetlen kapcsolata az élete utolsó szakaszára „kiteljesedő" új médiumokkal, a rádióval vagy a mozifilmmel, a közvetlen kapcsolat tetten érhető az új mediális konstrukciók által a folyóirat-kultúrára gyakorolt hatáson. Ugyanis az első világháború utáni folyamatok, mint például a bulvárosodás (az újságírás terén) és a ponyvásodás (a tömegirodalom terén) majdhogynem közvetlenül levezethetők a szenzációéhségre apelláló mozi egyre nagyobb tömegeket meghódító hatásából. Az országcsonkítást követően pedig a korábban jól működő sajtóhálózatot is újra kellett huzalozni. Ezek a tényezők olyan, az eddigiektől eltérő utakat és lehetőségeket kínáltak fel az irodalom termeléséből, eladásából és terjesztéséből élő szerzőnek, amelyeket Cholnoky nem aknázott ki látványosan. Szerzőnk az írásból és az újságírásból próbált megélni (mint Krúdy és Kosztolányi), elutasította az új médiakonfigurációkkal való együttműködést (Karinthytól és Móricztól eltérően), de írás helyett is leginkább az átírás és az újraírás etikailag aggályos mintázatait fokozta a szélsőségekig.

Hogyan jutottak el a szövegek a tárcába? Egyrészt közölhette személyesen a szerző, másrészt eljuthatott ide közvetetten legális (tömeges elosztás vagy egyes lapok közötti megegyezés útján), harmadrészt pedig illegális úton. Cholnoky összes folyóiratos szövegmegjelenésének száma a pályakezdés időszakában kétszer ugrott meg nagyon: 1906-ban, amikor szövegeit nagyobb fővárosi lapok fogadják be, illetve 1907-ben, amikor az *Általános Tudósító*ban kezd publikálni. A fővárosi publikációk és a vidéki publikációk aránya is 1907-ben fordul meg először (utóbbi javára) a központi elosztónak köszönhetően. Az összes megjelenés és a kutatás jelenlegi stádiumában eredetinek vehető szövegek arányát tekintve kijelenthető, hogy 1907-től 1913-ig Cholnoky legalább három és félszeres hatékonysággal dolgozott. Egyébként az *Általános Tudósító* hálózatába való 1907-es beugrás (hiszen a lehetőség ekkor már egy évtizede fennállt), azzal magyarázható, hogy eddigre megszűnt a *Magyar Géniusz*, a *Hazánk*, az *Ország*, illetve a *Magyar Szemle*, amelyekben Cholnoky eddig publikált szövegeinek mintegy negyede jelent meg, és amelyek vidéki lapok számára is átadtak szövegeket.

A csak a tárcában lévő permanens (de jobbára az elosztásból következően permanens) jelenlét ugyanakkor az olvasottság mellett nem jelenthetett ismertséget vagy elismertséget. Cholnoky az első világháborúig tu-

lajdonképpen csak két, irodalmi lapban megjelenő publikációt mutathatott fel, a kétséges eredetű *A jéglelkű szent* és *Vaskarika* című szövegeket, amelyek a *Nyugat*ban jelentek meg 1908-ban, első kötetét csak 1918-ban publikálta. Bár számtalan szöveget írt a *Mozgai Pali, a gyermekhős* című, 1906–1907 fordulóján megjelent kötetbe, ez bátyja, Cholnoky Viktor nevén jelent meg, és így hagyományozódott tovább. Összehasonlításképp, a hat évvel fiatalabb Kosztolányi 1907-ben már verseskötettel, 1908-ban pedig novelláskötettel debütált, a Cholnokyval körülbelül egyidős Krúdy pedig már 1897-ben megjelentette első kötetét. Sokatmondó, hogy bár Krúdy és Kosztolányi is részesei voltak az elosztóhálózatnak, jóval kevesebb *tömegesen elosztott* szövegük fordult meg a vidéki lapok tárcarovatában. Még az olyan B kategóriás, mára elfeledett szerzők, mint az 1877-es születésű Pakots József is 1900-ban, a nála négy évvel idősebb Lux Terka pedig 1903-ban jelentkezett először kötettel (ők Cholnokyhoz hasonlóan erőteljesen támaszkodtak az elosztókra).

Egy 1910 karácsonyán a *Független Magyarország*ban feltett körkérdés nyomán Cholnoky László azt válaszolta, hogy „vétkesen keveset" dolgozik, és noha egy „fantasztikus dráma" megírásának ötlete lelkesíti, ennek elkészítéséig „szundikál" és „álmodozik". Utólag feltételezhető, hogy Cholnoky László stratégiái nem voltak teljesen elhibázottak, de elvétette a kötettel debütálás feladatát – megnyugtatta őt a szövegeit felvevő közegek nagy száma, valamint a vélhetően előnyös szerződések garantálta időleges biztonság. Még hosszú évekig a rövid terjedelmű, igaz, könnyen alakítható és formálható tárcanovellát részesítette előnyben. 1907-ben az *Éjszaka* című novellája mai ismereteink szerint – az elosztásnak köszönhetően – 38 helyen jelent meg (két helyen más címmel), ezzel pedig kezdetét vette a mutatványszövegek időszaka, amely, ha hírnevet nem is, legalább széles körű olvasottságot biztosított. 1907 és 1912 között összes publikációjának nagy része az elosztott és újra elosztott szövegeket jelentette, miközben egyre több (újonnan alakult, vagy az elosztók általi könnyű információszerzés lehetőségéről csak későn értesülő) lap lépett be a hálózatba. Cholnoky egyébként 1914-ben egyetlen új szöveget sem produkált, utolsó – feltehetően illegálisan utánközölt – mutatványszövege pedig 1917-ben látott napvilágot.

Az *Általános Tudósító*ból két példány lelhető fel az Országos Széchényi Könyvtárban, ezek egyikében olvasható Cholnoky *Írisz-virág* című szövege, amely kiindulási alapot nyújtott ahhoz az itt részletesen nem bemutatható vizsgálathoz, amely nyomán megállapíthattam, hogy az *Általános Tudósító* nagyobb, a *Munkatárs* kisebb hatósugárban tudott teríteni. A kutatás jelen stádiumában úgy tűnik, 13 vármegye maradt ki teljesen a

Cholnoky-szövegek elosztásából, egy vármegyében pedig csak 1912 utáni illegális utánközlésről van tudomásom. A mutatványszövegek hatéves „vándorlása" alatt (1907–1912) Bács-Bodrog vármegyéből mutatható ki a legtöbb elosztott szöveg (49), mindez hat település (egyaránt járásközpont) hét időszaki kiadványában (amelyek között érdekes módon nem szerepel szabadkai lap – Szabadka az 1910-es népszámlálás szerint az ország harmadik legnépesebb települése volt). Az elosztóhálózat előnyeit olyan vállalkozók, lapkiadók is kihasználták, akik lokális szinten egyszerre több lapot üzemeltettek, és miközben betartották az elosztók előfizetéséhez kapcsolódó fő korlátozásokat, tulajdonképpen saját hálózatokat hoztak létre.

2.

A *Veszprémi Napló* 1904-ban indult, Cholnoky-szöveg viszont csak 1908-ban jelent meg benne először. Huss Gyula vállalkozásának érdekessége, hogy szerzőnk itt megjelent mutatványszövegei nem illeszthetőek az általános sémába, hiszen ezek jelentős része óriási csúszással jelent meg a lapban. Hasonló késések jellemezték a celldömölki *Kemenesvidék*et, illetve a devecseri *Somlyóvidéki Hírlap*ot is, amelyeket a *Veszprémi Napló*hoz hasonlóan a Huss Gyuláné nevére bejegyzett, 1888-ban alapított devecseri Vörösmarty Könyvnyomdában nyomtattak. Azaz Hussék vállalkozása gondoskodott a Devecser–Veszprém–Celldömölk háromszög információ- és szövegellátásáról, miközben az összehangolt tárcaközlések számos kérdést vetnek fel.

A szöveg címe	Kemenesvidék	Somlyóvidéki Hírlap	Veszprémi Napló	késés
Éjszaka	1907. máj. 12–19.	1907. máj. 12–19.		1 hónap
Tragédia a padláson	1908. febr. 16.	1908. febr. 6.		1 hónap
Vergődi			1908. aug. 16.	1 hónap
Kísértet	1909. szept. 5.	1909. szept. 5.		1 hónap
Írisz-virág			1909. nov. 21.	2,5 év
Sarah	1909. dec. 5–12.	1909. dec. 5–12.		2 év
A Fata-leányok		1910. febr. 20.	1910. febr. 20.	2 hét
Lenkáék			1910. júl. 10.	4 hónap
Rózsaillat	1910. aug. 14.	1910. aug. 14.		1 hónap
Rézi néni hallószervei			1910. okt. 2.	2 év
Gyötrelmek	1912. nov. 10.	1912. nov. 10.	1912. nov. 10.	4 év

A táblázatban az említett három lapban 1907 és 1912 között megjelent mutatványszövegek megjelenési adatai láthatóak. Az első oszlopban azokat a novellákat jelöltem, amelyek az eredeti megjelenéshez képest jelentősnek mondható késés miatt annak gyanúját is felvetik, hogy illegális közlésekről van szó. Nem tudjuk, hogy az elosztókkal kötött szerződésben szerepeltek-e az adott szövegek újrapublikálási feltételei (felhasználhatóságuknak, még legális utánközölhetőségüknek lejárati ideje), de az összes mutatványszöveg összes publikációs adatát összehasonlítva – ilyen szövegmennyiségben – egyedülálló jelenséggel állunk szemben. Az jól látható, hogy Huss összehangoltan élesítette Cholnoky szövegeit, de arra is törekedett, hogy a három időszaki kiadvány szépirodalmi tartalma ne legyen *teljes* szinkronban. Elméletileg elképzelhető, hogy a „mozaikos" publikálási stratégiával Huss a leleplezést akarta elkerülni (pl. három helyett csak egy lap számára fizetett elő az elosztóra), ahogyan az is, hogy minden egyes szöveg illegálisan lett átvéve az elosztótól. Ahelyett, hogy további spekulációkba bonyolódnék, két apróságra hívnám fel a figyelmet, amelyek segítségével Huss „hálózatos tudatossága", így a központi hálózatból táplálkozó, de ettől részben függetlenedő részrendszerek megléte mellett érvelnék.

Az egyik érdekesség az elosztó veszprémi kapcsolataihoz fűződik. Az első veszprémi mutatványszöveg nem a *Veszprémi Napló*ban, hanem (egyetlen ilyenként) a *Veszprémvármegye*ben jelent meg, amely azt jelenti, hogy 1908. január 26-a (az *Éjszaka* itteni megjelenése), illetve augusztus 16-a (a *Vergődi* megjelenése, lásd a táblázatot) között Huss megszerezte, illetve átvette a kizárólagos jogokat. A másik érdekesség, hogy a *Veszprémi Napló*ban *Jelképes tűztámadás* címen is megjelent egy Cholnoky-szöveg, amelyet három és fél év múlva egyedülálló ismétlés követett! A szöveg vándorlása a Cholnoky-féle publikálási stratégia másik jellemző mintázatát demonstrálja.

Az 1908. március 25-én a *Független Magyarország*ban megjelent *Fata bácsi*t Cholnoky tíz napon belül más címen és átalakított szöveggel egy másik lapban is publikálta. A *Jelképes tűztámadás*nak csak a *Veszprémi Napló*ban van vidéki nyoma, és miközben van egy-két szórványos példa a szöveget közzétevő lap, a *Budapest*, valamint vidéki lapok együttműködésére, a megismételt közzététel szintén egyedülálló. 1911. június 4-én *Veszprémi történet* alcímen jelent meg újra a szöveg Huss „központi" lapjának hasábjain, de a korábbi szövegváltozat tulajdonképpen érintetlen maradt. (A történetet Cholnoky időközben egyébként egy harmadik változatban is elsütötte, sőt, negyedik variánsát a két világháború között is publikálta három helyen.)

3.

A tárca további századfordulós sajátossága archívum-jellegéből adódik. Cholnoky László és Kosztolányi esetében figyelhető meg (vagy legalábbis hagyatékuk ismeretében náluk jól dokumentálható) az a szöveggondozói eljárás, amely tulajdonképpen a tárca segítségével történő szövegszerkesztést demonstrálja. A tárcákban megjelent szövegeket a szerzők rendszeresen arra használták, hogy szerzői kéziratokat gyártsanak belőlük. Ugyanis az eleve hasábokra osztott tárcát kivágva és összevágva könnyedén hosszabb hasábokká lehetett formálni, majd egy üres lapra ráragasztva rengeteg hely maradt mellettük a korrekciók elkészítéséhez is. Ez a – nyugodtan nevezhetjük így – *vágólapozó* tendencia nem volt egyedülálló a korban, viszont Cholnoky László nemcsak a szöveggondozás és az előkészítés, hanem a hosszabb szövegkompozíciók létrehozásában érdekelt írásaktus kontextusában is ezt a munkamódszert követte. Regényeibe kendőzetlenül beillesztette korábban már többször megjelentetett tárcáit, amelyek bizonyos esetekben a cselekménytől elkülönülő anekdotákká, vagy a primer narratíva részeivé váltak.

A tárca tehát az időszaki kiadványok szerkesztőinek oldalán kitöltendő hely, míg a szerzők oldaláról remek érvényesülési lehetőség volt, nem is beszélve az újrafelhasználás lehetőségeiről. Cholnoky szélsőséges esete azonban azt mutatja, hogy a tárcában való rendszeres publikálás önmagában nem volt elegendő még a folyóiratok Kánaánját mutató századforduló idején sem. Lehetséges, hogy a nagy példányszámban megjelenő fővárosi napilapok jól fizettek a tárcákért, ahogyan az elosztókkal kötött szerződés is előnyös lehetett a szerző számára, de a kanonizációs stratégiák számára ekkoriban is a könyvirodalmi jelenlét, illetve az ezzel járó közvetlen recepció jelentette a belépőt.

A tárca, hordozó médiumából fakadóan, a pillanatnak és az egyszeriségnek szól. Az információk köré ágyazva (igaz, ettől lényegében el-, vagy leválasztva) maga is információvá alakul, szemben a könyvvel, amely jóval egyszerűbben archiválható, és a benne rejlő tartalom is könnyebben visszakereshető. Schöpflin Aladárnak a *Bertalan éjszakájá*ról írott recenziójának mondatai látványosan tanúskodnak a feledés tapasztalatairól: „Régebben gyakrabban láttam írói kísérleteit, erősen egyéni ízű, talentumos, de nem mindig egészen meggyőző novellákat, különös észjárású cikkeket, leginkább kevésbé olvasott lapokban, majd a *Nyugat* kezdő korában ebbe a folyóiratba is írt néhány figyelemre méltó novellát. Akkoriban gyakran megtisztelt bizalmával és megmutatta még kéziratban írói kísérleteit. Az-

tán éveken át nem találtam sehol nyomtatott dolgát, pedig figyeltem és kerestem, ritkán is találkoztam vele s kezdtem azt hinni, elszakadt az irodalomtól. Sajnáltam, mert tehetséges embernek tartottam…" (SCHÖPFLIN 1918; 695–696). Cholnoky Lászlónak mai ismereteink szerint 479 szövege jelent meg az említett novellák, illetve a kötet címadó darabja, a *Bertalan éjszakája* 1916. szeptember 16-ai *Nyugat*-beli közlése között. Noha az eredeti szövegek száma ennél jóval kevesebb, és több szöveg névtelenül látott napvilágot az ország fővárostól távol eső sarkaiban, a *Nyugat* „szuperolvasójának" akaratlan vaksága igencsak sokatmondó mind a beláthatatlan szövegtermést, mind az egyoldalúnak tűnő centralizáltságot, mind az elosztás hátulütőit illetően.

Irodalom

BENGI László (2016): *Az irodalom színterei*. Irodalom és sajtó összefüggésrendszere a 20. század első évtizedeiben. Ráció, Budapest

BEZECZKY Gábor (2015): Az időszaki sajtó mint a szépirodalom közege a magyar századfordulón = *Médiák és váltások*. Szerk. Neumer Katalin, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet–Gondolat, Budapest

BUZINKAY Géza–KÓKAY György (2005): *A magyar sajtó története I.* Ráció, Budapest

HANSÁGI Ágnes (2014): *Tárca – regény – nyilvánosság*. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei. Ráció, Budapest

LAKATOS Éva (2004): Sajtószolgák: a kőnyomatosok = *Sikersajtó a századfordulón*. Balassi, Budapest

SCHÖPFLIN Aladár (1918/8.): Cholnoky László novellái. Bertalan éjszakája. *Nyugat*, 695–698.

Földes Györgyi

Transznacionális női terek

Eva Almassy

A címben nem kisebb témát jelöltem meg, mint a transznacionális női terek bemutatását, amely vállalkozás három szempontból is kicsit vakmerőnek tűnik: egyrészt a transznacionális feminizmus mint diszciplína irodalmi szempontból amúgy is csak részlegesen kidolgozott, nem beszélve ennek téri vonatkozásairól, ráadásul lejjebb sorolt megállapításaimnak számos vonatkozása kiterjeszthető mindkét nemre, legfeljebb más arányokkal. Harmadrészt ilyen keretek között nyilván csak egy-két kiragadott példa alapján tehetünk megállapításokat, előadásomban ezért most főként a Franciaországban élő Eva Almassy szövegeire koncentrálok, miközben egy-két ponton majd igyekszem más szerzők – Agota Kristof, Terezia Mora – szövegeiben felbukkanó rokon sajátosságokra is rámutatni.

Először is pár eligazító szó a szerzőről: Almássy Éva/Eva Almassy 1955-ben született Budapesten, apja a Fóti Gyermekváros igazgatója volt, anyja ugyanitt könyvtáros. Édesanyját tízévesen elvesztette. Apja tíz évvel későbbi halála után Párizsba emigrált, menedékjogot kapott, majd hat évvel később állampolgárságot is (emiatt viszont hosszú ideig nem térhetett vissza). Jelenleg sem kettős állampolgár, kizárólag francia útlevele van. Előbb Budapesten tanult pszichológiát, majd a Sorbonne-on filozófiát. Író, irodalomkritikus, rádiós újságíró (a France Culture-nél dolgozik), minisztériumi tolmács, s a *Pápuák a fejben* című népszerű, irodalmi-nyelvi improvizációs műsorának egyik gyakori játékosa (noha magyaros kiejtését soha nem vesztette el, bár ahogy mondja: az embernek írásban nincs akcentusa).

Konkrétan tehát egy magyar emigráns nőíró szövegeiről lesz szó, a vonatkozó nemzetközi szakirodalom nagyrészt általánosabban *exile*-ről, *exil*-ről (és *exilé[e]*-ről) beszél, amit nagyrészt számkivetettségnek/száműzetés-

nek és számkivetettségben élőnek lehet fordítani. Márpedig ez utóbbi kategóriába sokféle személy, sors, életmód sorolható: lehet valaki ténylegesen száműzött, emigráns, bevándorló, gyarmatosító, migráns (általánosabban is értve), cigány, nomád, hontalan, mániákus világjáró, elűzött feleség, áttelepített személy a második világháború után, diaszpórában élő zsidó, bolygó zsidó stb. (FRIEDRICH 2002). Amit általánosságban azonban mégiscsak el lehet mondani ezen állapot térkezeléséről, térérzékeléséről, az a *köztesség* és *úton levés*, illetve *kettősség* (meg az ebből következő *harmadik tér*) fogalmaival írható le.

Míg Edward Said a száműzött alakjának elidegenedettségét és marginalitását húzza alá, más teoretikusok napjaink „utazójának" és „modern nomádjának" posztmodern megtestesüléseként definiálják (NEUBAUER–TÖRÖK 2009). A két értelmezés különbségének illusztrálásaképp néhány metafora: a száműzetés metafizikai és univerzális természetének jellemzésére Ádám és Éva kiűzetését a paradicsomból, illetve a platóni ideát szokás említeni, a másik interpretációban pedig a „soha nem létezett, absztrakt cigányt" (RADULESCU 2002; 3). Ez utóbbi leírásnak felel meg a Deleuze és Guattari „nomádja" is a *Mille plateaux*-ban: valaki, aki folyton úton akar lenni, mert a megfelelő állapot számára a köztességé, átmenetiségé, vagyis az „intermezzo", a deterritorializáció állapota. A megfelelő tér ehhez a szabad, homogén, sima felület, amelyen folyamatosan mozgásban lehet lenni (két alapvető formája a sivatag és tenger [DELEUZE–GUATTARI 1980; 471]).

Eva Almassy első két regényének cselekménye még Magyarországhoz köthető, a többi szöveg már Franciaországban, s a térábrázolás köztessége és a nomád lét különböző megvalósulásai különösen épp magyar helyszíneken játszódóakban érhető tetten. A *V. O.*-ban (a magyar fordításban a cím *Virgo*), amelynek cselekménye Budapesten és a környékén játszódik, mindig útközben, a köztességben, a köztes térben vagyunk, nincs megállás, nyugvópont, a két főszereplő állandó helyváltoztatása adja szerelmük nomadizmusát (nincs egy ház, egy szoba, egy ágy, ahol Atina elveszthetné a szüzességet – bár a beteljesületlenség oka végül is nem ez, hanem a fiúban valamilyen lelki gát). Minthogy a fiú a nevét sem árulja el (Atina Belnek hívja magában a szépsége miatt), s telefonjuk sincs, randevúik titokzatosak és esetlegesek, főként a tömegközlekedési eszközök vonalai mentén, illetve motortúrák útvonalain zajlanak.

A *Tous les jours*-ban pedig a két lány apjuk halála után arra készül, hogy Amerikába férjhez ment nővérük után induljanak, s mintha egy láthatatlan startpisztoly lövésére várnának: minden egyéb ügyük, szerelmeik, kap-

csolataik, tanulmányaik esetlegesnek tűnnek ezen tervhez, illetve kettőjük viszonyához mérten.

Ami pedig a térkezelést illeti, Azade Seyhan *Writing Outside the Nation* című könyvének előszavában (SEYHAN 2012) Salman Rushdie szavait (*Imaginary Homelands*) (RUSHDIE 1992) hívja segítségül, aki az emigráns, menekült, száműzött, számkivetett írók hiányérzetét valójában bizonytalan tartalmúnak írja le abból a szempontból, hogy már képtelenek teljesen ugyanazt visszakövetelni (visszaidézni), ehelyett fikciókat konstruálnak: nem valóságos városokat vagy falvakat alkotnak, hanem láthatatlanokat: imaginárius otthonokat, amelyek semmiféle térképen nem találhatók meg immár (s eközben érzelmileg sem a visszatérés, sem a vendéglátó hely teljes értékű otthonként való elfogadása nem válik lehetségessé). Azade Seyhan előszavában ezeket a helyeket Homi Bhabha hibriditás- és köztességfogalmával megközelítve egyfajta „alternatív térként", „harmadik geográfiaként" jellemzi, „az emlékezet, a nyelv, a fordítás tereként", amelyben másfelől sokféle pozíció, számos kulturális kifejezési mód van jelen.

Mindehhez még Edward Said véleményét idézhetjük, aki *Reflections on Exile* című esszéjében kifejti, hogy száműzetésben az élet jobbá tétele egy új világ létrehozásával történhet meg – s a világalkotás regényíróknak, politikai aktivistáknak, s általában, az entellektüeleknek megy igazán. A regényírók kihasználhatják, hogy a száműzetés új világa egy nem természetes világ, nem-realitás volta pedig olyan, mint a fikció. Said Lukács György fiatalkori regényelméletére hivatkozik, mely szerint ez a becsvágy és fantázia nem-realitásából született irodalmi forma a „transzcendentális *otthontalanság*" formája. A regényben a vándorló, a középosztálybeli hős vagy hősnő azt keresi, miként tudna egy másik világot felépíteni (SAID 2000; 518).[1] A regénynek az ad létjogosultságot, hogy létez*hetnek* más világok is, alternatívák az elmélkedők, vándorok, száműzöttek számára. Márpedig az emigránsregény, illetve emigránsfikció (így a novellák is) szokványos műfajok (Remarque: *A diadalív árnyékában*, Heinrich Mann: *A vulkán*, Hevesi András: *Párizsi eső*, Márai: *Idegen emberek*). Mindehhez két

[1] Idézzük magát Lukácsot, mert ő kicsit mást is mond: az élet már elrejtett teljességét kutató regényben „a tárgy adott szerkezete – a keresés csak a szubjektum szempontjából fejezi ki azt, hogy mind az élet objektív egészéből, mind a szubjektumhoz való viszonyából teljesen hiányzik a magától értetődő harmónia – szabja meg a megformálásra törekvő érzületet: a történelmi szituáció hasadásait és szakadékait mind be kell vonni a megformálásba, és nem lehet, nem szabad kompozíciós eszközökkel elkendőzni őket. A regény formameghatározó érzülete így a regényhősök pszichológiájaként objektiválódik: a regényhősök – keresők." Lukács György: *A regény elmélete = A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Magvető, Budapest, 1975, 518.

dolgot tehetünk hozzá. Egyrészt a nőiség vonatkozásában, hiszen az *otthonosság/otthontalanság* ellentétpárnak vannak sztereotipikus genderkódjai is, amennyiben az *otthonosság*, *ismerősség*, *meghittség* értékeit általában a női szférához szokták kötni; márpedig transznacionális közegben, az emigráns nőíróknál ezek megbillenni látszanak, terük és az e helyhez rendelt biztos identitás meginog.

Másrészt: a száműzött otthontalanságérzésének műfaji következményei – a regény előtérbe kerülése – szemben állni látszik a transznacionalitás és a migráció szakirodalmának egy másik irányával, amelynek megállapításai szerint ez a tapasztalat azokat az irodalmi formákat privilegizálná, amelyek a memoárt, a biográfiát, az autobiográfiát és az útleírást használják határátlépéseik kiindulópontjául, e műfajokban ugyanis a mobilitás retorikája, a marginalitás és határtapasztalat, a vándorlás, kényszerű fordítások és cserék alapvető migrációs praxisként jelentkezhetnek (JABLONCZAY 2015)[2], és ezek képesek kitüntetetten működtetni a mobilitás, az utazás, az emlékezet aktusát.

Ha most áttérünk Eva Almassy életművére (de idézhetjük Agota Kristofét vagy Terezia Moráét is), az ő életművük alapvető részét a fikció teszi ki, méghozzá nagyrészt regények, kisebb részét novellák. Agota Kristofnál például egyértelműen a fikció van hangsúlyos helyzetben, noha van egy nagyon rövid önéletrajzi szövege is (*Az analfabéta*); Eva Almassynál – aki többnyire regényeket ad ki, bár van novelláskötete is – az önéletrajziság azonban félig-meddig működni látszik: miközben alapvetően regényíró, első műveiben számos autobiografikus elem van jelen, életének számos mozzanatát fel lehet fedezni bennük, ráadásul a *Tous les jours*-ba beékeli apja és anyja közösen (egymás után) írott valódi naplóját is. Ha valaki, ő tehát igazán előszeretettel fordul egyes, hagyományosan a *feminitás*hoz rendelt műfajokhoz (napló, romantikus regény), miközben ki is mozdítja ezeket a helyükről. Az általunk elemzett szöve-

[2] Marie-Louise Ascher *The Exile as Autobiographer* című tanulmánya is hasonlót állít, miszerint az önéletrajz azért lehetne alkalmas a menekültélmény megragadására, mert primer fokon úgy fogható fel, mint ami a „kilakoltatások" és helyváltoztatások sorozatának terméke. „A jelen múlttá válik benne, még a beszéd pillanatában is; a múlt pedig meghal, miközben görcsösen, megbízhatatlan formában emlékezetként őrizzük; a képzelet kémcsövében fortyogó emlékként, amely fekete szimbólumokká alakul át a fehér papíron, s el-elhalványul. Az önéletrajzi szöveg ekképpen háromszorosan is posztumusz. Minden állomásán elvész a referens, miután egy új médium újraalakította azt. Még ha az „Én" – amely az írás pillanatában visszaható névmásként funkcionál, egy beszéd szintű kapcsolóelemként (shifter)-telítetté is válik a használat időpontjában, megfelelője mégis hamarosan megszűnik a való világban.

gek közül szerelmes regény a *Virgo* (*V. O.*), a *Tous les jours*, a *Comme deux cerises* két történetéből az egyik, s ugyanígy az általunk most részletesebben nem vizsgált *Acomplissement de l'amour* is (továbbá ilyen tematikájúak a *Limites de l'amour* novellái is). Egy kritikusa szerint a *Tous les jours* témája *Erósz* és *Thanatosz*, illetve a *DNS* (amely hármashoz az írónő a *Writing in an Adopted Language*-ben [ALMASSY 2005] hozzáteszi a hiányt is.) A DNS, a genetika, az örökítés és öröklődés (merthogy a szülés, születés, család kódjaihoz kötődik) szintén lehet *par excellence* női téma, még ha természetesen maga az örökítés képessége nem nem-specifikus. Az viszont kétségtelen, ráadásul nagyon feltűnő, sőt, szimptomatikus, miszerint a kortárs emigráns irodalom ezen két jellegzetes – magyar–frankofón – nőírójánál, Agota Kristofnál és Eva Almassynál is megalapozó téma az *iker*é, az ikerségé, kettős, skizofrénjellegénél fogva a száműzött lét egyik metaforája, és e kettő itt összekapcsolódik.

Glaudes a száműzetés egyik alapaspektusához kapcsolva (*exil de nature*; természet szerinti száműzetés, amin egyfajta sorsot és közérzeti száműzetést ért ontológiai és pszichológiai vetületben) a paradicsomból való elűzetés motívuma és a camus-i *Sziszüphosz*-mítosz abszurd érzése mellett egy harmadik, de ezekkel voltaképpen rokon társítást is felvázol, a Doppelgängerét (ezt a száműzetett állapotot a psziché mélyrétegeibe helyező „nyugtalanító idegenségérzet" koncepciójára támaszkodva, részben Freudra hivatkozva, részben jócskán azelőttre, a romantikáig visszanyúlva (GLAUDES 2002). Ahogy kifejti, az irodalmi alkotás szövegiségében a száműzöttség érzése többféle hatással lehet: egyfelől feldarabolódást, szétszóródást eredményez, másfelől, hogy a pulziók, a késztetések nyelve árasztja el a gondolatot, széthasítja, harmadrészt – tematikai szinten – például a hasonmások szerepeltetését. Vagyis, ha az utolsót nézzük: a száműzöttség egy traumatikus, szorongásokkal teli, *unheimlich* élethelyzetnek tekinthető, ami az alany „megsokszorozódásához" vezethet, akár egészen a patologikus állapotig. Ez a szituáció egyrészt ugyanis gyakran igényel, illetve eredményez is egy képzeleti összehangolást, amely erősen inkoherens, és olykor átcsúszhat skizofréniába is: a száműzetésben élő egy Janus-arcú személy, akinek két kategoriálisan különböző tudáskészletet kell egységbe rendeznie más-más érzelmi kötésekkel rendelkezve. Ha felszakadnak a határok, összecsúsznak ezek a területek, minden zavarosabbá válik, félelem, szorongás hatja át. Bár Lacan például a szorongást nem betegségként, hanem – a fenomenológia és Kierkegaard nyomán – mint a szubjektum fundamentumát és mint önterápiát fogja fel (leválasztja az énről a szorongás tárgyát, amelyen keresztül az alany átéli a szorongás tényét), ám még nála is megosztottként,

megtöbbszörözöttként képzelhető el az alany – máshol, pl. Deleuze-nél és Guattarinál ez már skizofrénként definiálódik. (Agota Kristofnál például a skizofréniára is találunk példát, erről majd később.)

Paul Friedrich *Binarism versus Synthesis: Eastern Europaen and Generic Exile* című cikkében hasonló kifejtéssel találkozhatunk (FRIEDRICH 2002), amely abból indul ki ismét, hogy a száműzetés kettősséget implikál, amelyet hol csak dialektikusnak, máshol egyenesen skizofrénnek érezhetünk. Friedrich be is vezeti a „személyes oklevél" fogalmát, amelyben a száműzött helyzet dialektikája által vezetett és hangszerelt, a kulcsértékek, -szimbólumok, -szavak és -kifejezések teljes körű nyelvi és kulturális (nyelvi-kulturális) rendszere van kidolgozva.

Ismert példája mindennek Agota Kristof *Trilógiá*ja az iker főszereplőkkel: Michèle Bajolle az e regényekről szóló tanulmányában jut arra a következtetésre, hogy bennük a skizofrén elemek együttese és a szöveg posztmodern jellege szükségszerűen behozza az asszociációkat Deleuze és Guattari könyvét illetően, hiszen skizofrén állapot kötődik a nomád léthez is (BAJOLLE 2000). (Egyébként Eva Almassy számára abszolút referencia a két francia teoretikus könyve, mint írja például, nyelvi érettségét, a nyelv általi befogadottságát abban érezte meg, hogy heves vágyat érzett az *Anti-OEdipe* elolvasása iránt.) Visszatérve Kristofhoz: kérdés tehát, hogy *A nagy füzet* az ikerfiúkat illetően egy dualitást jelenít-e meg, amely mélyebbre nyúlva egynek bizonyul (vagyis a két testvér olyan közel áll egymáshoz, hogy ők magukat egynek érzékelik), vagy inkább egy egységet, amely mélyebben véve kettős (azaz egyetlen skizofrén személyt). Márpedig Michèle Bajolle szerint szinte bizonyos, hogy a *Trilógia* hőse egyetlen személy, köszönhetően az anagrammatikus *nevek* sajátos használatának (Lucas/Claus/Klaus), a különböző egybemosó narratív-diskurzív trükköknek, ezen belül is a test kezelésének.

Ami pedig Eva Almassy regényeit illeti, azok jó része – szűkebb vagy tágabb értelemben – ugyancsak ikerregény. A hasonmás-motívum voltaképpen már első regényében, a *V. O.*-ban is felbukkan, noha még nem válik centrális elemmé: az első fiúnak, aki valaha tetszett neki, és az első valódi szerelmének külseje feltűnően egybevág – s ahogy nyelvről szóló esszéjében írja, ez a könyve a „*hasonlóságok*, csalódások és rendetlenségek története". Ami a *Tous les jours*-t illeti, Lídiának és Idának két neve van: Lili és Day, mintegy jelezve külön-külön belső hasadtságukat is, ami feltétele a Doppelgänger-létnek. Bár külsőleg nem nagyon hasonlítanak, Ida gyakran utánozza a nővérét: ugyanoda jár gimnáziumba, ugyanazt az egyetemet és szakot (a pszichológiát) választja, azonos könyvek, zenék, filmek,

színdarabok a kedvencei, s olykor Lilinek öltözik, vagy helyette levélátvételi elismervényt ír alá. (Igaz, Lili néha menekülne, és felmerül benne: már csak azért is közös idősebb nővére után költözne Amerikába, mert akkor óceánok választanák el őket; de persze Ida oda is követni akarja, mondván, ez a kontinens csak elég lesz kettejüknek is – és a könyv végén teljes egyetértésben együtt készülnek oda.) A lányok gyakran egyszerre beszélnek, noha nem azonos hangon; és amikor apjuk halála után, boncolásakor kiderül, hogy egyherűségben szenvedett, felmerül bennük, ez a sajátosság esetleg „az eredetüket" érinti, „annyira megerősítette a rokonságukat", hogy valóban ikernek érzik magukat. Ők, „az árvák", „kis titkos társaság, kis illegális politikai párt, egy kétfős világ"; közös életrajzuk is van ezen megváltozhatatlan, bár a kisebbik lány fülét sértő mondat alapján: „Ida és Lídia egymás után jöttek a világra, mint egy szerelmes vers refrénjében a rímek."

A *Comme deux cerises* kötet (*Mint két cseresznye;* értsd: *Mint két tojás*) maga is ikerkönyv dupla értelemben: két, az ikertémát centrumba állító regény egybekötve (egyik az egyik oldalról, másik a másikról nyitható). A szerző egy, a saját ars poeticáját rögzítő szövegben már a megírás körülményeit – a Magyarország/Franciaország-váltást – is ebbe a keretbe, az ikerségébe helyezi, illetve az ez utóbbihoz kapcsolódó szimmetriamotívumot (pontosabban: az elbillent szimmetriamotívumot) a száműzetés kontextusába. Először tehát a kontextust illetően leszögezi, hogy a könyvet éppen azon ponton írta meg életében, amikor ugyanúgy huszonkét évet élt Magyarországon, mint Franciaországban, de aztán ezt árnyalja az állítással, miszerint „a szimmetriák megélése nem engedelmeskedik mechanikus történeteknek". Erre a helyzetre vonatkoztatva ez annyit tesz, hogy a gyermekkor kicsit többet is ér, valójában létünk felét teszi ki (ekképpen az első huszonkét év hosszabb lenne, mint az utána következő), ámde a száműzetésre ugyanígy igaz ez, az ott töltött évek dominánsabbak egy emigráns számára (így viszont az otthonlét/külföldi élet szakaszai kiegyenlítődnek).

Az egyik könyv egy sziámi nővérpár, Félicie és Lucie története, akik az első világháború alatt jönnek a világra, a világtól rejtegetve nőnek fel Provence-ban, s gyermekkori nem-tudásuk idillje után lassan rádöbbennek saját *freak*-mivoltukra (ők maguk emlegetik ezt a korszakban gyakran használt szót). Önutálatuk végül olyan erős lesz, hogy Félicie meg sem várva egy esetleges műtétet, leamputálja magát elaltatott testvéréről. A műtét fizikai majdnem lehetetlenségén és az abjekt-léten túl az is problémát okoz a számára, hogy összenőtt az identitás is: „a lehetetlen elválás az arcunktól, a sajátunktól. […] Hogyan lépjen ki az ember önmagából? Ho-

gyan legyen egy másik. Ez a megoldás nélküli kérdés talán egyetemesnek is mondható. De a mi börtönünk még kegyetlenebb, és büntetésünk még nehezebb." Mindezen természetesen az sem segíthet már, ha egyikük megpróbálja „felzabálni" saját testvérét, „eltüntetni", mint ahogy „a róka rágja le csapdába szorult lábát". Ezt a sziámi ikerséget a *Writing in an Adopted Language*-ben a szerző önmagára is vetíti: képtelen leválasztani magát a másikról, aki bár hasonlít rá, mégsem azonos vele. „Egy képzelt sziámi ikret cipelek magammal – az az ember, aki szerettem volna lenni, ha nem hagyom el Magyarországot, ha nem jövök Franciaországba, ha nem lesz belőlem francia író" (ALMASSY 2005). A könyv másik történetében Richard a festőakadémián beleszeret a rajztermi modellbe (aki egyúttal iskolatársa is), Alixba – akiről előbb az derül ki, hogy van egy ikernővére, Alice, majd később, hogy ugyanő maga leszbikus, de testvére nem. Richard tehát jobb híján Alice-szal jár, a hasonmással. S mikor meglátogatják Alixot és élettársát, hirtelen kirajzolódnak előtte az igazi érzelmi viszonyok: míg ő és Muriel Alixot szerette, a valódi pár – „szerelmi, egyszerre szexuális és nem szexuális értelemben" Alice és Alix, akik a vendégségben legfeljebb udvariasságból váltanak pár szót a többiekkel, félszavakból és csendekből is megértik egymást, s egyszer össze is csókolóznak. (Érdemes továbbá mindhárom általunk vizsgált szövegre vonatkozóan felhívni a figyelmet a nevekre, azok anagrammatikus játékára, egymásba íródására, az elkülönböződő azonosságra: Ida-Lídia, Lucie-Félicie, Alix-Alice.)

Nyelvi árva – nyelvi iker

Almássy a nyelv árvájaként határozza meg magát, mondván, huszonkét éves korára elvesztette apját, anyját, anyaföldjét és nyelvét. E veszteséget taglalva Ciorant idézi, akit románként egyszerre bűvölt meg és rémített meg, dermesztett kővé a magyar nyelv: irigyelte, mert nem talált benne semmi emberit, mintha hangzói révén egy másik világból származna, egyszerre erősnek és érdesnek hallotta, s egyszerre hasonlatosnak ordításhoz és könyörgéshez; a poklot idézte fel számára, s a káromkodások hallatán is végtelen öröm töltötte el, egyszerre édesnek érezte, mint a nektárt, és keserűnek, mint a ciánt (CIORAN 1957 – ALMASSY 2005). Ahhoz, hogy Cioran franciául írjon, véli Eva Almassy, neki csak a románról kellett lemondania, míg neki a nektárról, a cianról.

Ezt az árvaságot ugyanolyan köztes létnek, a no man's land-en való tartózkodásnak fogta fel sokáig, mint Agota Kristof, nyelvileg sokáig egyfajta zárványban élőnek tartotta magát, akinek, miközben a franciája nem

tökéletesedett, a magyarja egyértelműen pusztult. Ámde mivel Franciaországtól menedékjogot kapott, úgy vélte, kötelessége minél tökéletesebben megtanulni a nyelvét, és francia íróvá válni – tizennyolc éve élt Franciaországban, amikorra ezen képesség birtokosának érezve magát, publikálni kezdett. (Első könyvének magyar címében, a *Virgó*ban és cselekményének legfontosabb mozzanatában a szüzesség metaforája a nyelviségre is vonatkozik, fogalmazza meg esszéjében: „számomra ez a nyelvi szüzesség elvesztését jelenti Franciaországban".) Másfelől, ahogy ugyanitt fogalmaz, nem ő adoptálta, fogadta örökbe az új nyelvet, hanem a nyelv őt, kompenzálva árvaságát.

A fentebb emlegetett kettősséget, nyelvi ikerséget vagy hasadtságot (akár skizofréniát) Eva Almassy tudatosan végigviszi nyelvileg is, mintegy megszüntetve a bináris oppozíciót eredeti és fordítás között. Ez a szándék már legelső könyvének rögtön a címében (*V. O.*) tetten érhető: a rövidítés kibontása a *version originale* (eredeti változat) cinematográfiai szakkifejezés, amely egy adott film eredeti nyelvére vonatkozik: a szóban forgó Almássy-regény esetében ez a francia. Ámde közben a sztori Budapesten játszódik, szereplői egymás között „eredetileg" magyarul beszélnek, vagyis (a lap alján található) dialógusaik eredetije a magyar „lenne": nyelvileg ezek tehát egyfajta köztességben, eldönthetetlenségben vannak. (Ezt a tipográfiai kettősséget, a lap kettéosztását alkalmazza egyébként Terezia Mora is *A szörnyeteg*ben, ő ott az alapnarrációt és egy naplót folyat végig egymás mellett az oldalakon. A németül író szerzőhöz hasonlóan naplót szerepeltet Eva Almassy a szintén Budapesten játszódó *Tous les jours*-ban, csak itt nincsenek külön tömbben, a lapon elválasztva a részek, tehát ez a sajátosság kevésbé feltűnő. Tehát – mint a regény középpontja, szíve – külön bele van építve a szerző saját apjának naplója, melyet anyja később folytatott: egy magyar napló, melyet franciául olvasunk, egy köztes tér realitás és fikció, eredeti és fordítás között. Eva Almassy már emlegetett esszéjében (*Writing in an Adopted Language*) felidézi egy bizonyos Louis Wolfson nevű szerző könyvét is (*Le Schizo et les langues; A skizofrén és a nyelvek*), amelyhez Deleuze írt előszót (WOLFSON 1982). Ez a tanulmány egy beteg férfiról szól, aki nem bírta elviselni az anyanyelvét, és mindent azonnal, automatikusan fordítani kezdett: megölte a szavait, és helyettesítette őket fonetikai és szemantikai duplumokkal, hasonmásokkal: ikrekkel, ha összekötjük a fentebb emlegetett motívummal. Voltaképpen ilyesmit tesz az írónő is anagrammáival, homofóniáival, hamis nyelvi ekvivalenciáival és tükörfordításaival. Az *O. V.*-ben is találunk elvétve ilyet (Dombovári: Dom Bovary), a *Tous les jours*-ban viszont rengete-

get: névanagrammákat (*Ida – Day*), homofóniákat (fiú – *few* [mint a *happy few*-ban]), tükörfordításokat (*fecske* [fürdőnadrágra] – *hirondelle*), „hamis barátokat" (*franciázni – franciser*). Így lesz a lányok családneve, a Faragó az Amerikába férjhez ment nővérük nevében, immár angolosan, ékezet nélkül írva *Farago*, azaz *longago, régen*. A helyettesítések, szójátékok a szülőhely specialitásának tűnnek, legalábbis a narrátor eszmefuttatásából ez világlik ki: amikor egy házibuliban a házigazda asztmásoknak való cigit szív, mert az illata olyan, mint a marihuánáé, akkor a narrátor ezen ötletet egyfelől a magyar találékonysághoz utalja, azt pedig ismét a már emlegetett szójátékokig: „De védelmére szóljon, mivé is lett volna ez a föld Bolyai (a nemeuklideszi geometria), Szilárd (az atombomba), Szent-Györgyi (a C-vitamin), Dénes (a holográfia) nélkül? Mi lett volna velünk mindennapi stresszünk nélkül, ha egy bizonyos Selye nem fedezi fel a stresszt? Mit tudnánk arról, mi történik a fülünkben egy bizonyos Bárány nevű ember modellje nélkül? Ezt csak azért, hogy emlékeztessem önöket egy nép találékonyságára. A kenderből vásznat és kötelet készítettek, a marijuána nem sarjadt a pusztán [ne poussait pas dans le puszta, F. Gy.], de az illatának, amelyet odasodort már a nyugati szél, már megvolt a jellemző beceneve: Mari hónalja" (*marijuána*).

S az ikerség tematikus, illetve nyelvi értelemben itt egy abszurd szójátékban valósul meg a legintenzívebb módon: a lányok az egyheréjűséget, amely franciául *monorchie*, és amelyet „ikerségük" okául határoznak meg, összecsúsztatják a *monarchia* szóval: „egy monarchiából származunk, a páratlan szépségű orchideák királyságából".

Eva Almassy ettől a nyelvi működéstől más területeken sem szakad el egyébként: a *Pápuák a fejben* című rádiós játéknak, amelynek gyakori résztvevője, s amely kötődik részben az OULIPO költői körhöz is, a szójáték, a homofónia az egyik fő mozgatója. (Már csak a címe révén is: A *Papous dans la tête*-nek a jelentése *pápuák a fejben*, de ugyanazon kiejtésű hangsort tagolhatjuk másképp, más szintagmaként is, más helyesírással: *pas poux dans la tête* (*nincs tetű a fejben*): utóbbi egy idióma franciául, s azt jelenti, *nincs ürügy a veszekedésre*.)

Kiadások

ALMASSY, Eva (1997): *V. O.* Gallimard, Paris
ALMASSY, Eva (1999): *Tous les jours*. Gallimard, Paris
ALMASSY, Eva (2000): *Virgo*. Ford. Gulyás Adrienn. Sík, Budapest
ALMASSY, Eva (2001): *Comme deux cerises*. Stock, Paris

Irodalom

ALMASSY, Eva (2005): Writing in an Adopted Language = *Lost Childhood and the langage of exile*. Eds. Judit Szekacs-Weisz and Ivan Ward, Image East-West, The Freud Museum, 263–269.

BAJOLLE, Michèle (2000): *Un passé contraignant*. Double bind et transculturation. Rodopi, Amsterdam–Atlanta GA.

CIORAN, Emil (1957): *Sur les deux types de la société*. Lettre à un ami lointain. NRF, août 1957

DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (1980): *Mille plateaux, 2. capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris

FRIEDRICH, Paul (2002): Binarism versus Synthesis, Eastern Europaen and Generic Exile = *Realm of Exile*. Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices. Ed. Domnica Radulescu. Lexington Books, London, 159–184.

GLAUDES, Pierre (2002): *Littérature et expériences de l'exil* = Exils : colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne), 31 mai–3 juin 2001 : l'imaginaire et l'écriture de l'exil : l'exil politique. Eds. Pierre Glaudes, Tivadar Gorilovics. Debrecen, 7–20.

JABLONCZAY Tímea (2015): Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában. *Helikon 2*. 137–156.

NEUBAUER, John–TÖRÖK Borbála Zsuzsanna (2009) (eds.): *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Walter de Gruyter, Berlin, New York

RADULESCU, Domnica (2002): Introduction = Domnica Radulescu: *Realm of Exile*. Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices. Lexington Books, London

RUSHDIE, Salman (1992): *Imaginary Homelands*. Essays and Criticism 1981–1991, Granta Books-Penguin Books, London

SAID, Edward (2000): Reflections on Exile = Edward Said: *Reflections of Exile and Other Essays*. Harvard University Press

SEYHAN, Azade (2012): *Writing Outside the Nation*. Priceton University Press

WOLFSON, Louis (1982): *Le Schizo et les langues ou La Phonétique chez le psychotique* (Esquisses d'un étudiant de langues schizophrénique). Gallimard, Paris

Faragó Kornélia

A topografikus identitás – Márai Sándor térvilágai

Tájmozzanatokból, a város „nagy mechanizmusának" zaj-jeleiből és különböző kulturális inspirációkból áll össze Márai Sándor utazásszövegeinek beszélője – egy organikus mozaik mintájára. Azt a beszédmódot keresi, amely képes a természetbeni helyek és a város kultúra-dimenzióit, vizuális textúráit modern hatáskomplexumokként értelmezni. Fel kell tennünk a kérdést, hogy milyen szituációk, milyen szellemi történésívek, permanens készültségek és változást generáló mozzanatok teremtenek közeget ahhoz, hogy a város, a „testiességében is arisztokratikus" város, vagy az, „amely csak messziről adja magát, mint bizonyos kedvesek" (MÁRAI é. n./b; 57), metonimikus és perszonifikált alakzatokban kerülhessen közeli viszonyba a beszélővel, az ész és érzékiség sajátságos figurájaként, az én világhoz tartozásának fontos jeleként. Világosan kifejeződik, bár ezúttal nem a narratív fikcionális mintákat követő szövegeket vizsgáltam, hogy ez a viszony – mint ahogyan Márai jelzi is – mindig a logikussá nevelt fantáziából sarjadt alkotóerő terméke.

„Az útvonalak és helyek leírásának folyamatos toponimikus tevékenysége a kultúra interpretációjává tágul, midőn a metonim logika a helynevekhez személyek nevét rendeli, majd e viszonyt kommentálva narratívákat hoz létre" – írja Mekis D. János (MEKIS 2015; 112) az *Egy polgár vallomásai*ra utalva. Más nézőpontból fogalmazva: „a hely íze, színe, vonala" (MÁRAI 1990; 118) a „város arca" (MÁRAI é. n./a; 76) a múlt-dimenziók és a kulturális-kontextuális gondolkodások bevonásával válik értelmezhetővé. Hasonló módon, mint ahogyan az újat generáló élményi közegek elhelyezkedése is a folyamatosan halmozódó/átkódolódó kultúraközi tapasztalat kereteiben – miközben az (át)utazói emlékezet, korszakspecifikus irányokba terjesztve ki az interpretációs hálót, izgalmas komparatív viszonylatokat létesít, az észlelés, az emlékezet, a fantázia és az időszemlélet

egybefüggő elemzését nyújtva. A történelmi sorsok különbségeként kezelve az eltéréseket, amelyek az egyes idő-terek révén megérintik.

A szemlélő és a látvány viszonyából keletkező kép sohasem egyszerű másolati termék. A kép és a táj-modell kapcsolatának értelmezése ezt kívánja világossá tenni. A topográfiailag beazonosítható táj átformálódik, hogy elkészüljön valami – itt éppen a szent helyek valamelyikének új variációja – ami gazdagon dimenzionált autonómiával kezeli a valóságosan szemlélt tereket: „Ahogy Filippino Lippi képein megtelik virágokkal a mesés és bűvös Kozmikus Táj, tavakkal és valóságos fákkal, s a háttérben a Szent Város látképével, amely mindig Názáret és Jeruzsálem, akkor is, ha topográfiailag Siena vagy Nürnberg volt a modell..." (MÁRAI 1990; 117).

A naplók egy részében dátumok helyett a városnevek időjelzési ritmusa tagolja a szöveget, és ez a ritmus szervezi a gondolati rendszert is. Márai Sándor azért alkalmazza ezt az eljárást, mert, mint a *Svájci emlék* című szöveg egy helyén megjegyzi, a dátumoknak „hosszú idő múltán elillan a tartalmuk a semmibe", és a múltat rekonstruálni szándékozó csak „a dátumot leli – emlék és értelem nélkül" (MÁRAI (2002; 71). A témába sorolható publicisztikai szövegek egy része is konkrét városi jelentésekhez fűződő kapcsolatokat mutat, időtapasztalatot is megengedő tértapasztalati sorozatossággal.

Ami az idő múlásával lényegesnek mutatkozik a tájélmények, a városlátványok kiformálásában, az az egyéni befogadásmódok és attitűdök transzformálódása: a lelkendező befogadás elhalása, a lelkes utas múltidejűsítése – „lelkes utas voltam" formában. Az *Európa elrablásá*nak egy elbeszélői reflexiójára hivatkozhatunk, amely szerint „bizonyos patetikus képességeket örökre felszámolt bennem az idő" (MÁRAI é. n./b; 7). És idővel valószínűleg az a víziószerű látás, a látomás erejével való fikcionáló értelmezés is módosult, amelyről az *Istenek nyomában* 1937-es kiadásának előszavában esik szó. Vissza-visszatérő mozzanatként alkot kontrasztot egymással a nyugati környezeti változatlanság, a sértetlenség és a „csak én nem vagyok már ugyanaz, mint voltam" élménye (MÁRAI é. n./b; 8).

Több szöveghely is jelzi, hogy az idő múlásával a legradikálisabb változás a belső terek megnyílását jelenti, a mozdulatlan egyedüllét úttá minősülését: „Ez a nap, amikor nem mozdultam ki a zürichi szállodaszobából, nem láttam senkit és semmit, egyedül voltam: olyan, mintha végre csakugyan utaznék" (MÁRAI é. n./b; 29). Az utak belsővé válását a bejárni óhajtott *emberismereti tájak* felé való orientálódás szélesíti ki, mint ahogyan a *Hajóút a Földközi-tengeren* című szöveg sugallja: „Az ember befelé is utazik az évekkel, s a belső iránytű más tájak felé mutat. Tíz évvel ezelőtt vizslakutya módjára rohantam egy nagy hajón minden reggel a kabinab-

lakhoz, és izgatottan szűkölve láttam a világot. Most már türelmesebb vagyok, szerényebb. [...] Megadtam magam az embereknek, csak azok érdekelnek; tájak, egzotikum lehullanak rólam, egy palermói pék sütödéje jobban nyugtalanít, mint egy múzeum; s egy-két ember, akiket kiválasztottam magamnak, kiket szeretnék felfedezni, kikutatni, beutazni, inkább érdekel, mint földrészek, mint a világ" (MÁRAI 2002; 225).

Az áhítatos utazói attitűd leépülésének kérdése nem csupán individuális szinten, biografikus élményként, hanem kultúrtörténeti fejleményként is felmerül. Márai Sándor a vonatkozó személyes élményt univerzális erejű kulturális tapasztalattá tágítja „a látásnak, az érzékelésnek, a világ neszelésének ez aprólékos, áhítatos, félénk és gyöngéd módját" (MÁRAI 2002; 11) idegenné formálta az a száz év, amelyre az 1938-ban megjelenő írás (*Egy album*) visszatekint. „A régi utas figyelt, fülelt, látott, emlékezett. Mi már csak utazunk" (MÁRAI 2002; 12). Márai utazásszövegei mintha ezen az újabb időkből hiányzó dimenziók kitöltésére törekednének: az érzékek újramozgósítására, az utazásnak mint észlelési-emlékezeti-értelmezési komplexitásnak a programszerű megvalósítása az út, s végeredményben az írás célja, a hajdani utazó ez irányú orientációjának a megújítása. S már a kezdetek kezdetén talál is ehhez adekvát helyszíneket, amely helyszíneken szinte védekezni kell a benyomásoktól, mert „túl frissek, erősek, támadóak" (MÁRAI é. n./a; 77). A „látványossági emlékek" (MÁRAI é. n./a; 138) erőssége eleinte minden úttapasztalati reflexiót mélyen befolyásol. Újszerű lehetett a tapasztalat, hogy a különleges hermeneutikai élmények közegébe tartozó mozzanatokat a látás kizárásával, a klasszikus építészet hagyományából származó, robusztus tömeghatások leírásával is el lehet mondani. A milánói Dóm „[m]int *a válasz mindenre* olyan; nem is látni ebben a sűrű ködben, csak érezni. Tömege, ez a súlyos tény megérint, amint felé közeledem" (MÁRAI é. n./b; 36). Az élményhez szervesen hozzátartozik, hogy az építmény belső tere képes kiváltani az időtlenség élményét: „Egy pillanat, mikor az idő fölött az időtlen szólít meg. Remény nincs, de van valami az idő és az esetleges felett" (MÁRAI é. n./b; 36). Ilyen temporális tapasztalatok ellenére is fel kell azonban hívni a figyelmet Márainak azon kijelentésére, miszerint egy jelen idejű individuális kultúraolvasási viszonylat létrehozása, egy saját esztétikai tér*termelés* megkerülhetetlen: „Nem az antik Olaszország után vágyódtam. A szépség bonyolult, összetett dolog, amihez közeledni, amit ajándékba kapni nem lehet: a szépséget mindig meg kell teremteni és meg kell hódítani, ha birtokosai akarunk lenni; minden más igyekvés hiú és ostoba álldogálás baedeeckerrel a milánói Vénusz előtt, ami márványból van és elég unalmas. De hittem és hiszek egy élő Olaszországban..., de

ami minden tradíciót fölszívott a generációk vérkeringésén át...” (MÁRAI 2002; 32).

Látjuk, hogy bár másutt Márai utazói pillantása is műemlékesít, változatlant tapasztal, ismerős érzéseket támaszt, és olyan vonatkozásokat talál, amelyek mintha mindig is *itt* álltak volna, mégis lebontja a romantikus turista groysi attitűdjét, azzal, hogy az antik ellenében az élőhöz való vonzódását emeli ki, mintha el tudná képzelni „az utópikus impulzust, amely a várost a jövőbe viszi” (GROYS 60). A múltismeret ahhoz mindenképpen szükséges, hogy világosan körvonalazódjon az utasban, hogy mi az, amire nóvumként tekinthet, illetve mi az, ami kulturális örökség része: „Mi minden élt az emberekben, amiről néha azt hisszük, hogy a mi nyugtalan időnk kiváltsága és jelzője: spleen, cinizmus, játékdüh, kétely, kasztromlottság s ugyanaz az ideges mohóság, a vágy, leegyszerűsíteni és végső formájukban fejezni ki az élet, a tárgyak, a természet értelmét!” (MÁRAI é. n./a; 56). Egymástól távol álló beszédminőségek találkozásának példája érzékelteti, hogy milyen hatásélmény tapasztalható, amikor a modern formavilágba beleszól a történeti szépség egy-egy eleme: „A modern és sivár városban néha megvillan a szépség: egy ablak, egy kapu, egy reneszánsz homlokzat. Mint mikor valaki, e nagyvárosi argó-beszéd közepette Dantéból idéz egy sort” (MÁRAI é. n./b; 37). New Yorkban az abszolút új, a korábbi pillantások által még nem érintett köti le az utas figyelmét: „A felhőkarcolók színes ablakai ragyognak, mint valószínűtlen, szikrázó és villogó tünemények – ez a kép csakugyan »új«, ez a világ, ez a század alkotta meg, és soha, senki emberfia nem látta azelőtt” (MÁRAI 1990; 187). Ezek az újonnan képződő városi vizualitások azért izgalmasak, mert szabad érvényességet engednek a látványt magából a látványból megérteni kívánó szemléletnek. Ezek a vizualitások ugyanis kívül vannak a városról alkotott kulturális képzetek rendszerén és az elhasználódott európai városértési kódok helyett újakat, frisseket követelnek.

Nem kétséges, hogy a szemlélés perspektívái egyenesen segítik a komparatív kulturális vizsgálódási hajlandóságokat, a műveltségbeli tudás megszólaltatásának a módozatait, egy másik térbeliség viszonylati értelmezését. A pozíció, ahonnan látnia adatik, az egy Márai szerint is köztes helyzetű tériesség, így a kultúrák közti interpretáció alapvető adottságként áll elénk: „Mint a németek és az oroszok között Magyarország. Mindig átjáróház, mindig ütköző, mindig célpont. De mindig közvetítő is: két kultúra, két nyelv, két világkép között” (MÁRAI 1990; 52). A naplóíró, talán identitásának erős jeleként, még akkor is ezt a perspektívát használja, amikor tényleges nézőpontja már radikálisan kimozdult. E kimozdulás

következtében, a Másik tekintetén keresztüli önszemlélés nyomán, mintha a meglehetősen szilárdnak hitt identitás is elbizonytalanodna: „Én otthon abban a tudatban születtem és éltem, hogy magyar vagyok. Volt egyféle *zsigertudatom* arról, hogy én vagyok Márai úr, aztán volt egyféle tudatom arról, aki a valóság jelmeze mögött »én« voltam, s volt egyféle tudatom arról, hogy magyar vagyok. De mindenestől, egy amerikai szemében, ki és mi is vagyok és miféle vagyok? [...] Ez a kérdés minden nappal izgalmasabb" (MÁRAI 1990; 186).

A látópont Amerikába, „*a kitanulhatatlan másféleség*" (MÁRAI 1990; 304) térségébe való áthelyeződésével, felmerülnek bizonyos, meglepőnek is mondható időérzeti különbségek: „Az „amerikai életütem számomra inkább lassúnak tetszik. Európából jöttem, tehát sietek, mert alkati veszélyérzetem van" (MÁRAI 1990; 186). A másként értés oka az, hogy az idő itt levetkezve neutrális jellemzőit, egzisztenciális hatótényezőként nyer értelmezést, amely veszélyidőként, kockázati mozzanatként van jelen a beszélő tudatában. A temporális létminőségnek ez a különbsége azután egyéb különbségek szervezőjévé válik. Ezen kulturális színterek aprólékosabb összevetésekor Márai úgy látja, hogy az amerikaiak nem hajlandók a múltba visszatérni „érzelmeikkel, kapcsolás, rögzítettség céljából" (MÁRAI 1990; 188) a múltban nincs támpont a számukra, kizárólag a jövő izgatja őket. Számára, különösen azért lehet *idegen*, mint ahogyan fogalmaz, „kitanulhatatlan" ez a magatartási tér, mert őt kiemelten izgatja a múltság, a felidézhetőség problémája, „a kérdés, mi az emlékezés, mi a szerkezete? Életünk legnagyobb titka ez" (MÁRAI 1990; 222) – írja. S más szöveghelyek azt is megvilágítják, hogy az alkotási folyamat nélkülözhetetlen eszközeként tekint az emlékezésre, a látványélményeket „meg kell fürdetni az emlékezés rögzítő vizében" (MÁRAI 2002; 230).

Az *Európa elrablás*ának tételei egy olyan összetett temporális elmélkedést képviselnek, amely szerint a kor „gondolkodását, végzetét az idő fogalmának mint mindent meghatározó és magába rántó komponensnek a megjelenése jellemzi" (MÁRAI é. n./b; 72). Ez az általános kiterjesztettség azt jelenti, hogy ahol teret lát az ember, ott is idő van, történő idő az abszolút folyamatosság képviseletében. Reflektív hangnemű mondatok sorjáznak arról, hogy az időszemlélet, az einsteini, a kopernikuszival szemben, tehát a térbelivel szemben, a legnagyobb megrázkódtatás, amely az embert földi életében érhette. A térbeni létmozzanatok temporalizálása uralja a gondolkodást: „Ez az asztal, amelyen e sorokat írom nem *van*, hanem *történik*. Én magam nem »vagyok«, hanem »történek«, s valószínűleg akkor is »történek«, amikor már nem »vagyok«" (MÁRAI é. n./b; 74). Az

idő mindent magába rántó uralmától való megszabadulás egyetlen lehetősége a nagybetűs Térbe való kitörés. A középkori ember hiányérzetéből fakadó nyugtalanságról beszélve, egy 56-os bejegyzésében állapítja meg a naplóíró, hogy: „Ma ugyanilyen nyugtalansággal siet az ember kifelé a Földről a Térbe" (MÁRAI 1990; 301).

Az érvelések egy része egyéni vonatkozásban vetíti ki az időfelfogást, majd kollektív szintre helyezve át a gondolkodást, a forradalmi cselekvés alakzatában megjeleníti a társadalmasított időt, amely az emberrel megérteti „új helyzetét" a térben, az új kronotopikus rendet. Más szöveghelyeken is tetten érhető az egyéni és a közösségi idő egybeesése a végzet tekintetében: „Az idő a mi igazi végzetünk, az időben élünk, gondolkozunk, az idő végzetéből iparkodunk valamilyen metafizikai magaslatra felkapaszkodni" (MÁRAI é. n./b; 72). A bergsoni időgondolkodás vonalán elindulva, az egyéni szinten működő erőtereken túl, bekerülnek a reflexió szerkezetébe a hatalmi viszonyok is, a metafizikai rezonancia összekapcsolódik a társadalmi vonatkozásokkal, arra figyelmeztetve, hogy a hatalmi viszonyok alakulását illetően fontos lehet, hogy a „keleti ember nem ismeri az időt mint végzetet és metafizikai térfogatot" (MÁRAI é. n./b; 72).

Márai Sándor naplóiban és némely publicisztikai írásaiban erőteljesen van jelen például az aktuális időélmény és a térbeli emlékezetiség összekapcsolódása. Amikor az elutazás–visszatérés dinamikája kiiktatódik, és legfeljebb az útközben lakás jelentései válthatnak ki reflexiókat, a honvágy termel ilyen gondolatokat. Az egyik ilyen különleges példa a személyes múlt tereinek felidéződése a honvágy évszakos időélményként való megjelenítésében fordul elő: „a tél valahogy közvetlenebbül kelt bennem honvágyat, mint a nyár vagy a tavasz – az otthoni, szülőházbeli rejtettség, fűtöttség honvágya ez" (MÁRAI 1990; 232). Az érzelmi terheltségű otthon-tapasztalatok gyermekkori emléknyomokat idéznek, a valahová tartozás erős vágyát vetíti ki. Az önéletrajzi emlékezet működése szervezi a különböző városokkal, városképi részletekkel és szállodai helyszínekkel való újratalálkozás temporális szerkezetét is. Az emlékező jelenkori énje egy olyan valaki, aki a saját időbeli formáin túl összevetheti a múltból megőrzött úti élményeit is, és újakat alkothat belőlük. Az emlékezés idejében úgy is működhet egy régi élménytapasztalat, hogy olykor nem az egykori otthoni tájak iránt támad fel a honvágy, hanem egy időközben megélt városi helyszín iránt, amely talán annak idején felvillantotta az otthoniasság érzését: „Délben elutazom: honvágyam van. Berlin után" (MÁRAI 2002; 100). Salerno amolyan „otthonféle", San Diego a maga ismerős idegenségével, illetve az óceán látványával, az „igazi nagyvilági táj" távlatiságával tudja kiváltani ezt az érzést, de csak a „majdnem otthon" szintjén. Az idős-

kor beálltával szinte már csak a felhők között töltött, repülős útközbeniség nyújt „otthonérzést". Ekkor már egyre intenzívebb belső történésként van jelen az úti cél, a megérkezés kiiktatása („Turista vagyok cél nélkül. Már nem akarok megérkezni" [MÁRAI 2017; 212]) az utazási képzetrendszerből – a „teljes vonatkozásnélküliség" keresése, a geográfiai helycserék után a nem-élet terébe való átlépés lehetősége köti le a tudatot.

Az átutazó, a vándor, a hontalan toposzának kidolgozása és a szakadatlan otthonkeresés időről időre létesít is bizonyos otthonossági élményeket. Van példa arra, hogy egy templombelső jelenik meg úgy, mint az otthonosság tere, de arra is, hogy az utas emberi mozzanatból, az olaszok jellemének ismerősségéből, szerénységéből konstruál magának „egy lélegzetvétel idejére otthont". Afrikában járva, például az „izgalmasan hűs és tiszta" tengervíz nyújtja azt az érzést, hogy sok tévelygés után hazaért a vándor. Egy kései (1981-es) bejegyzés majd ismétléssel és a „mindig" beiktatásával erősíti meg ezt a tenger-élményt. Némely helyek a szociális ismerősség változatait rajzolják ki: „Minden, ami az olasz határon fogad: »ismerős«. Sorbaállás, poggyászvizsgálat. Fűtetlen vonat. Kopott, szegény emberek" (MÁRAI 1990; 39). Máskor a kulturális szférában, történetesen a Francia Könyvtárban lel a beszélő „egyfajta ismerősségre" (MÁRAI 1990; 106), s a „csaknem testies ismerősség" (MÁRAI 1990; 187) élménye is ezen a helyen éri. Az úti elbeszélő érzékeli egy vizualitás által erősen dominált kultúra kezdeteit, a látható város megjelenítése ebben a vonatkozásban konstans összetevője az utazásszövegeknek, ugyanakkor egy-egy reflexió erejéig képes kilépni bizonyos látáskonvenciókból, mondjuk Stendhal nyomán, aki „rögtön megértette, mi Olaszországban az igazi látnivaló. Nem a műemlékek, nem is a táj: az igazi látnivaló itt a szenvedély..." (MÁRAI 1990; 104).

Márai Sándor szemléletében lényeges, hogy az élményterek ne csak azon minőségükben kerüljenek megértésre, amilyennek kívülről közvetlenül látszanak, amivé az utazó kulturális elvárásokon, beidegződéseken iskolázott tekintete formálja őket, hanem olyanokként is, amilyenek „valójában". Az idegen városok *vizuális identitásához* tartozik ugyanis, hogy „minden olyan félelmesen díszletszerű" (MÁRAI 2002; 132) bennük, tele színpadias terekkel, teátrális ragyogásokkal, „a turisták állandó extázisra kötelezik" (MÁRAI 2002; 50) a várost, Velence esetében például ez a kötelezettség azt jelenti, hogy egészében „úgy hatni, ahogy a világ elvárja tőle" (MÁRAI 2002; 50). Mindeközben a városok szubjektív *identitásai* nyitva állnak az utazó előtt, akinek egyszer meg kell tanulnia, hogy „az életben csak az érdekes, ami a kulisszák mögött van" (MÁRAI 2002; 52), nem a felszínesen hozzáférhető, hanem az, ami a mögöttes terekben

rejtőzködik, ami az e terekbe való bepillantás nélkül megragadhatatlan. A tanulási folyamat nem könnyű, mert a tragikusan változékony téridők által kitermelt utas számára a díszletek százéves tartóssága igencsak megrendítő: „Búcsúra felmegyek a ház lépcsőin, ahol Shelley élt és Keats meghalt. Ez a díszlet száz év alatt nem változott sokat. A költő ma is megtalálna mindent, amit itthagyott" (MÁRAI é. n./b; 64). Az örök ideiglenességek terepéről érkező utast mélyen érinti a „sértetlen világ", amelyet a szellemei elődök olyannak láthattak, ahogyan még most is kinéz, amely mindenkor lehetővé teszi a belehelyezkedést, az egykori élményvilágok felidézését, bizonyos mértékű újratapasztalását: „Mint huszonöt év előtt, az alkonyati óra ebben a teázóban most is egy időtlen, urbánus mondénság légkörét idézi" (MÁRAI 1990; 166). Az egykori utazás helyszíneinek újragondolásával a jelen állapotai a már bejárt terek esetében, a tíz, sőt húsz évvel korábbi tapasztalatok tükrében látszanak, de lehetséges a jelen élményvilágának egy olyan intenzitása is, amely az önelbeszélésből villanásnyi időre kitörli az emlékezeti valóságot, a múlt dimenzióit: „Mikor Róma minden erejével megszólít, mikor elfelejtem egy pillanatra az elmúlt tíz évet" (MÁRAI é. n./b; 64). Vagy másutt: „A kilátás az erkélyről mindent feledtet; a betegséget; az utat; az elmúlt hét évet" (MÁRAI é. n./b; 51). Az „amikor itt jártam" jelentéseit kidolgozva, izgalmas, kétpólusú világot teremt az emlékező, részint az emlékek újrahasznosítása, másrészt viszont az aktuális benyomások, illetőleg ezek összekapcsolódásai termelik ki az ön- és világértést.

A tájépítő, a városlétesítő én olykor művészeti, képzőművészeti formaélményeken – megtörténik, hogy az éppen elfogyasztandó bor sötétbarna ragyogása a velencei mesterek képeiről ismerős, a déli táj pedig „mindig inkább grafikus, mint festői" (MÁRAI 1990; 121) – illetve irodalmi, költészeti, ritmikus tapasztalatokon keresztül érzékeli a látványt, mondjuk Nápoly mély színeit: „A kert korlátja előtt az olasz táj egyik félelmes-fönséges kivágása. Ez a táj jambusban deklamál. A kertek, a növényzet, a normann kövek, minden választékos, előkelő. [...] De az egész, minden szépségével, előkelőségével, unalmas. Az olasz helyekből hiányzik az a különös elevenség, belső izgalom, ami a francia városokban az idegent megérinti" (MÁRAI 1990; 137). Az utóbbi mondatban már széles ívű komparatív mozzanat is segíti a lokális tériességi élmény minél komplexebb közvetítését, az idegenként megismert városok már egymást értelmezik, a differencia, érdekes módon, a hiányok útján artikulálódik.

Természetszerű hermeneutikai jelenség, hogy a jelen megértése korábbi ismeretekhez való viszonyító beállítódást produkál. Az ismerősségek, a

hasonlóságok, az azonosságok keresése előkészíti az értelmezést. Alapvető tapasztalat, hogy a hasonlóságon keresztül van mód megélni, de végérvényesen mégis a különbségen, a sajáthoz viszonyított másságon keresztül lehetséges megérteni az utazási tapasztalat aktuális tájait. A hasonlóságkeresés olykor már szinte ellehetetleníti a lokális identitás meglátását: „A tájak előtt megállanak az útitársak, és hasonlóságokat keresnek. Girgenti tulajdonképpen olyan, mint Eger. Nem, inkább mint Miskolc" (MÁRAI 2002; 236). Ismerős tájszerkezeti momentumok révén könnyebben élhető meg az idegen táj, már a 27-es megjelenésű Istenek nyomában is így zajlik egy kis-ázsiai kultúrtáj befogadása: „Jólesik ez a táj, a Pagosz hegye; nem tudom megmondani, miért, de ebben a szelíd kis-ázsiai tájban van már valami az otthoni tájakból, az európai tájakból, főként a magyar tájból" (MÁRAI é. n./a; 154). A késmárki táj és élet azonos vonalvezetése jelenik meg hasonlósági alapként a sajáttá minősítés egy változataként: „csendjével, dombjaival, vetéseivel, szelíd erdeivel", és ezúttal a tenger a különbségi tényező. Világosan látjuk, hogy a táj itt egy olyan szellemi képződmény, amelyet a hasonlósági élmény formál tájjá, s mint Simmel írja tájfilozófiájában, „puszta külsőségekben soha nem tapinthatjuk, nem találkozhatunk vele, csak a lélek egységesítő ereje révén él mint az adottnak és teremtésünknek semmiféle mechanikus hasonlattal ki nem fejezhető összeolvadása" (SIMMEL 1990; 108).

Kiadások

MÁRAI Sándor (1990): *Napló 1945–1957*. Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Budapest

MÁRAI Sándor (é. n./a): *Istenek nyomában*. Útirajz. Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Budapest

MÁRAI Sándor (é. n./b): *Európa elrablása*. Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó, Budapest

MÁRAI Sándor (2002): *Tájak, városok, emberek*. Helikon Kiadó, Budapest

MÁRAI Sándor (2017): *A teljes napló 1978–1981*. Helikon Kiadó, Budapest

Irodalom

GROYS, Boris (2004/2005, tél): A reprodukálható város. *Magyar Lettre Internationale*

MEKIS D. János (2015): Kettős topográfia. Márai Sándor: Helyrajz = Mekis D. János: *Auctor ante portas*. Személyes irodalom, epikai hagyomány. Iskolakultúra, Veszprém

SIMMEL, Georg (1990): *Velence, Firenze, Róma*. Művészetelméleti írások. Atlantisz, Budapest

Deczki Sarolta

Csernobil

Dolgozatom a harminc évvel ezelőtti csernobili katasztróval és a hozzá vezető úttal foglalkozik. Méghozzá egy speciális szempontból: nem azt vizsgálom, hogyan hoznak létre irodalmi művek fiktív tájakat, melyek vagy egyeznek a valósággal, vagy nem, hanem azt, hogyan válik maga a valós, reális földrajzi terület fiktívvé, az irrealitások földjévé, holdbéli tájjá. Az ehhez vezető út azonban maga sem mentes a fikcióképzés aktusaitól, bizonyos szempontból az egész nagy Szovjetunióban, melynek lomha, slendrián működése és parancsuralmi rendszere nagyban hozzájárult a katasztrófa létrejöttéhez, magában is mélységesen egymásba fonódott a realitás és irrealitás, valóság és fikció.

A Csernobilhoz vezető út első szakasza az, amikor a sztálini vezetés szembesült azzal, hogy Amerikában már megkezdték az atombomba fejlesztését. Mivel a Szovjetunió nem maradhat le, és az amerikai fölény az ország biztonságát kockáztatná, ezért Sztálin parancsot adott az atomkutatások megkezdésére. A negyvenes évek elején vagyunk ekkor. Amerika nemsokára ledobta az atombombát Nagaszakira és Hirosimára, s innentől a szovjet tudósok rohammunkába fogtak, nem számított a pénz, az emberélet és a környezet. Ennek az erőltetett munkának a következménye volt a majaki katasztrófa, vagyis voltaképpen katasztrófák, hiszen több baleset is történt a hivatalosan Majak Termelési Egyesülésnek nevezett vegyi kombinátban. A kazah határhoz közeli, Cseljabinszk nevű városhoz százharminc kilométerre létrehozott kilencven négyzetkilométeres létesítmény szupertitkos volt, mint ahogyan a katasztrófákról sem jutottak el hírek a nyilvánosság elé.

Az egyik baleset, az 1957-es, akkor történt, amikor az egyik reaktor felrobbant. Nyolcvan tonna radioaktív hulladék került a levegőbe, mely még évszázadok múlva is szennyezni fog. A sugárzás a Csernobilban mértnek a kétszerese volt, vagyis voltaképpen ez, a majaki vegyi kombinát volt

az emberiség történetének a legsúlyosabb atomkatasztrófája. A radioaktív por 20.000 négyzetkilométeren szóródott szét, több tízezer embert kellett kitelepíteni. A környékbeliek elmondása szerint a robbanást több száz kilométerről is látni lehetett, az égnek kékes színe lett a sugárzó anyagoktól.

De nem ez volt az egyetlen katasztrófa Majakban. Folyamatosan szennyezte a környezetet, s mintegy 120.000 ember ivóvizét az, hogy az erőműben a biztonsági előírások teljes mellőzésével a közeli Tecsa folyó vizét használták fűtővíznek, majd szennyezett formában engedték vissza a folyóba. Később a közeli Karacsáj tóba vezették a vizet, csakhogy 1968-ban kiszáradt a tó, a szél pedig szanaszét hordta a leülepedett radioaktív port. Ma ez a tó a világ legszennyezettebb vize. Megpróbálták ugyan kezelni a helyzetet: lebetonozták a medret, a tavat pedig betonlapokkal fedték be, de ez nem sokat használt.

Azt, hogy mi történt ezen a cirka kilencven négyzetkilométeres, térképen pontosan behatárolható területen, csak a Szovjetunió felbomlása után tudhatta meg a nyilvánosság. Az igazságról harminc éven át nem lehetett beszélni, az erőműben megbetegedett emberek sem mondhatták el senkinek, mi történt velük. A lakosság semmi tájékoztatást nem kapott, a kitelepítéseket pedig egy-két hét késéssel kezdték meg. A környező országok sem tudták, mi történt a közvetlen közelükben. Nyugaton észlelték ugyan, hogy emelkedett a radioaktivitás a levegőben, és a CIA is tudott az esetről állítólag, de nem tájékoztatták a sajtót. A szovjet állambiztonság és a propaganda tökéletesen eltusolta az egészet, s csak a nyolcvanas években, a glasznoszty és peresztrojka idején kezdtek el hírek kiszivárogni.

Alighanem itt érhetjük tetten a valóság és a fikció egymásba keveredésének első állomását, amikor a pártállami ideológia tökéletesen meghamisítja, elhallgatja a valós történéseket. A valós térben elhelyezkedő vidékre mintegy rámásolódik az ideológia fiktív tája, és felülírja azt. Ez a jelenség azonban nem korlátozódik a Majaki Vegyi Kombinát kilencven négyzetkilométerére, hanem a Szovjetunió egészére kiterjed. A hatalmas birodalom ugyanis maga a megvalósult utópia, a földre szállt kommunista mennyország a hivatalos ideológia szerint, ahol minden a dolgozó népért történik, és ahol minden tökéletes, minden kritika pedig szabotázs, ellenséges propaganda. Az ideológia rátelepszik a valóságra, új térképet hoz létre, melyen nincs rajta a Gulág szigetvilág, Majak, vagy a reménytelen szovjet vidékek. És persze nincs külön Észtország, Ukrajna, Kazahsztán, és az összes többi ország, hanem a népek és országok testvéri közössége van, mely dolgos egyetértésben halad a szovjet utópia, a megvalósult kommunizmus felé. Újrarajzolják a térképet, mely alól eltűnik a valóság, és átveszi a helyét az egyik legperverzebb fikció a világtörténelemben. És en-

nek a térképnek a hamisságát mi sem mutatja jobban, mint hogy a Szovjetunió felbomlása éppoly véres és kegyetlen háborúkhoz vezetett, mint Jugoszláviáé. Csakhogy amíg a szovjet állam egész elnyomó gépezete a fikció, az utópia szolgálatában állt, addig a lakosság két különböző országban élt: az egyikben győzött a kommunista eszme, és minden hatalom a dolgozó népé, a másikban pedig folytonos az áruhiány, olcsó az emberélet, és az állam terrorja érvényesül az élet minden területén.

Másrészt azonban nem is kellett közvetlenül terrorizálni a lakosságot ahhoz, hogy vakon higgyen a szovjet mennyországban. Szvetlana Alekszijevics írja le az *Elhordott múltjaink* című könyvében egy nyolcvanhét éves férfinak a történetét, aki 1922-től fogva a párt tagja volt, egészen haláláig, és már egészen fiatalon átadta magát az eszmének. „Három órákat aludtam… Ötven–száz évre voltunk elmaradva a fejlett országoktól. Egy teljes évszázadra. Sztálin terve az volt, hogy tizenöt–húsz év alatt utolérjük őket. Ez a híres sztálini ugrás. És mi el is hittük, hogy menni fog!" (203). A férfit feleségével együtt lágerbe hurcolták, az asszony meghalt, de őt ez sem tántorította el. Hosszú élete végén a lakását sem az unokáira, hanem a pártra hagyta. Ebből az emberi alapállásból érthető meg Csernobil története is, mely Majakhoz hasonlóan szintén az utópia és az akarat diadalát volt hivatva megvalósítani.

A Szovjetunió Majak óta egyre tökéletesítette atomerőműveit, és valósággal az atomenergia megszállottjává vált, hiszen az iparosodás rengeteg energiát igényelt. A folyamatos fejlesztéssel sem sikerült azonban minden hibát kiküszöbölni, melyek balesetet okozhattak. A hiányosságok egy része a tervezőasztalon született, konstrukciós hiba, másik részük pedig a kivitelezés során keletkezett. A balesetben továbbá nagy szerepet játszottak a társadalmi faktorok is, nevezetesen az a tény, hogy itt egy diktatorikus és rendkívül bürokratikus berendezkedésről van szó. Kezdjük a konstrukciós hibákkal. A későbbi nemzetközi vizsgálat ötvenhét olyan problémát tárt fel, melyek bizonyos körülmények között instabillá tehették a reaktor működését. Ezek a bizonyos körülmények azonban a kivitelezés és a működtetés egyik fázisában sem kerültek szóba, hiszen a szovjet atomtudósok széles körben elterjedt véleménye szerint egy atomreaktor olyan biztonságos, mint egy szamovár, és akár a Vörös térre is telepíthetnék. Az utólagos szakértői vélemény szerint azonban „a csernobili atomerőmű tervezésekor sem a mélységi védelem elvét, sem pedig a mérnöki gátak rendszerét nem abban a felfogásban valósították meg, ahogy az abban az időben a világ más, atomenergiát alkalmazó országában történt. Az ebből eredő tervezési hiányosságok is alapvető szerepet játszottak a baleset bekövetkezésében és hozzájárultak annak súlyosságához" (SZATMÁRI–ASZÓDI

2010; 40). A mélységi védelem elve azt jelenti, hogy úgynevezett mérnöki gátakat építenek, melyek bármilyen fejlemény esetén meg tudják akadályozni azt, hogy radioaktív anyagok kerüljenek ki a reaktorból. A csernobili atomerőmű köré nem emeltek védőburkolatot. Azért nem, mert hatalmasra tervezték a reaktort, és azért tervezték hatalmasra, mert az országban a gigantománia szelleme uralkodott.

Az erőmű az úgynevezett RBMK-típusú reaktorok közé tartozott, melyeket a Szovjetunión kívül sehol máshol nem gyártottak. A reaktor sajátossága, hogy bármikor át lehet vele állni hadicélokra történő plutóniumtermelésre. Rendkívül bonyolult felépítésű szerkezetről van szó, s már csak ezért is számos hibalehetőséget kínál. Egy 1976-os konferencián fel is vetették ezeket az aggályokat, és javasolták bizonyos problémák kiküszöbölését, csakhogy ennek útjába a fentebb már említett bürokratikus faktorok álltak: a módosítási javaslatok elkallódtak valahol a szovjet adminisztráció útvesztőiben.

A fikció és a valóság szétkülönülése pedig talán a kivitelezés során érhető a leginkább tetten. A kivitelezés végrehajtásában és főleg annak minőségében pedig ismét csak magának a rendszernek a teljes abszurditása mutatkozik meg. A megvalósult erőmű és a tervrajz egymáshoz való viszonya ugyanis – kis túlzással – éppoly utópisztikus, mint a szovjet valóságé és a dicsőséges munkásállamé. Akár azt is mondhatjuk, hogy az atomerőműnek még a számos konstrukciós hibával terhelt tervrajza is fikció maradt a szovjet valóságban. A megrendelt nyersanyagok nem ritkán késve érkeztek, silányabb minőségben, és nem is annyi, amennyi kellett volna. Az építőknek folyton rögtönözniük kellett, ami ugyan általános volt a maga korában a szovjet gazdaságban, de ez egy atomerőmű építése során mégiscsak kockázatos. A baleset előtt egy hónappal a *Lityeraturnaja Ukrajna* című lapban meg is jelent egy cikk, mely részletesen összefoglalta az erőmű építése során elkövetett szabálytalanságokat. A munkásállam utópiája azonban gyors munkát, az ütemtervek betartását követelte, s noha az erőmű átadása két évet csúszott, de így is a szovjet technika és tudomány, valamint a szovjet állam újabb győzelmeként könyvelték el az üzembe helyezést.

A baleset során aztán az is kiderült, hogy a személyzettel is számos probléma volt, ez azonban nem feltétlenül az ő számlájukra írható, hanem a rendszer általános működésére, melyből – ahogyan a témával foglalkozó kutatók írják – „kikövetkeztethetők a balesethez vezető okok” (164). Az operátorok egyszerűen nem voltak felkészítve vészhelyzetekre, nem volt erre kidolgozott forgatókönyv, hiszen mindenki meg volt győződve arról, hogy az erőmű biztonságos. A rendszer hierarchikus felépítése miatt továbbá nem volt mérlegelési lehetőségük, ha rossz parancsot kaptak, azt

végre kellett hajtaniuk jobb meggyőződésük ellenére is. A balesetet számos szabálysértés idézte elő, s egyszer csak uralhatatlanná vált a helyzet. A valóság átrobbantotta a fikciót.

A katasztrófa után a valóság és a fikció ismét csak számos ponton kavarodik egymásba. Az első a már Majakból is ismerős tagadás, a történtek eltitkolására irányuló kísérlet az állam részéről. A második az óriási médiavisszhang és a könyvek sokasága, a harmadik pedig maguknak a túlélőknek a benyomásait, élményeit, tapasztalatait jelenti.

Kezdjük az elsővel, mely sokunk számára ismert, ezért nem is foglalkozom vele részletesebben. A baleset után sem helyi, sem pedig kormányzati szinten fogalma sem volt senkinek, mi történt pontosan, és ami történt, arról hogyan és mikor kellene tájékoztatni a nyilvánosságot. A helyzet az éppen induló *glasznoszty* és *peresztrojka* tesztje is lett, s egyszersmind azt is megmutatta, hogy a régi stratégiák immár nem működnek. Mielőtt a szovjet vezetés kiállt volna a nyilvánosság elé, április 28-án Svédországból már jelezték, hogy radioaktív anyagokat észleltek a légkörben, s ez kényszerítette a szovjet hírügynökséget arra, hogy végre kiadjanak egy nyúlfarknyi közleményt, amit a moszkvai tévében is beolvastak, de a május elsejei felvonulást szerte a szovjet blokkban megtartották. Gorbacsov csak május 14-én este beszélt először a nyilvánosság előtt a katasztrófáról, noha kicsit kozmetikázva az adatokat, és a régi reflexek paranoid logikáját követve kelt ki azok ellen, akik a helyzetből szovjetellenes propagandát csinálnak, és le akarják járatni a Szovjetuniót. Ahogyan Alekszijevics is írja, „villámgyorsan aktiválódott az elfelejtett sztálini szókészlet", kémekről, a szocialista rendszer ellenségeiről beszéltek, s közben nem tájékoztatták a lakosságot az alapvető dolgokról sem. Gorbacsov is afféle erkölcsi próbatételnek próbálta beállítani Csernobilt, melyben a Nyugat nem állta meg a helyét. A valóság azonban ennek pontosan az ellenkezője volt: Csernobil a Szovjetunió számára lett hatalmas próbatétel, mely aztán nagyban hozzájárult az ország széteséséhez. A robbanás nemcsak arra mutatott rá, hogy bizonyos értelemben fiktívek voltak az erőmű tervrajzai, hanem arra is, hogy az egész államot működtető ideológia maga is fikció, amit csak erőszakkal lehetett fenntartani. Az erőszak azonban meghátrált a csernobili baleset következményei előtt, s némi vergődések után maga a rendszer is kimúlt. Ami a médiavisszhangot és a könyvek sokaságát illeti, az egy külön monográfia tárgya lehetne. A továbbiakban inkább azokat a visszaemlékezéseket, interjúkat elemzem, melyeket Alekszijevics készített a túlélőkkel (ALEKSZIJEVICS 2016).

Harminc év után Csernobil és Pripjaty szellemváros lett, az erőművet pedig tíz kilométeres szigorúan tiltott és harminc kilométeres tiltott

zóna veszi körül, mely a mai Ukrajnában és Fehéroroszországban húzódik. A zóna sugárfertőzött roncstelep, kiürült városokkal és falvakkal. Az egyik szemtanú holdbéli tájnak írja le a vidéket, mert amerre járt, mindenhol fehér dolomittal szórták le a szántóföldeket, miután eltávolították a talaj felső rétegét. Azt a kifejezést használja még rá, hogy „nem e világi". És hogy elment a kedve a tudományos-fantasztikus irodalomtól, hiszen amiben él, az sem más. A zóna nem valóságos, hiszen az emberek sem azt nem tudják felfogni, ami történt, sem azt, amivé a robbanás után vált a terület. Ahogyan egy túlélő mondja: „elmosódik a határ a reális és az irreális között..." (175).

Az emberek számára a sugárzás megfoghatatlan valami, az irrealitás birodalmába tartozik. Az atomerőművet egy olyan vidékre építették, ahol a lakosság évszázadok óta földet művel, állatokat tenyészt. Ahogyan a kötet egyik interjúalanya mondta: „ezen a két szinten, ebben a két korszakban, a kő- és az atomkorszakban létezett a tudatunk. […] Ez Oroszország sorsa, két kultúrában utazni. Az atom és a lapát között" (260). A két korszak tudata pedig nem létezhet egyidejűleg, mert felfoghatatlan a távolság közöttük. Az atom valósága elképzelhetetlen irrealitás volt az emberek nagy része számára, nem tudták, hogy mi az, milyen színű, és ki látta egyáltalán. A sugárzásról sem tudtak maguknak fogalmat alkotni. A reaktor valóságát is csak akkor tudták valahogyan kézzelfoghatóvá tenni, ha lefordították a saját nyelvükre: gázrezsónak, fazéknak, szamovárnak nevezték. Egy egykori likvidátor is hasonló benyomásokat fogalmaz meg: „ott rögtön fantasztikus világba kerül az ember, ahol összecsúszott a világvége és a kőkorszak..." (128). A mentés során kialakult káoszban pedig az egyik helyen egész erdőket temettek el, máshol pedig kiküldték a földekre a diákokat labodát szedni. Egy, a zónában forgató operatőr is úgy érezte, hogy másik dimenzióba került, amikor odautazott. Nem érzett szagokat. Egy fehérorosz tanárnő pedig „természetes laboratórium"-nak nevezi a területet, ahol élnek, a lakosokat pedig tudományos kutatások alanyainak. Az atom és a robbanás utáni állapotok irrealitása pedig végképp eldönthetetlenné teszi, mi a valóság és mi a fikció, nemcsak a zónában, hanem Csernobillal kapcsolatban általában. A hely, a zóna mintegy elemelkedik saját magától, és kialakul a saját mitológiája. Ahogyan egy másik interjúalany mondja: „valami olyasmit találunk ki, ami hasonlít az életünkre. Másolunk. […] Csernobil után Csernobil mitológiája maradt" (169).

A lakosság evakuálása után megállt az élet, a reaktort körülvevő körülbelül ezer négyzetmérföldes zónában mindössze száz idős asszony él, akik minden tiltás ellenére gombát szednek az erdőben, zöldségeket termesz-

tenek, tyúkokat nevelnek, halat fognak ki a folyóból. És némelyik elmúlt már nyolcvanéves is, miközben a kitelepítettek átlagéletkora alacsonyabb, mint azoké, akik maradtak. Több tanulmány arra is rámutat, hogy az evakuálás Ukrajna és Belorusszia amúgy is szennyezett, ipari területeire sokkal több egészségügyi kárt okozott, mintha az emberek otthon maradtak volna. Az állam sem iparkodott megfelelően kártalanítani a lakosságot – mint ahogyan Majak esetében sem. A tágabb körzetben ott maradtak közül pedig vannak, akik riogatásnak, kitalálásnak tartják az egészet, és pont azért, mert sem nem hallották, sem nem látták a sugárzást, ezért továbbra is leszedték az uborkát, hiszen azt, hogy lemondjanak róla, rosszabbnak tartották Csernobilnál is. Az atommal és a sugárzással nem tudnak mit kezdeni, életelvük az, hogy „ami pedig a vaslábasban fő, az örök" (82).

Az ember által csaknem elhagyott területet visszavette a természet. Csernobil ellentmondásaihoz tartozik, hogy a világ egyik legszennyezettebb területe egyszersmind gyönyörű táj. Az állatok szabadon szaporodnak, gazdag élővilág alakult ki. Igaz, sugárzik minden, és évezredek kellenek, míg a hosszú felezési idejű részecskék lebomlanak. Az atomkorból visszakerültünk az ember előtti korba – ugyanazon a földrajzi területen. Az atomerőmű romjai közelében tobzódik a természet, és közben épül a világ egyik legbonyolultabb konstrukciója, az új szarkofág, mely felváltja a már több helyen beázó, repedezett, gyors munkában elkészült elődjét.

Csernobil egy olyan korszak terméke és szimbóluma, melyben a reális és az irreális, a valóság és a fikció teljesen egymásba keveredett. Veszélyes elegy jött így létre, hiszen bármikor bármelyik a másik ellen törhet. A Szovjetunió valósága a fikció és az irrealitás parancsuralmát jelentette egy irdatlan nagy földterületen. A népek testvéri közösségének és az erre épített államnak a fikcióját Majak katasztrófája még nem, de Csernobilé végleg szétrombolta. Ennek az ára azonban az volt, hogy ezek a vidékek oldódtak el a valóságtól, és lettek irreális, fantasztikus, az emberi tudat számára felfoghatatlan vidékké, ahol több különböző korban és dimenzióban érezheti magát az ember. Az elhagyott házakon pedig még mindig ott vannak a feliratok: „Győz a világ proletariátusa!", „Lenin eszméi örökké élnek!"

Irodalom

ALEKSZIJEVICS, Szvetlana (2016): *Csernobili ima*. Pálfalvi Lajos fordítása. Európa Könyvkiadó, Budapest

SZATMÁRI Zoltán–ASZÓDI Attila (2010): *Csernobil*. Tények, okok, hiedelmek. Typotex Kiadó, Budapest

Ladányi István

Enumerációs térlétesítés/térreprezentáció Oravecz Imre *Távozó fa* és Danijel Dragojević *Negdje* című verseskötetében

Az enumeráció terminust a klasszikus retorikából származó jelentésében használom, vagyis tágabb értelemben annál, ahogy leginkább az eposz kapcsán az irodalmi köztudatban aktív. Olyan halmozásos alakzatot értek tehát alatta, amely valamilyen klasszifikáció alapján számba veszi az osztályozás szempontjai szerint összetartozó jelenségeket: személyeket, tárgyakat, helyeket, fogalmakat, jellemzőket. Az irodalomban voltaképpen a kezdetektől használt alakzatnak végtelen sok példájával találkozunk, a hősök (hajók) felsorolásától egészen a számbavétel, felsorolás paródiáiig. Heinrich Lausberg e tárgyban meghatározó kézikönyve, a *Handbuch der literarischen Rhetorik* a *hozzáadás* alakzatai között tárgyalja, és *összefüggő halmozásként* határozza meg, amelynek tagjai egy egész összehangolt részei (LAUSBERG 1973; 337–340). Legutóbb nagyon bőséges példatárral, közérthető tárgyalásban Umberto Eco foglalkozott az enumeráció, a rendezett előszámlálás kultúrtörténetével 2009-es, magyarul *A lista mámora* címmel megjelent könyvében (ECO 2009). Munkája mellőzi az elméleti megfontolásokat, rövid bevezetője az irodalmi és művészeti listák, katalógusok, enumerációk végtelenül nagy számát, illetve más művészeti ágak megfelelő színreviteli eljárásainak bőségét hangsúlyozza – aztán maga a könyv is átmegy a példák halmozásába. Bevezetőjéből leginkább talán „az itt van minden" s az „és így tovább" poétikáinak megkülönböztetése látszik hasznosnak (ECO 2009; 7). Példái, illetve kategóriái közül a vizsgált kötetek felsorolásai kapcsán különösen az alakzat olyan felhasználása látszik tanulságosnak, mint az elmondhatatlanság megjelenítése, a dolgok, a helyek számbavételének az az értelme, hogy a felfogható és a fel nem fogható megkülönböztetését hozza létre (ECO, 2009; 49–51, 67–111). Felhívja a figyelmet az olyan költői szövegekre is, amelyekben „a jelentések által meghatározott lista helyett a hangokra, a névsor hangzó elemeire, azaz a jelentőre figyelő listával van dolgunk" (ECO 2009; 118).

Oravecz Imre (1943) magyar költő és regényíró, valamint Danijel Dragojević (1934) horvát költő, esszéíró életművét, illetve Oravecz *Távozó fa* (ORAVECZ 2016) és Dragojević *Negdje* (DRAGOJEVIĆ 2013) verseskötetét kizárólag az enumerációs térlétesítés/térreprezentáció szempontjából vizsgáltam egymás összefüggésében, az alapján a feltűnő sajátosság alapján téve őket egymás mellé, hogy mindkét kötet szembetűnően gyakran él az enumeráció alakzatával. Mindkét kötetre – nyilván ettől az alakzattól nem függetlenül – jellemző a számbavétel, a számvetés, az életútra visszatekintő összegzés attitűdje és motivikája.

Ez a számbavétel a még meglévő vagy a már eltűnt, elmúlt dolgok számbavételeként különösen jellemző Oravecz új kötetének verseire. Jellemző volt ugyanakkor a korábbi költészetére is, így az *1972. szeptember* kötetnek az egyik meghatározó beszédalakzata: az első darabja például két, egymással szembeállított felsorolás („Kezdetben volt a *te,* volt az ott, volt az akkor, volt a kék égbolt, volt a napsütés, volt a tavasz, volt a meleg, volt a rét, […] aztán a *te*ből ő, az ottból itt, az akkorból most, a kék égboltból fekete füst, […] és kezdődött elölről az egész"). De a korábbi és a későbbi kötetek is használják az alakzatot, így az *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979) több verse is felsorolásos szerkezettel dolgozik, így a későbbi *Halászóember* (1998) verseinek egyik korai változata, *A régi Szajla vagy A gyermekkor módosítása*, aztán az *Artmann dolgozószobája* stb. is ebben a kötetben jelent meg. A *Halászóember* kötet Szajla-versei úgyszintén a számbavétel és a költői beszéddel való rekonstrukció jegyében születtek.

A *Távozó fa* igen áttetsző jelképiséggel enumerációs térreprezentációval indít: a látványt rögzíti az eltűnés határán. A kötetindító vers a címével is az egész kötetre reflektáló jelentéssel dolgozik: *Alkony.* Szövege rendezett, egyszerű szerkezetű és világosan szelektáló felsorolás, teljes egészében idézem: „A ház előtt kert, / A kert alatt völgy, / a völgyön túl hegy, / a kertből a napot nézem, / mely leáldozóban van a hegy mögött" (9). Összefügg ezzel a kötetindító verssel *A látvány dicsérete* (18) című, amely ugyancsak felsorolásos szerkezetével voltaképpen a hagyományos enumeráció eljárását folytatja: valaki egy kijelölt, kiemelt pontról számba veszi az elé táruló látványt, reprezentálja a látott teret és a szemlélődés helyét, horizontját.

Az alakzat ugyanilyen használatának további változatai *A távlat beszüremlése* (13) a szemlélődés idejének és helyének megnevezésével (december, nyugati ablak) és ugyancsak rendezett, a közelitől a távoliig tartó térelem-felsorolással, vagy a térreprezentációt az időrenddel (napszakok, évszakok) felülíró *Látkép* (18).

Ezek a látványleírásként megfogalmazott térreprezentációk a felsorolásos szerkezettel a teljesség értelmét képzik meg, a látvány teljességét és elégséges voltát is egyúttal: „alapjában véve az egész egy és ugyanaz, napról napra, évről évre, / mégsem unom meg, mindig újnak látom, / mindig lenyűgöz, rabul ejt, / elnézném egész nap, / nem is értem, hogy érdekelhet még más is" (19). Ezeknek a szövegeknek az egymáshoz való viszonya a kötetben az újra és újra megszólaló lírai én helyzetének statikusságát és passzív, szemlélődő voltát képezi meg a kötet egészében.

Szempontunkból is, a kötet szempontjából is kiemelt jelentőségű a *Helyreállítás* (35) című vers: az egykori falu, a versben beszélő én a gyermekkori Szajla helyreállításának követelményeit sorolja fel akkurátusan, a realitásokkal számot vető kompromisszumok nélkül. Az egész szöveg a szó szoros értelmében térreprezentáció, az egykor volt berendezett tér enumerációs létesítése a nyelv performatív ereje által: a költői aktus, a költői szó orfikus karaktere iránti tragikus felhangú iróniával. Ezt erősíti a keretesnek is tekinthető szerkezet, hiszen a vers első és utolsó „lépése" valóban a holtakat is életre keltő orfikus költői beszéd megidézése.

1. lépés: kellő számú férfi és nő feltámasztása,
2. lépés: porták létrehozása istállóval, ólakkal, szérűvel,
3. lépés: lovak, tehenek, aprójószág vásárlása,
4. lépés: ekék, boronák, vetőgépek beszerzése,
5. lépés: a szemét összegyűjtése és elszállítása Dolyinából,
6. lépés: a feketefenyő-erdő eltávolítása a Verőből,
7. lépés: a trenka- és galagonyabokrok kiirtása az Árnyékon,
8. lépés: a nádas visszaalakítása kaszálóvá a Farban,
9. lépés: a Juhászék-féle akácos pótlása a Verő közepén,
10. lépés: a dűlőút visszahelyezése az Árnyék felőli oldalra,
11. lépés: a Verő, az Árnyék, a Fenék felszántása,
12. lépés: búza, árpa, rozs, zab vetése a Verőben,
13. lépés: kukorica, krumpli, bab ültetése az Árnyékon,
14. lépés: konyhakertek létesítése az Aljban,
15. lépés: szőlő telepítése Verőtetőn,
16. lépés: a patak megtisztítása és kimélyítése,
17. lépés: kosárnak való sárga fűzvessző nevelése a patak partján,
18. lépés: a Juhászék-féle akácos benépesítése gerlékkel,
19. lépés: a dűlőút földjének porrá tapostatása a kondával,
20. lépés: hétéves énem megjelentetése a dűlőúton, amint uborkáért megy a konyhakertünkbe.

Oravecz kötetében az enumeráció a térreprezentáción túl számos más vonatkozásban is szerephez jut. Az *Összegzés* (56) című vers egyetlen mondatba foglalt 22 soros enumerációja az „ennyi volt az élet" értelemadó 23. zárósorával a teljes életet pásztázza. Az ugyancsak egymondatos *Változatok* (74–76) a halál lehetséges megvalósulási változatait veszi számba. A *Kérés részletezése* (83–84) úgyszintén egymondatos felsorolásos szerkezetével, „de ilyen halált adj, Istenem" Petőfire utaló zárlatával az elfogadható vagy kívánatos halálnemeket sorolja, a *Ne-lista* (121–122) című versben pedig a mindenképp bekövetkező halál magától értetődő tudomásulvételén túl azzal a kívánalommal szólal meg (töri meg a hallgatást) a lírai én, hogy felsorolja azokat a körülményeket, amelyeket el szeretne kerülni a saját halál kapcsán.

Az enumeráció vizsgálatánál Oravecz kapcsán nyilván azzal a sajátos hagyománnyal is számolni kell, amely a hozzá nagyon közel álló modern amerikai költészetet jellemzi ebben a vonatkozásban, Walt Whitmantől William Carlos Williamsen át Allen Ginsbergig. Oravecznek ezt a kapcsolódását láttatják angol/amerikai költeményei, így a *Useless journeys* (181), vagy konkrét utalásként is Ginsberg egyik enumerációs költeményére az *A Supermarket in California* című Ginsberg-vers átiratával: *A general store in Szajla (A transcription of* A Supermarket in California *by Allen Ginsberg)* (176–177).

Oravecznél az alakzat a költői beszéd és költői beszéd által reflektált világ közti viszonyt, az ehhez kapcsolódó költői szándékokat is jelzi. Az alakzatból következő egyszerű versszerkezet, a végletekig egyszerűsített költői nyelv tagadja a költői megszólalás kitüntetett, emelkedett karakterét. Sulyok Blanka Radnóti Sándor korai, 1981-es tanulmányára hivatkozik a *Távozó fa* költői nyelvéről beszélve, aki szerint Oravecznél „az emlékek feldolgozásának útja nem a felejtés, hanem a tárgyias enumeráció és a tudatos, átalakító beavatkozás, a módosítás".[1] Radnóti az idézett tanulmányában éles szemmel állapítja meg már a korai kötetek alapján, hogy Oravecznél nem „a kifejezés képtelenségének" jelzéséről van szó, hanem a költői beszéd kifejezőképességétől való „visszahúzódásról" (RADNÓTI 1988; 172). A *Távozó fa* költői énjének az alapállapota a hallgatás, a költői megszólalások a kitartott hallgatások megszakításai, és egyszerű szerke-

[1] Sulyok Blanka: *Oravecz Imre: Távozó fa, 2015.* www.aegondij.hu/oravazlatok/Oravecz-Imre_Tavozo-fa-tananyag-korrigalt.docx (A letöltés időpontja: 2017. május 4.) Radnóti Sándor hivatkozott tanulmánya: *Oraibi alapítása*. Oravecz Imre költészetéről. In Radnóti Sándor: *Mi az, hogy beszélgetés?* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1988. (JAK füzetek 36.), 169–195.

zetű, repetitív jellegű nyelvre és közlésekre szorítkozó szövegek, amelyek a költői beszéd általi cselekvést is tagadják.

Az enumeráció Danijel Dragojević költészetének is alapalakzata, a fogalmak létesítésének és a velük való munkának a versbeszédre, a megszólalásra késztető gondolat, indulat, képzet kibontásának, kifejtésének fontos eszköze; például a listázás iróniájával a fogalomalkotás antropocentrikus, a dolgok természetéhez képest esetleges voltát jelenlévővé tevő, ezzel együtt a nyelv elégtelenségét, a benne működő nehézkedési erőt, másrészt szűkösségét és bőségét láttató alakzat. A felsorolás nála mindig egyszerre láttatja ezt a kettőt: a sokat és az elégtelent, akárcsak a rend képzetét és a vele együtt járó rendetlenséget. Nem a magyarázat eszköze, nem illusztráció, hanem a látás módjának és az ezzel együttműködő gondolkodásnak és a nyelvi működésnek a színrevitele. A térképzetek létesítésének eszköze/módja is, és az erre vonatkozó önreflexív iróniáé is.

Ennek a centrum nélküli játékban lévő, az irónia játékára építő, a fogalmakat a maguk esetlegességében kijátszó poétikának az *alap*jait szemlélhetjük az *Alap* (Podloga) című költemény felsorolásaiban: „Ha lenne valami biztos alapom, / földi, testi, térbeli, / rajta járnék, rajta írnék, / szállnék, aludnék, gondolkodnék, szeretnék, betegeskednék, / rajta sorolnám a további mellékesebb igéket; / mert ilyen, tágas, ismeretlen, vak, / semmit sem zár ki a maga őszéből és más / év- és nem év-szakaiból; ha tehát lenne / biztos alapom (a gombáknak és a festőknek van), / mindig követném, ahogy ő is követne engem, / és időnként megszólítanám: itt, vagy, kedvesem" (DRAGOJEVIĆ 2013; 72). Dragojević versbeszédében a költői nyelv folyamatosan rákérdez önmagára, a nyelv által közvetített fogalmakra, és a felsorolások a fogalomkörök kiteljesítése helyett azok kiüresítését képezik meg.

A *Sziget* (Otok) című versben a felsorolás változatai a tenger jelentéseinek kimeríthetetlenségét, a tenger közegéhez való emberi viszonyulás változatainak a potenciális végtelenségét bontja ki: az aspektusok sokaságát, a tárgyakét, a jelzőkét – és ezekkel együtt a szavak elégtelenségét, jelentéseik kívülmaradását a megnevezendőn.

Sziget

Túl sok ebből a tengerből. Balra fordulsz, jobbra,
előre fordulsz, hátra, nem fordulsz meg. Túl sok
ebből a tengerből. Megszületünk, nem születünk meg. Alszunk, nem
alszunk. Túl sok ebből a tengerből. Elutazunk, vala-

mennyi szigettől távol ébredünk fel, ott élünk és kórházi
ágyakban fekszünk, a hőmérséklet emelkedik és csökken,
mint az ár és az apály. Nem utazunk el. A szavak a
fejünkből és a szánkból szaporodnak, beléjük fulladunk, min-
dent és mindenkit megfojtunk. Túl sok ebből a tengerből.
Túl sok a szemünknek, a testünknek, a hímvesszőnknek, minde-
nestül a meztelenségünknek. Túl sok, úszunk vagy nem úszunk,
búvárkodunk, dolgozunk, szeretkezünk, futunk, majd verejtékezve iszunk.
Túl sok ebből a tengerből. És mit szólnál, ha tengerész lennél,
hal, hajó, horgony, misszionárius, aki téríteni megy,
és nem tér vissza? Túl sok ebből a tengerből. Túl sok nap,
év, század stb. Habár nem vagyok költöző madár, bogár, sem
valami láthatatlan állat. Túl sok ebből a tengerből. A tenger
terjedelmes, széles, mély, tágas, mondhatnánk, ér-
telem nélküli, értelem előtti, értelem mögötti, közönyös a
halál bőségével szemben. Mégis a szívünkben van. Kíméletlen és
jó, mint az Isten. Néztem a kicsi edényeket (azokat a szomjas
szájakat) hogyan fogadják be vizét, hogyan hízelegnek neki
szomjasan és üresen. Láttam az órát, amelyet az
öltözékeden hagytál, szárazon és elveszetten ketyegett, mondhatnánk, siker-
telen hal. A parton sétáltunk, mi mindenre nem volt ké-
pes, hogy eleget tegyen a nyílt víznek, amely közeledett. És mi
lesz, ha fejest ugrunk? Túl sok ebből a tengerből.
Erőnknek és erőtlenségünknek. A part: látszat és csapda.

A vers címe a sziget, a szárazföld jelentéskörét vetíti előre, a versszö-veg viszont minden szavával a tengert kísérli meg nevesíteni, hogy aztán a verszárlat a part csalóka pozícióját jelentse ki. A nyelvet ugyanakkor a part nyelveként azonosíthatjuk, a szavak szaporítása a part illúziójának a szaporítása. A létesülő vers enumerációja mintha a partot építené, miközben realitása kizárólag a tenger vonatkozásában határozható meg, a sziget ellenállhatatlanul a tengerbe merül, általa létezik vagy nem létezik.

A vizsgált verseskötet kompozíciójában egymás mellé, egymás után kerültek az *Utca* (Ulica), a *Séta* (Šetnja) és a *Tűz* (Požar) című költemények (91–96). A felsorolás mindháromban térlétesítő, az első az utca terét hozza létre, végigjárva két oldalát a fogalmát teresíti, a *Séta* a címben jelzett fogalmat járja körül, létesíti a szóba hozott járás által, létesítve egyúttal a beszélő/cselekvő ént is. Hasonlóan önreflexív az alakzat a *Tűz* címűben, ahol tulajdonképpen térfelszámoló, a kozmoszt a káosz felé visszabontó narratívát juttat érvényre. Ebben szerepel a tüzek felsorolásának a végén,

tüzekre, de magára a felsorolásra vonatkozó reflexióként is, hogy a tűzben nincs rend és nincs rendetlenség. Mintha erre a felsoroláselvre és a tűz által létrehozott ürességre rezonálna az ezt követő *Levegő* (Zrak) című vers, felsorolhatók nélküli felsorolásként, kifejezetten a sor tagadásával.

Levegő

Mind meghittebb viszonyban vagyok a levegővel.
Itt vagyok, szólítom meg. Mintha ő lenne
az egyetlen, akit még ismerek.
És így is van, bárhová indulok,
jön velem, mindig más, mindig ugyanaz.
Szeretem, ahogy játszik vele a szél,
csapkodja, mint láthatatlan zászlót.
De akár mozgásban, akár álldogálva,
őrzöm gyengéd közelségünket.
Megegyeztünk, nem köt azokhoz,
akik jönnek és távoznak,
csak ő van és én, egyedül vagyunk.

Paradox módon aktivizálódhat a vizsgált alakzat az olyan kibontatlan, tömbszerű azonosításoknál, mint a *Csütörtök* (Četvrtak) című vers következő megállapítása: „Istenem, mennyi csütörtök a csütörtökben" (98), vagy a *Méhek* (Ose, 99–100) a *Sárga* (Žuto, 101) című versek esetében, ahol konceptualizálódik a számbavétel fogalma, de elmarad a felsorolás kibontása, nem képződik meg a felsorolás által az elvont fogalom köré referencializálható jelentéssor, és mintegy felfüggesztődik a referencializálás lehetősége. Sajátos módon a térrel, a térbeliséggel játszó *Kimenetel* (Izlazak, 102) című szövegben is úgy használja az alakzatot, hogy a felsorolásból kimaradnak a helyek, a felsorolásnak csak a szerkezete mutatkozik meg, a fogalom a maga viszonylagosságában kerül színre, a referencializálható térbeliség hiányával.

Kimenetel

Akárhol vagy,
akármit csinálsz,
rád szólnak, hogy menj ki,
és te kimész,
és azt mondod, kimentem,
és azt mondják, menj még kijjebb,

és te még kijjebb mész,
és újra azt mondják,
tulajdonképpen csak megismétlik,
hogy menj ki, mert a kimenetelben
mindig ott van még egy kimenetel,
mert a kimenetelben számtalan
kimenetel van,
és mi mást tehetnél,
mint hogy kimész,
egyre kijjebb,
újra és újra.

Szembetűnő, hogy a korábbiakban számba vett *Utca, Séta, Tűz, Levegő* verscsoporthoz hasonlóan a *Csütörtök,* a *Méhek,* a *Sárga* és a *Kimenetel* című versek is egy sorozatot alkotnak, a versek szerkezetét és az ezekhez kapcsolódó interpretációs lehetőségeket hangsúlyozva.

Oravecz Imre és Danijel Dragojević kötete között egyébként számos párhuzam húzható. Kijelenthető, hogy a számbavétel mint a halálra készülődésnek formát adó beszédmód mindkettőben meghatározó. Ennek megfelelően a listázás igen gyakran valamiképp a visszavonás, a kiüresítés, a megszűnés és megszüntetés, a hiány jelentéseit hordozza elsődlegesen. A felsorolt helyek „nem-helyekként" jelennek meg, a felsorolt létezők nem létezőkként kerülnek szóba, így Dragojević kötetének az elején az *Elveszettek* című versben az elveszett dolgok helyeinek, aktuális tartózkodási helyeinek a nevesítési próbálkozása az élet dolgainak a felszámolódásává válik. Sajátos párhuzamként kínálkozik a *Milyen lesz?* című Oravecz-vers és a *Hely* című Dragojević-szöveg, mindkettőben a halál képzetével. Oravecz hosszan veszi számba a magánvilág esetleges dolgait a „Milyen lesz" anaforikus kérdéssorával dolgozva, a verszárlattal viszont olyan leegyszerűsített értelemhez juttatva a kérdéssort, amellyel végtére is kiüresíti a felsorolás lehetőségeit. A felsorolás, amely Oravecz *Helyreállítás* című költeményében az eltűnt dolgok számbavételével, a leszűkítő zárójelentés nélkül adekvát poétikai eszköz, itt a külön versszakba tördelt utolsó két sor kimondott egyértelműsítésével sajnálatos módon mintha a felsorolás poétikája ellen dolgozna: „Milyen lesz a ház, hol laktunk, / milyen lesz a Golf, mellyel hazahoztalak a kórház szülészetéről, / milyen lesz a szobád, / milyen lesz a fürdőkád, melyben fürösztöttelek, / milyen lesz az ágyadnál a fal, melyen ujjárnyékkutyámmal megnevettettelek, / […] // milyen lesz a világ, kisfiam, / milyen lesz neked, ha nagy leszel, és én már nem leszek?" (125–126).

Dragojević elvont tárgyú felsorolása voltaképpen hasonló alapkérdésből kiindulva a fogalmainkra kérdez rá, a számbavétel a számba vettek jelentését is felfüggeszti, és ezek létét is megkérdőjelezi. A verszárlat kockázatvállalása az elvonatkoztatások sorában az Istenre vonatkozó kimondhatatlan kérdést is kimondhatóvá teszi.

Hely

Lesz-e ott tér,
ahogy itt volt,
és ahogy nem volt?

Lesz-e ott nap,
ahogy itt volt,
és ahogy nem volt?

Lesz-e ott zöld,
ahogy itt volt,
és ahogy nem volt?

Lesz-e ott madár,
ahogy itt volt,
és ahogy nem volt?

Lesznek-e ott dolgok,
ahogy itt voltak,
és ahogy nem voltak?

Lesznek-e ott nők és férfiak,
ahogy itt voltak,
és ahogy nem voltak?

Leszek-e ott én,
ahogy itt voltam,
és ahogy nem voltam?

Lesz-e ott Isten,
ahogy itt volt,
és ahogy nem volt?

A felsorolás alakzatának vizsgálata térpoétikai szempontból a kiválasztott anyagon leginkább térkoncepcióink helyhez kötött vagy kontingens voltát regisztrálja, a teste által meghatározott ember térben létezésének, ebből származó tapasztalatainak, térképzeteinek elvont vagy a fogalmakat kérdőre vonó megjelenítését. Jellemző módon mindkét kötetben ellentmondásos jellegű lesz a felsorolások által megvalósuló jelentésképzés, amennyiben az elősorolás, többnyire az emlékezet működésének színrevitelével vagy a fogalmi gondolkodás műveleteinek láttatásával a hiány jelentéseit vagy a létesülő jelentések felfüggesztését eredményezi. Az irodalmi enumeráció alakzata mögött a „valós" topográfiáknak az a koncepciója áll, hogy valaki egy kiemelt pozícióból számba veszi az elé tárulókat. Oravecz felsorolásos topográfiái mind a kiemelt pozíciót, mind a leírandók státusát problematikussá teszik. Danijel Dragojević pedig kifejezetten az alakzat működését helyezi előtérbe, tetten éri és kérdőre vonja annak fogalomlétesítő és referencializáló működését.

Kiadások

DRAGOJEVIĆ, Danijel (2013): *Negdje.* Fraktura, Zagreb
ORAVECZ Imre (2016): *Távozó fa.* Versek 2005–2014. Magvető, Budapest

Irodalom

ECO, Umberto (2009): *A lista mámora.* Európa Könyvkiadó, Budapest
LAUSBERG, Heinrich (1973): *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage, Max Hueber Verlag, München, 337–340.
RADNÓTI Sándor (1988): Oraibi alapítása. Oravecz Imre költészetéről = Uő: *Mi az, hogy beszélgetés?* (JAK füzetek 36.) Magvető Könyvkiadó, Budapest, 169–195.
SULYOK Blanka: *Oravecz Imre: Távozó fa, 2015*. www.aegondij.hu/oravazlatok/Oravecz-Imre_Tavozo-fa-tananyag-korrigalt.docx (A letöltés időpontja: 2017. május 4.)

Nagy Csilla

Térszerkezet és énkoncepció Kukorelly Endre költészetében

Az enteriőr a festészetben olyan zsáner, amely az ember által épített belső tér építészeti formáit és a benne elhelyezkedő használati és dekoratív elemeket egyaránt hangsúlyosan, és az intimitás illúzióját keltve ábrázolja. Az enteriőr-kép azonban ritkán jelentkezik tiszta kategóriaként (SÁRMÁNY-PARSONS 2006; 333): rendszerint rokonságot mutat az életképpel (mint például Vermeer *A koncert* című festménye), a portréval (például Velázquez *Az udvarhölgyek* című képe), valamint a csendélettel (mint Hammershøi vagy Ilsted alkotásai). Az ábrázolás tárgya a magánszféra (például egy szobabelső), vagy a kultúra, a művészet tere (a szalon vagy a műterem). Az enteriőr átveszi lakójának, tulajdonosának, a benne jelen lévő személynek a tulajdonságait, egyéniségét, hangulatát, és ezáltal önálló entitásként tűnik fel (SÁRMÁNY-PARSONS 2006; 334), tulajdonképpen akkor is, ha az ábrázolás konvencionális eszközökkel, tipikus, sematikus megoldásokkal történik. Nem minden belső térábrázolás enteriőr, Panofsky nyomán a következőképp határozhatjuk meg a technikát: véletlenszerű képkivágás; a tér határainak dinamizálása (megnyújtása a vásznon túlra); a közeli (szinte belső) nézőpont, amely révén a szemlélő úgy érzi, a tér őt is magába foglalja. Az én nemcsak nézője, hanem bizonyos mértékig részese is a szituációnak, belép a képbe, így az a szubjektum-objektum viszonyok fellazításaként, a fikció és a realitás közötti határ felszámolásaként is értelmezhető: „Az enteriőrábrázolás […] azokat a határokat is elmossa, melyek az egyes tárgyakat a környezetüktől elkülönítik, s azokat is, amelyek az ábrázolt térszeletet a nézőtől elválasztják, s ezáltal önmagába zárt egységgé teszik" (PANOFSKY 2011; 70).

Farkas Zsolt monográfiájában a Kukorelly-próza szövegalkotásának metaforájaként alkalmazza az enteriőr fogalmát, egyfajta sajátos realizmust, élményszerűséget ért alatta, amely alkalmat ad a befogadónak az

azonosulásra: „[…] az olvasót, légyen olykor bármily reflexív és teoretikus beállítódású, valami különös módon arra kényszeríti, hogy teljesen transzparensként olvassa a szöveget. Elragadja a referencia, és egyáltalán nem érdekli a szöveg mint önreferenciális struktúra. […] Az enteriőr az elmúlást és a halált tematizáló írások – ez Kukorelly egyik leggyakoribb, egyre gyakoribb »témája« – inverze: életképek, de mulandóságukat megakadályozza az »én« időtlen pillantása" (FARKAS 1996; 72). Kukorelly versei sok esetben valamilyen egyszerre térbeli *és* interszubjektív kompozícióra épülnek, amelynek lényege a dolgok/figurák/események egymáshoz való kapcsolódásának a rögzítése. Ennek a költészetnek gyakran sajátja a perspektíva, a keretezés olyan alkalmazása, hogy az ábrázolt tér egyfajta ablakká válik (ALBERTI 1997; 75), és ezen keresztül átlátunk, belelátunk, sőt belefolyunk a másik képi világba (PANOFSKY 2011; 70). Kukorelly enteriőr-verseinek alapja lehet egy helyiség vagy egy jármű belső tere, vagy egy tereptárgy (például híd vagy egy pad) által kijelölt térbeli határoltság.

Az ilyen értelemben vett enteriőrre jó példa a *Módszer* című vers, amely alapszituációja szerint egy vonatfülkét ábrázol, benne két utassal. Szerkezetét a kettősségek, az ellenpontok határozzák meg: egyrészt a látványt leíró, a történéseket (illetve azok hiányát) elbeszélő én és a fülkében utazó, passzivitásában egyfajta staffázsalakként hozzáférhető másik oppozíciója; másrészt a vonat utasai számára mozdulatlan, rögzített pontként érzékelhető fülke elkülönülése a mozgásban lévő, változó külvilágtól. A szöveg látszólag egzakt és intim információkat közöl a történések körülményeivel kapcsolatban, ennek köszönhető a befogadói tapasztalat, hogy a személyes szférába bevonva érezzük magunkat: „Utazol Miskolcról haza, hazafelé, nyár van / forró nyár, kilencszáznyolcvanöt nyara volna, / egy lány ül szemben veled kis kék kabátban, / talán Füzesabony vagy Kál-Kápolna óta, // sötétedik […]". És: „július huszonegy, kilenc óra". Másrészt a vers rendkívül vizuális: a lány kék kabátja, a „vad, mélyzöld, nyugaton arany bíborvörös" ég, a napraforgótáblák intenzív élményszerűséget hordoznak. Valójában azonban a szövegbe íródó szemantikai és grammatikai hibakódok bizonytalanná teszik az elbeszéltek referencialitását: a feltételes mód alkalmazása („kimenne kicsit / a folyosóra"; „pogácsát rágcsálna Hatvan óta"; „megkínálna, te vennél" stb.), és az olyan, a másikat a nyelv terében egyszerre megteremtő és eltörlő beszédaktus-elemek, mint „elképzeled, hogy van, elképzeli, hogy lennél"; „akárki lehetne ez a nő itt"; „van, nincs, van kire várni", egyaránt utalnak a valóság minél pontosabb rögzítésének az igényére és az élmények rögzíthetetlenségének a tapasztalatára is. Az én nézőpont- és regisztерváltások révén folyamatosan reflek-

tál arra, mi az, ami az adott enteriőrben megtörténhetne, voltaképp dinamizálja a passzív figurát is. Ez a stratégia azonban azzal a következménynyel jár, hogy a látvány, a kép minden egyes eleme (tereptárgya, staffázsalakja, kontextuális mozzanata) szükségképpen megkérdőjeleződik, ironikussá válik (vö. NAGY 2016), pontosabban csak alternatív világok, fikciós szintek többszörözéseként gondolható el. Itt minden relatív, változó, csak a valóságokat a nyelv közegében létrehozó szubjektum/én az állandó: a világok „igazsága" vagy „hamissága" az én egzisztenciájától, aktuális pozíciójától függ (vö. ADORNO 2003).

A teremtés aktusa ettől eltérő aspektusban jelenik meg az *Egy gyógynövény-kert*ben. A talált tárgyként alkalmazott biblikus, mitikus jelképek közül itt elsősorban a kert mint az élet születésének a helyszíne (a Paradicsom); másrészt mint az élet és halál örök körforgásának az allegóriája, a világ miniatűr mása jelenik meg. A vers egyetlen pillanatot rögzít, azt, amikor a kert flórájának és faunájának működésében (a természeti világ, a növekedés és a pusztulás körforgásában) az isteni tekintet/jelenlét létrehozza, vagy inkább érzékelhetővé teszi az életet: „ha egyetlen csak tejszín- és zölden / csillogó elvált hajszálnyi erecskét / ingatni kezd a szél, és ezt az igyekvő / és elszáradó, elkorhadt, széthullt, már / porlani kész mérhetetlen felszínt / a lélek párája futja pedig be. // Ő felfele néz, a szélben a pára / kicsit fölszáll, hogy megint / lecsapódjon." A szöveg titokzatossága, szakralitása abból adódik, hogy a kert olyan organizmusként jelenik meg, amelynek alkotóelemei a növényi, az állati, az antropomorf, sőt a mechanikus minőséghez egyaránt hozzárendelhetőek: a létezők, a kert alkotóelemei csak részleteikben jelennek meg, anélkül, hogy egyediséggel rendelkeznének, hogy azonosíthatóak, vagy egymástól elkülöníthetőek lennének. A vers beszélője, a néző tekintete szuperplánban „fogja be" a jelenségeket, mintha maga is részese lenne a kert organizmusának, egy fűszál vagy egy bogár lenne. A kert (az exteriőr) voltaképp addig tart, ameddig a beszélő-szemlélő ellát, annyi a kert, amennyit a szubjektum érzékel és tekintetével befogadni képes.

A tekintetnek ez a horizontális, a kert kiterjedését felmérő mozgása (amely az első három versszakot jellemzi), a negyedik, utolsó versszakban megváltozik: a vers beszélőjének látószöge, perspektívája az égre nyílik, ahonnan azonban – a templomok, kápolnák mennyezetfreskóihoz hasonlóan – egy másik, alapvetően isteni entitás tekintete irányul lefelé a kertre. A tekintetek kettős mozgása, dinamizmusa mintegy határolja, enteriőrként definiálja a kertet, amely így elveszti a végtelen térélmény illúzióját. A kert éppúgy felfelé növekszik, terjeszkedik, ahogy a beszélő/szemlélő én is

felfelé tekint, így ebben a kettős felfelé tartásban a kert bizonyos mértékig az énnel válik identikussá, és – ahogy az utolsó sorokból kiderül – mindkettő egy másiknak kiszolgáltatott, pontosabban, a másik tekintete kelti életre. A váratlan múlt idő („Az egész kert / figyel, fölfelé. Csak fölfelé / figyelt. De lefelé tekintettek rá.") azonban szétválasztja az entitásokat, megjelenik egy tükörszerkezet, a már régen felfelé és már régen lefelé figyelő tekintet kettősségében, amely azonban nem szimmetrikus: a fentről lefelé irányuló pillantás a birtokbavétel gesztusa, a felfelé „figyelés" pedig a várakozásé. Tulajdonképpen a vers a változásról szól: arról az identitást újrarajzoló mozzanatról, amikor a megfigyelő (a kertet szemlélő én) maga is megfigyeltté válik (hisz fentről tekintenek rá).

Némiképp árnyalja az olvasatot, hogy az *Egy gyógynövény-kert* tartalmi és szerkezeti szempontból is Kosztolányi *Őszi reggeli*jét idézi: a második versszak („vörös vagy sárga, bordó, mézszínű gyümölcsei a kertnek") jól érzékelhetően illeszkedik a Kosztolányi-vers leírásához: „Ezt hozta az ősz. Hűs gyümölcsöket / üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd / szőlőt, hatalmas, jáspisfényü körtét, / megannyi dús, tündöklő ékszerét." Mindkét szövegben hangsúlyosan jelen van a nedvesség (Kukorellynél a lecsapódó pára, Kosztolányinál a bogyón legördülő vízcsepp), és mindkét vers térszerkezete az utolsó sorokban mintegy a látóhatárig nyílik ki (Kukorellynél a felülről lefelé irányuló tekintet, Kosztolányinál az aranykezekkel intő fák határolják a horizontot). Ahogy az *Őszi reggeli* az elmúlás poétikáját viszi színre, úgy az *Egy gyógynövény-kert* motívumrendszerében is jelen van a halál. A pára, amely befutja a felszínt, nemcsak az élet jelképeként, hanem a testet elhagyó lélek párájaként is értelmezhető. Ez az olvasat a tekintetek irányultságának értelmezését is megváltoztatja: a felfelé figyelés lehet transzcendens odafordulás (a lélek a teremtőjéhez igyekszik), és fentről nemcsak a kertre és a lélekre, hanem a kiüresedett korpuszra is tekinthetünk.

Az *Egy gyógynövény-kert*re jellemző térszerkezet és az életnek a térbeli viszonyokhoz és természeti jelenségekhez egyszerre kötődő allegóriája Kukorelly más verseiben is tetten érhető. Az *Élet és nem és ezeket ismételgetik* cím alatt szereplő, egymás egyenrangú alternatíváiként működő versekben a „felfelé figyelés" motívuma, a rögzített megfigyelői nézőpont és a külső-belső tér közötti határ átjárása együttesen van jelen. Érvényes itt Adorno megállapítása, aki a kierkegaard-i filozófia kapcsán beszél az enteriőrről, véleménye szerint ez „a »pont« testszerű példaképe", amikor a külvilág egésze egyetlen pontra húzódik össze, az enteriőr egyfajta térnélküliség (ADORNO 2003). A versekben a cselekmény minimális, az ént egy leszűkített térben ábrázolják, a különböző hely- és helyzetváltoztatá-

sait, szituativitását, „átszituálódási folyamatait" viszik színre (vö. FARAGÓ 2016; 9–10), valamint az idősíkok váltakoztatásával az emlékezet és a képzelet játékát teszik lehetővé. Majd mindegyik verzió egy exteriőrt teremt, ahol a fénysáv (mindig természetes fény) felülről a felhők közül, vagy oldalról, a fák közül, valamilyen résen át érkezik, vagy éppen hiányként jelentkezik (a tekintet valamilyen akadályba ütközik): „Besüt az ágak közt a nap. Az ágbogak közé. / Átsüt a faágak között. Fák / ága közt satöbbi" (*00/03/26*); „Valóban / nem rossz ennyire kimaradni. Maradni / kint, ahogy a / kutyák a bolt / előtt, ha süt a nap. Sütött a / nap. Szép nap- / sütés volt" (*00/03/10*); „itt ücsörgök a napon, egy nem túl / kényelmetlen, de nem is / kényelmes széken // egészen nyár közepéig, ha van egyáltalán / közepe, és nem csak vége a nyárnak" (*99/02/14*); „ott maradtam / egy helyben állni. Kis / csikorgás, / ezer évig. / És nézni szemközt a falat. A ház- / tetőket. Nem / az égig."

Elmondható, hogy a természeti történések tematizálása, a látás, a pillantás itt éppúgy az élet és a halál közötti határmezsgyét, a transzcendenshez való hozzáférés lehetőségét jelzik, ahogy az *Egy gyógynövény-kert*ben. Ezek a szövegek azonban életképekként is olvashatók, az én cselekvőként jelenik meg, aki rutinszerű tevékenységei közben egy pillanatra megáll – ennek lesz tanúja az olvasó, és ez a mozzanat teszi lehetővé, hogy a vers az identitás pillanatnyi széthullását és az énkeresés (nyelvi) aktusát vigye színre: „Kívülről nézi, amit néz / maga elé beszél, abba- / hagyj, nagyon kijött, kívül került magán, elengedi / elhagyja magát, / ha hagyom […] minden erejét / összeszedi / csinál valamit, csinálja szép rosszul / azt, amit mégis / muszáj neki, // levesz egy könyvet a polcról / nem nyitja ki, az ágy / szélére pakolja […] fészkelődik, megfordul, vissza- / fordul, megáll, / eligazítja magát […]" (*13/10/10*); „Ma az volt, hogy kilépve a kapun, / véletlenül, nem is tudom, / miért, az ellenkező irányba / indultam volna el, ha / úgy hagyom, // hallom, hogy csikorog / a cipőm talpa / alatt a salak, / ahogy megfordulok: / hogy / megfordítanak, // vagy nem, ez mégis túlzás, / nem / fordultam el / amerre állok, arra van, / az még épp / megfelel, // az mégis visszaránt, irányba / tart az utolsó / pillanatban, / nem téveszt nem tévedni el" (*01/02/10*). A hétköznapi cselekvések (vagy ha úgy vesszük, a semmittevés jellegzetes tevékenységei) során ezekben a versekben bekövetkezik egy pillanatnyi megállás, egy blende, valami olyasmi, mint József Attila *Reménytelenül* című versében. Ahol a saját tér, a biztonságos enteriőr elveszti funkcionalitását, a cselekvések elvesztik irányultságukat, és ahol az egy helyben maradás (valamiféle homokos, vizes síkon) nem a kontempláció gesztusát teszi lehetővé, hanem a várakozást, az életre, vagy

a halálra. Az az egyes versek ezt újra meg újra megismétlik, némiképp újrakomponált narratíva mentén.

Az *Egy gyógynövény-kert* leírása a biológiai, organikus képekből indul ki, és fokozatosan jut el a transzcendens tartalomig. Ebből következik, hogy a kert értelmezésének van egy másik jelentős dimenziója (a szakrálisénkereső vonatkozáson túl), ez pedig a kert mint organizmus, azaz különböző elemek, erők és kölcsönhatások összessége; mint egyfajta diskurzív tér (FARAGÓ 2001; 10). Ezen a ponton kapcsolható a vershez Kukorelly egy másik sorozata: az *Ütközések* darabjai különböző szerveződéseket, rendszereket mutatnak be, kiemelve egy-egy, a rendszeren belüli konfliktust, kölcsönviszonyt, erőhatást: „Gaetában az olasz–román meccs kezdése / előtt pár perccel egy Fiat Uno / beleszállt egy parkoló Toyotába, és rátolta / az előtte álló, már nem tudom, / milyen típusú kocsira" (*Gaetában olasz–román*). „A Basilica S. Giovanni Battista dei / Fiorentiben egy koreai egyházi kórus próbája / végén […] az egyik véletlenül nekiment / a másiknak, és láthatólag eléggé megütötte / a könyökével" (*A Basilica S. Giovanni*). „Kör alakú, / alaposan kibetonozott terecske szélén két nagytestű / rovar, ovális, feketén csillogó páncélú nőstény / szarvasbogár meg egy imádkozó sáska, hosszúkás // átható zöld. Valahogy összeütköztek, egymásba akadtak, a sáska hosszúkás potroha a bogár lábaival […]". Mindhárom vers a zárt rendszeren belüli törvényszerűségek működéséről ad képet, azonban az utolsó változat több szállal is kötődik a gyógynövény-kerthez. Ahogy a másik versben a színek és a szél, a pára, a beszűkült tér élménye kelt érzéki benyomást, úgy itt a kör alakú teret határoló bukszusbokrok szaga teremti meg az enteriőrt. A tér, amely megtelik illattal, voltaképp identitást is nyer, egyfajta organizmusként tűnik fel, annak ellenére, hogy valójában nincs flórája és faunája sem (csak „Meglepő színű falevelek" – hozzátehetjük: valószínűleg díszfák – és „Néhány fűszál / egy fölolvadt kátránycsöppbe ragadva."). A kör alakú tér kertet imitál, az egymásba akadt rovarok számára azonban ez a világ: a díszcserje, a bukszusbokor maga a virtuális valóság.

Kukorelly költészetének sajátja, hogy a versek felkínálják magukat a sorozatban való olvasás lehetőségének, az egymás melletti vagy az átírt szövegekből szekvenciák (mint például az *Élet és nem*…-változatok), és egy témát egyre kisebb fókusszal feldolgozó fraktálszerkezetek jönnek létre (mint az *Ütközések*). Ezen a ponton alkalmazhatjuk a konvergencia és a határérték fogalmát. A szöveg folyton kitér, áttér, fragmentálttá válik, önmagára reflektál, felülír: Kukorelly költészetének általános felismerése, hogy a létezés (és ezzel együtt az én) közvetlenül nem elbeszélhető: csak a mellébeszélés és az újramondás technikái teszik lehetővé, hogy ahhoz, ami nem

kimondható, a nyelv közegében valamiként (mint a függvény egy megadott határértékhez) mégiscsak konvergáljon, közelítsen a vers. Az átírt, újraírt versek tartanak egyfajta „igazság" felé, amely azonban, mint egyfajta határérték, nem hozzáférhető, nem érhető el. A Kukorelly-költészetben továbbá vannak olyan torlódási pontok, ahol a mellébeszélés, újramondás technikái szükségszerűen hangsúlyosabban vannak jelen: ilyen az én körvonalazhatósága, rögzíthetősége, a múlt, a halál vagy az érzelmek elbeszélésének a témája. Az újraírás, újradefiniálás, a nyelvi elemek halmozása sok esetben a beszéd különböző szintjeit ütközteti (pl. a pragmatikait a grammatikaival), máskor többszörözi (a nyelv terében az ún. valóság többféle újraszituálása lehetséges), a kijelentéssel mint performatívummal operál. Minden kimondás (legyen az az emlékezéssel, a valósággal, egy másik szöveggel, vagy az önleírással, az alanyisággal kapcsolatos) egyben cselekvés is, a nyelv tehát, miközben kimondani próbálja a világról és az énről való ismereteket, teremti is azokat: a nyelv relatív terében alternatív ének, világok, sőt mi több, enteriőrök jönnek létre.

Kiadás

KUKORELLY Endre (2015): *Mind, átjavított, újabb, régiek. Összegyűjtött versek*. Libri, Budapest

Irodalom

ADORNO, Theodor W. (2003): *A bensőségesség szerkezete*. Ford. Weiss János. Pro Philosophia Füzetek, 34. 15–44.
ALBERTI, Leon Battista (1997): *A festészetről*. Ford. Hajnóczi Gábor. Budapest
FARAGÓ Kornélia (2001): *Térirányok, távolságok*. Forum, Újvidék
FARAGÓ Kornélia (2016): *Idők, terek, intenzitások*. Forum, Újvidék
FARKAS Zsolt (1996): *Kukorelly Endre*. Kalligram, Pozsony
NAGY Csilla (2016): Schrödinger macskája = Uő: *Átkötések*. Media Nova M., Dunaszerdahely, 109–116.
PANOFSKY, Erwin (2011): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Ford. Tellér Gyula. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Budapest
SÁRMÁNY-PARSONS Ilona (2006): A szoba mint hangulat. *Ars Hungarica*, 1. 333–354.

Losoncz Kelemen Emese

A fiktív valóság topográfiai aspektusai Térey János verses regényeiben

Térey János verses regényeiben olyan fikciós valóságot teremtett meg, amelyben a tereknek, térélményeknek fontos szerepük van. A közös vezérfonal minden esetben Budapest, annak is főként a budai része, ahol a felső középosztályhoz tartozó szereplők életvitelébe pillanthat be az olvasó, de maguk a szereplők is összekötik a dolgozatban tárgyalt három művet (szándékosan nem nevezem őket sem verses regénynek, sem verses epikának), a *Protokoll*t, műfaji megnevezése regény versekben, az *Átkelés Budapesten*-t, novellák, ám szintén verses formában közölve és *A Legkisebb Jégkorszak*ot, mely a fülszöveg alapján verses epikaként határozandó meg. Fontos hangsúlyozni a műfajiságot, hiszen Térey első ilyen jellegű kísérlete, a *Paulus* tekinthető leginkább klasszikus verses regénynek, hiszen Puskin *Anyegin*-strófájában íródott. Az ezt követő *Protokoll* már jóval lazább szerkezetű, inkább szabadversekben íródott mű, míg *A Legkisebb Jégkorszak* áll a legközelebb az élőbeszédhez szubkulturális szókinccsel egészítve ki az előző művekhez viszonyítva kevésbé stilizált nyelvet.

Térey fikciós valóságának egyik központi figurája Mátrai Ágoston, akinek közel egy évét követhetjük végig a *Protokoll* lapjain. A regény narrációjába viszont beemeli a 2008-ban megjelent *Asztalizene* című színmű szereplőit, akik mintegy mellékszereplőivé válnak a diplomata történetének. Ilyen például Donner Kálmán doktor, Ágoston jó barátja, aki a White Box étterem állandó látogatói közé tartozott, és Donner felesége, Alma, akitől a *Protokoll* fikciós idejében már elvált. Mindkét műben megjelenik Delfin, a színésznő, aki a színműben központi szerepet tölt be (nem tudni, Donnertől vagy az étterem tulajdonosától, Labancz Győzőtől várja gyermekét), viszont a regényben is felbukkan egy-egy epizód erejéig. Az *Asztalizene*ben még kérdésként fogalmazódott meg, hogy Delfin kitől várja gyermekét, ám a regényben már erre is fény derül.

Térey János műveiben kísérletezik a zárt és nyitott terekkel, az *Asztalizene* központi helyszíne a már említett White Box nevű elegáns budai étterem. Az egész színmű ebben a viszonylag kis térben játszódik. Ha a művek megjelenésének ideje szerint végigkövetjük a helyszíneket, láthatjuk, hogy a színmű után Térey a nagyobb terek felé nyit: bár a *Protokoll* nagyrészt Budapesten zajlik, Mátrai mégis több valós és fiktív utazást tesz meg, így a terek kinyílnak: Európa, Amerika és a Közel-Kelet egy-egy városába juthatunk el. Az *Átkelés Budapesten* ismét zártabb terekkel dolgozik, a novellák tíz budapesti kerülethez kötődnek. A fikció és valóság közötti határ elmosásához nagyban hozzájárul az, hogy a tartalomjegyzékben nemcsak a kerületek és elnevezéseik vannak feltüntetve a novellák címei alatt, hanem, még inkább szűkítve a teret, az utcák nevei is. A valóságos Budapest valóságos helyszíneire épül így Térey fiktív Budapestje. *A Legkisebb Jégkorszak*ban a terek zsugorodása a narratíva mozgásával egyezik meg. Míg az első fejezetekben Mátrai és Pispek Izlandon tartózkodnak, Alma pedig Olaszországban, a hirtelen megmozduló, működésbe lépő vulkánok miatt mindenkinek sürgősen haza kell utaznia. A felborult időjárási viszonyok miatt Magyarországra egy kisebb jégkorszak köszönt, így mindenki kénytelen saját országában, városában maradni. A szélsőséges időjárási viszonyok egyre szűkebb terekbe sodorják a regény szereplőit: először csak Budapestre, majd Budára, azon belül is a Svábhegyre (itt érdemes megemlíteni, hogy míg a *Protokoll*ban a Svábhegy csak vágyott kerület volt, addig *A Legkisebb Jégkorszak*ban a legtöbb nagyobb hangsúlyt kapott szereplő már eddig is ott élt vagy időközben odaköltözött), amely olyan, „mint egy kisváros" (TÉREY 2015; 153). A leszűkült élettér pedig még jobban megvilágítja az összeszövődött szálakat, így akik az előző műveket nem olvasták, lassan azok is rájöhetnek, hogy a többé-kevésbé külön szálakon bemutatott élettörténetek nagyon is kapcsolódnak egymáshoz. Alma elvált Donnertől, aki viszont újra összetalálkozik az *Asztalizene* ideje óta nem látott (hiszen teljesen megszakították egymással a kapcsolatot) egykori barátjával, Labancz Győzővel, kirajzolódnak az egykori protokollfőnök, Mátrai diplomata élete, a meggyilkolt miniszterelnök pedig egy olyan személy által öletik meg, aki szinte mindenkivel kapcsolatban áll a regényben. Ezért is tartom nagyon találónak Pogrányi Péter *A Legkisebb Jégkorszak*ról írott kritikájának a címét, ami a *Tiszatáj*ban jelent meg: *Reunion*. Ugyanis a 2015-ös regényben az *Asztalizene,* a *Protokoll* és az *Átkelés Budapesten* kisebb-nagyobb szerepet betöltő figurái kapnak közel azonos jelentőségű figyelmet, megszakítva ezzel a *Protokoll* monoprotagonista narrációját. Térey János verses regényeit természetesen önálló műként is

módunkban áll olvasni anélkül, hogy ismernénk a korábbi művek szereplőit, hiszen mind a *Protokoll*ban, mind *A Legkisebb Jégkorszak*ban megkapjuk a szükséges információkat ahhoz, hogy kialakuljon bennünk Mátraiék vagy Labanczék világa. Ám azoknak, akik jártasak ebben a fikciós valóságban, mondhatni ebben a fiktív Budapestben, azoknak kitágul a regény narrációs tere, és olyan információkkal rendelkezhetnek, amely gazdagíthatja ezt a világot, az egyes szereplők identitását. Ha ebből az elemző perspektívából közelítünk az *Átkelés Budapesten* felé is, akkor hamar rájöhetünk arra, hogy az önmagukban is megálló, értelmezhető novellák nemcsak egymással kapcsolódnak össze, hanem szövevényes hálóvá összeállva *A Legkisebb Jégkorszak* karaktereinek a nagyregényből kimaradt történeteit hordozzák magukban. Így a három Térey-mű nemcsak külön-külön, hanem egybe is olvasható, ezzel egy komplex világot kialakítva, melynek, mint azt már az előadás elején jeleztem, Budapest a középpontja.

A *Protokoll*ban Mátrai Ágoston diplomata, egykori nagykövet, a Külügyminisztérium protokollfőnökének életébe nyerhetünk betekintést, akinek bár Budapesten van a székhelye, mégis több kiutazását követhetjük nyomon. A New Yorkba, Izraelbe vagy Skóciába tett utazások Mátrai számára nem új helyszínekre vezetnek, korábban járt már ezeken a tájakon, például Tel-Avivban három évig volt nagykövetségi attasé. Munkájából adódóan a külföldre való utazás minden esetben hivatalos út, így mindenképp pontos Balajthy Ágnes azon megállapítása, miszerint Mátrai „[m]ozgásához [...] nem rendelhetőek hozzá automatikusan azok az értékek, melyekkel például a romantika diskurzusa ruházta fel az utazás praxisát: az individuum szabadságigényéről, önazonosság-kereséséről, avagy saját határainak átlépéséről beszélni meglehetősen problematikus egy diplomáciai vizit esetében." Mindeközben Mátrai egyik kiküldetése alkalmával sem tud szabadulni Budapesttől. A város és a szerelmek szorosan összekapcsolódnak Ágostonban. Tel-Avivban a tengerparton ülve is a magyar fővárosra, benne pedig Fruzsinára gondol. „A hullámokkal tölti idejét: / Széket tol a parti őrség elé, / S éjjel kábán lesi a víz színén / A partszegéllyel párhuzamosan, / rakétaként végigfutó taréjt, / Hermon-hegyi vörösborral kezében. / Elnyújtózik a hűlő homokon. / Agyában Pest. A Blaha Lujza tér. / A Jelen nevű kocsma. Fruzsina" (TÉREY 2010; 143). Oldalakkal később viszont Mátrai számvetést tart egykori nagy szerelme felett. Evelinre gondol, aki szakításuk és közös gyermekük elvetetése után feleségül megy egy talmudistához, és vallást vált. A felidézett nő már nem egyezik meg a jelenbeli nővel („Most Alizának hívják, úgy tudom. / Ha szembejönne... Meg se gondolom. / Haját lenyírta. Parókája van. / A harisnyája barna. A

cipője / Lapos. Fekete kardigánt visel, / Mint itt mindegyik nő.") Evelin elvesztésével, a Mátrai számára való idegenné válással párhuzamba vonható az, ahogy Ágoston számára a terek is olyan idegenné válnak, mint a teljes identitását megváltoztató nő. Az egykor boldogságot, nyugalmat jelentő utcák mára zavargások színterei. „És / Ahol mi... Evelinnel andalogtunk: / Ott nincs átjárás. Az utat elállták. / A torkolatban fekete csoport, / A sziluettjük sem gerjeszt bizalmat" (TÉREY 2010; 157).

A *Protokoll*ban érdemes még egy mikrokozmoszra figyelnünk, méghozzá a színház terére. Térey a felső középosztály egyfajta bírálatát adja, ahogyan a színházban megjelenő személyeket leírja. Mátraiék egy belvárosi premierre igyekeznek, ahol megjelenik Budapest színe-java. Ám legkevésbé sem a darab a fontos számukra (az leginkább a rendező közeli ismerőseit érdekli, akik rosszmájúan fogják kritizálni: „Benépesül, mert itt az ősz, kinyílik / A színház, ahová karitatív / Alapon járunk, én, te, ő, mi és ők, / Elnézni, ismeretlen ismerősünk / Hogy bűnözik rendezés ürügyén" [TÉREY 2010; 48]), hanem az, hogy kik és hogyan jelennek meg a bemutatón. „Mint szép arcok a műnyomó papíron, / Bulvárhasában egy csokorba gyűjtve: / Itt tobzódik megint *tout* Budapest. »Üdvözlégy, akolmeleg beltenyészet! / Ti, premierpatkányok, és ti, minden / Kencével megkent premiercicák!«" (49.) Felcserélődik a tér jelentősége, már nem az számít, hogy mi történik a színpadon, hanem ki és hogyan viselkedik a nézőtéren. A színtér megkettőződik, egyszerre zajlik a színdarab, amit a rendező állított pódiumra, és zajlik egy társadalmi színjáték, aminek mindenki szeretne közösségileg és politikailag is megfelelni. Patrice Pavis szerint „nem tudjuk elkülöníteni a nézőt, mint egyént a közönségtől, mint kollektív szereplőtől". Így a színházban megjelent nézők megjelenítik Budapest makrostruktúráját is.

2012 decemberében túrát rendeztek *Szellemek a Svábhegyen* címmel Budapesten (erre egyébként a mai napig lehet jelentkezni), amit a *Magyar Narancs* ekképp harangozott be: „Itt késztette megállásra a fogaskerekűt Jókai, itt volt ikervillatárs Eötvös József és Trefort Ágoston, itt szállásolta el magát a helyi hotelekbe Eichmann és az SS, itt laktak elkobzott villákban a Rákosi-rendszer káderei, itt működött az ÁVO tisztképzője, és itt avatott (úttörővasutat) a majdan itt vallatott Rajk…" A cikk szerint kortárs magyar írók Svábhegyet megidéző szövegeit is segítségül hívták a múltidézéshez, például Nádas Péter és Háy János szövegeit. Térey János *A Legkisebb Jégkorszak* című regénye olvasható ebből a perspektívából is: bár a történet a közeljövőben, 2019-ben játszódik, Labancz Győző úgynevezett migrének által mégis múltat idéz, pontosan ezeket a történelmi eseménye-

ket, amelyeket a *Magyar Narancs* cikke is megemlít. A White Box egykori tulajdonosának rohamai erős fejfájással, látászavarral és zsibbadással kezdődnek, majd olyan jelenetek szemtanúja lesz, melyek régen, a múltban játszódhattak. Az első alkalommal Jókai Mórt látja a svábhegyi szőlőskertben. „A gyom verhetetlen szőlőhegy-nosztalgia! / Ó, hiszen itt van maga Jókai Mór is! [...] Villája nincs meg, a helyén funkcionalista hasábépület áll, / De maga az író itt dülleszt személyesen, / A vadregényes, teraszokkal tagolt majorban. [...] Jókai – akiről Győző tudta, civilben őstermelő / Etyeken – jelmezben ébredt újra, aranybojtos, / Bordó házikabátban, töröksapkában, / A vörös pelerines Laborfalvi Rózával karöltve" (TÉREY 2015; 102–103). A kép leírása nagyon ismerős, hiszen Jókairól készültek ehhez hasonló felvételek a villájában. Ezzel egy újabb mediális tér nyílik meg: feltételezhetjük, hogy Győző látta ezeket a felvételeket, a fotók pedig leírásként jelennek meg a regényben. Ám ahogyan Győző megéli a múltat, korántsem egyszerű visszaemlékezés egy régi fényképre. A migrén hatására Győző visszatér a múltba. Számára a tér mint alkalom nyújt lehetőséget arra, hogy felidézzen egy olyan múltat, amiben ő maga nem vehetett részt. Ha elfogadjuk a growing block universe teóriáját, miszerint csak múlt és jelen létezik, de jövő nem, így a múlt egyre csak nő, egyre több világ épül egymásra, ezáltal növekszik, akkor Győző tulajdonképpen megéli az átjárhatóságot a jelenből a múltba. A felidézett személyekkel való találkozást és a tereket úgy érzékeli, mintha a jelenben történnének. Győző, nevezzük így, bár nem ez lenne a pontos kifejezés: időutazását mindig valamilyen térbeli élmény indítja el. Először a Jókai-kert látványa repíti vissza a múltba, majd egy Eötvös utcai ház látványa, ahova gyerekkorában bejáratos volt, és az a hír járta a házról, hogy itt valamikor vallatások folytak (érdemes hozzáolvasni az *Átkelés Budapesten* idevágó novelláját, az *Aki élő, zajjal jár* címűt), majd egy látszólag semleges hely indítja el a rohamát. Azért látszólag, mivel a második világháború svábhegyi mészárlásainak és ütközeteinek java része jelöletlen maradt. Erről beszélget Mátrai Ágoston és Binder Gyula egyik találkozásuk során. „Pont erről a mellvédről tüzeltek, Gyuszikám, / A második nagy háborúban. Ennyi. / Nem tudtam, tényleg nem. Ennek semmi, / De semmi nyoma, igaz? Úgy van. Nulla emlék. / Abszolút jelöletlen" (TÉREY 2015; 289). Tehát Győző az előzetes történelmi tudása és műveltsége hatására figyel fel azokra a terekre, ahol éppen jár. Ezek hatására pedig újraéli a múlt egyes történéseit. Ezeknek az emlékeknek az átélése bár passzív, érzékelni viszont mindent érzékel. Szagokat érez, tisztán hall puskadörgést és beszélgetéseket, látja az eseményeket, az embereket. Emlékezéseire főképp az a jellemző, hogy nem

tudja elválasztani egymástól a felidézett múltat és a jelent. „Győző hasogató fájdalmat érzett a koponyájában [...] Nézzétek csak, itt jön ez az orosz katona / – Mutatott a semmire –, úgy hívják, Vologya. A háború / bugyrából, keresztülszivárogva / Az ostromgyűrűn, mivel még lazaság van, / Géppisztollyal a nyakadban, kisfiam, / Egyenesen idetévedtél, pont ebbe a parkba... [...] Mi van, emberek, nem is tűnt fel senkinek?" (TÉREY 2015; 304–305) – kérdezi Győző volt feleségétől, valamint Mátrai Ágostontól és Fruzsinától. Mindenki megrökönyödik, és különböző drogokra és őrületre gyanakszanak, egyedül Mátrainak tűnik fel, hogy „A valóságot mondja, ez így történt. [...] Hölgyeim, egy budapesti látnok!" (TÉREY 2015; 305). Győző önmagát többször is időutazóként, médiumként definiálja. A regény végén nemcsak a párhuzamos múltakat, hanem a párhuzamos jelent is megéli. Radák meggyilkolásával egyidejűleg lázálmok gyötrik, melyben a „svábhegy kísértetei" jelennek meg, és ezekkel a szellemekkel játszódik le egy ugyanolyan bál, mint amilyenben a miniszterelnök részt vesz. Győző úgy érzi: „Kinyílik előttem valamilyen időkapu / Amin át a múltba vagy a jövőbe, / Vagy egy párhuzamos jelenbe röpülök" (TÉREY 2015; 189).

A kiragadott részek bemutatásával arra szerettem volna rámutatni, hogy míg a *Protokoll*ban inkább a valós terek és az azok nyomán keletkező emlékterek állnak a középpontban, addig *A Legkisebb Jégkorszak*ban a valós terek mellett olyan fiktív terek is létrejönnek, melyek egyszerre hordozzák magukon a múlt és jelen eseményeit, mintegy szétválaszthatatlanul, egymásra épülve. Számos olyan mozzanat maradt még mindkét regényben, melyeknek elemzésére a dolgozatban nem került sor, viszont a későbbiekben érdemes lenne velük tovább foglalkozni.

Kiadások

TÉREY János (2010): *Protokoll.* Magvető, Budapest
TÉREY János (2014): *Átkelés Budapesten.* Libri, Budapest
TÉREY János (2015): *A Legkisebb Jégkorszak.* Jelenkor, Pécs

Irodalom

BALAJTHY Ágnes (2015): „Nem akarok mást, csak mozgást" – az utazástapasztalat színrevitele Térey János Protokoll című művében In *Homo Viator: Tanulmányok az irodalom-, nyelv- és kultúratudományok köréből* (szerk.: Mihály Vilma Irén, Pap Levente, Pieldner Judit, Tapodi Zsuzsa). Kolozsvár; Bukarest–Sepsiszentgyörgy, Erdélyi Múzeum Egyesület, RHT Kiadó, 266–278.
KOCSIS Lilla (2016): Térey map. *Tiszatáj,* 11. 112–113.
POGRÁNYI Péter (2016): Reunion. *Tiszatáj,* 11. 114–118.

Gazsó Hargita

Önmagunk térbe helyezése

Munk Artúr *Köszönöm addig is...* című önéletrajzi regényéről

A tárgyak

A régi tárgy funkciója Jean Baudrillard értelmezésében az időt jelenti. Ezen idő érhető tetten Munk Artúr önéletrajzi regényében, a *Köszönöm addig is...* címűben, melyben az idősödő szerző – többek között – tárgyai függvényében tekint és emlékezik vissza életére. A tárgyak kapcsán az idő többtényezős: emlékeket hoz mozgásba, de olyan tárgyhoz hozzákapcsolt metonimikus történet is születik Munk elbeszélőjénél, melynek tárgyi bizonyítéka jelen pillanatig nem ismert, vagy időközben került ismeretlen helyre. Az előbbi meghatározást támasztja alá a kötet egyik fejezete, mely a Titanic hajótörötteinek megmentéséről számol be. A fejezet szerint Munk Artúr is jelen volt a Carpathia nevű óceánjárón, mely a süllyedő Titanic megmentésére indult 1912 áprilisában.

A szabadkai születésű Munk Artúr orvos, író hagyatékának gyűjtése[1] 2016 tavaszára datálható. A kutatás ideje alatt meg lett szólítva Balogh Tamás amatőr hajózástörténész, hogy a Carpathiáról eredeti fényképeket bocsásson a kiállítás rendelkezésére az önéletrajzi regényben foglaltakat dokumentálva. A megkeresésre Balogh Tamás, továbbá Tanító Kálmán, az R. M. S. Titanic Research Group magyar tagja, valamint Könczöl Péter összeállították és eljuttatták hozzám a *Hol volt, hol nem volt? Dr. Munk Artúr és a CARPATHIA* című tanulmányukat, mely a jelen pillanatig fellelhető hajózástörténeti dokumentumok alapján cáfolja Munk Artúr jelen-

[1] Topolya Község Múzeumának és a Szabadkai Városi Múzeumnak közös gyűjtési és kiállítási projektumát jómagam vezettem. A média segítségével felhívást intéztem Munk Artúr kéziratainak, tárgyainak átadására a munkásságából készülő irodalmi kiállítás idejére, emellett hazai és külföldi közgyűjteményekben térképeztem fel és kutattam a Munk-hagyatékot.

létét a Carpathia azon útján, amikor a hajó személyzete a Titanic hajótörötteit mentette.[2]

Munk Artúr Budapesten szerzett orvosi diplomát, majd az ottani Rókus Kórházban évfolyamtársa volt Lengyel Árpádnak, annak a személynek, aki részt vett a Carpathia hajóorvosaként a Titanic hajótörötteinek kimentésénél 1912. április 15-én. A budapesti János Kórházban cselédkönyves orvosként szolgált Munk, majd valóban hajóorvosként dolgozott óceánjárókon, mivel a hajók sok magyar kivándorlót szállítottak, és szükség volt magyar nyelven beszélő orvosra. Balogh Tamás, Tanító Kálmán és Könczöl Péter kutatásából kiderült, hogy 1911-ben a Saxonia hajón szolgált Munk, és következő hajóútja – a Carpathia személyzeti jegyzéke szerint – csak 1912. május 11-e és 1912. június 22-e között volt a Carpathián, tehát a Titanic hajótörötteinek kimentése utáni hajóúton (BALOGH–KÖNCZÖL–TANÍTÓ 2016; 7).

Munk Artúr *Köszönöm addig is...* című kötetének 12. fejezetében, *A Carpathia és a Titanic* címűben leírt információ, amely a mentés utáni díjról, egy éremről tudósít, és amely Munk elbeszélője szerint a saját tulajdonában van, a tárgy- és kéziratgyűjtés folyamán nem került elő. „Az emlékérmeket Rostron kapitány osztotta szét. A szerény érmet – viszontagságos életemen át – a mai napig sikerült megőriznem. Emlékeim között őrzöm azokat az eredeti fényképeket is, amelyeket a Carpathia fedélzetén a hajótöröttekről készítettek. A képeken látható, hogy a mentőcsónakokban még sok a férőhely. A nagy pánikban nem várták meg, amíg a csónak megtelik, gyorsan leeresztették a vízre. Megőriztem Rostron kapitány és Mac Gee, az angol orvos fényképeit is, amint New-Yorkban ötórai teára indultak a milliomos Astor özvegyéhez" (MUNK 1956; 100). A Petőfi Irodalmi Múzeum őriz a Munk Artúr-hagyatékban egy kézirattöredéket – nem az író kézjegyével ellátva – azzal a tartalommal, hogy a mentésért kapott érmet egy újságíró elkérte, és soha nem adta vissza. A Munk-örökösök egyike állítja, hogy ő még látta az érmet.

A pszichológusok szerint a tárgyak birtoklásával az ember a környezete feletti kontrollt fejezi ki. Csíkszentmihályi Mihály és szerzőtársa, Eugene Halton állapította meg a *Tárgyak tükrében* című kötetben, hogy némely embereknek a tárgy kognitív és érzelmi kapcsolatot nyújt más emberekhez és gondolatokhoz. A szerzőpáros a tárgyak megszemélyesítését vizsgálta, és megállapította, hogy a lényünk bensőjéből fakadót fejezi ki a tárgyunk, „…az otthon tárgyai a jelek olyan ökológiáját alkotják, ame-

[2] Azóta ezen tanulmány a világhálón is elérhető: http://m.cdn.blog.hu/ha/hajosnep/image/munk_artur_20160521.pdf

lyek az ember szelfjének mintázatát egyrészt tükrözik, másrészt alakítják" (CSÍKSZENTMIHÁLYI–HALTON 2011; 44). Ha Munk Artúr valóban nem volt jelen az eseményen, a megtörtént szituációt annyira a magáénak érezhette, hogy mások tulajdonában lévő és általa jól ismert tárgy köré olyan történetet kreált, amelytől ő maga is elhitte, részese volt a tárgyhoz kötődő eseménynek. „A régi tárgy mindig úgy fest, mintha takargatni akarna valamit. Bármilyen szép is, mindig »excentrikus« marad. Bármilyen hiteles is, valamiképpen mindig hamisnak tűnik. És annyiban az is, amennyiben *hitelesnek akar látszani egy olyan rendszerben, amelynek érdeke egyáltalán nem a hitelesség, hanem a számításon alapuló kapcsolat, valamint a jel absztrakciója*" (BAUDRILLARD 1987; 88).

Az író örökösei által *A nevem Munk, Munk Artúr* című irodalmi kiállításra kölcsönadott családi albumban található egy fénykép, melyen Munk Artúr két hajóorvossal látható, Vittorio Risicatóval és Frank E. McGheevel. Mindkét orvos a Carpathián szolgált a Titanic túlélőinek mentésekor, de a Carpathia következő útján is jelen voltak mind a ketten – Balogh Tamás szerint. Ha Munk Artúr elbeszélőjének álláspontját nézzük, amely szerint ő is jelen volt a túlélők mentésekor, a képről hiányzik Lengyel Árpád orvos, aki valóban mentette a Titanic túlélőit Vittorio Risicato és Frank E. McGhee mellett. Lengyel a Carpathia következő útján már nem volt jelen. Azon már bizonyítottan Munk Artúr látta el a hajóorvosi teendőket 1912. május 11-étől 1912. június 22-éig, egyetlen oda-vissza hajóúton Fiume és New York között, mely adatot hajózástörténeti dokumentum is rögzít (BALOGH–KÖNCZÖL–TANÍTÓ 2016; 7). Ezért a tárgyalt fotó az 1912. május 11-étől 1912. június 22-éig tartó úton készülhetett Balogh Tamás szerint.

Lejeune *önéletrajzi paktuma* szerint az olvasó és az író megegyezést köt, illetve a szerző ösztönzi az olvasót, hogy vegyen részt a játékban, azaz fogadja el a paktumot, amelyet az író kínál fel neki. *A Carpathia és a Titanic* című fejezet esetében, mivel az egyes szám első személyű, könnyen azt hihetem, közvetlenül szól hozzám az én (ennek problematikáját már Gérard Genette is jelezte, elkülönítve az „autodiegetikus" elbeszélést, amely az első személyt használja, valamint a „homodiegetikus" elbeszélést, amelynél az „első személyű" narráció nem biztos, hogy azonosságot jelent a főszereplővel). Nemcsak a fejezetben megjelenő tárgyak ismeretlen jelene a kapaszkodó, hanem az a tömör írás is, amely a Titanic katasztrófáját és az emberek mentését körbejárja. A kötet többi fejezetében sokkal személyesebb jelleget ölt a szöveg, az orvosi egyetemi évek, majd a fiatal orvosként töltött évek időszaka, később a hadifogoly-lét pontos és bő leírása szöges ellentétben áll a hajótöröttek kimentésével foglalkozó szöveggel, ugyan-

is az csak adatokra épül. Olyan információkra, melyet a Carpathián szolgáló embereknek, majd a mentést követő napok, hónapok cikkeinek, valamint a mentőknek adományozott díjak pontos tanulmányozásával összesze lehetett állítani.

A tények

Munk Artúr *Köszönöm addig is...* című önéletrajzi regényére első olvasatra érvényes Thomka Beáta azon megállapítása, mely szerint „[a] biografikus és történelmi referenciák lendületével együtt a művek a kort, az életrajzot, a hagyományt, a történelmet és a kultúrát nem a személyes összegezés, számadás, konfesszió, hanem a fikcióképzés alkalmának tekintik" (THOMKA 2001; 56). Mivel az önéletrajz arra törekszik, hogy tudást nyújtson a szövegen kívüli valóságról, és kiállja az igazság próbáját, referenciális szövegként kezeljük. „Az olvasás célja a szerzőről előzetesen alkotott kép és a szöveg hiánytalan összhangjának helyreállítása" (DOBOS 2005; 8–9) – ennek tükrében vizsgálom Munk Artúr önéletrajzi regényének azon részleteit, melyek hitelességét vagy hiteltelenségét létező dokumentumok tanúsítják.

Filológiai kutatás alá vontam azokat a szövegrészeket, amelyek hiteltelennek tűnnek. A tanulmányozás három szöveget vett alapul. Az egyik szöveg a 2016. április 21-én a Szabadkai Városi Múzeumnak odaajándékozott Munk Artúr-hagyatékból való, amelyet Bori Imre hagyatékából adtak át az örökösök a múzeumnak azzal a szándékkal, hogy a Munk Artúr-kéziratok olyan közgyűjteménybe kerüljenek, ahol már korábban is őriztek Munk-anyagot. Az így bekerült gyűjteményben található a *Köszönöm addig is…* című kötet kézirata javításokkal, toldásokkal. Ugyanebben a hagyatékban található a már gépelt kézirat újabb javításokkal. Ezt a két kéziratot vetettem össze a kérdéses részek és témák vonatkozásában, a kötet megjelent szövegével.

Munk Artúr elbeszélője hivatkozik Lengyel Árpád orvosra, aki hajóorvosként valóban a Carpathián dolgozott. Munk ekként emlékezik vissza Lengyelre: „A Carpathiával érkezett meg a hajó magyar orvosa Lengyel Árpád, akinek ez volt az első utja. Lengyel doktor, gégész, évtársam ~~és barátom~~ a Rókus kórházban dolgozott, jól beszélte az angol nyelvet és a hajón nagy népszerűségnek örvendett. […] A hajó tisztjei között volt ~~Ráth István, a fiatal~~ a fiatal magyarnak mondott Ráth István is."[3]

[3] Ezen betűtípussal szedett Munk-autográf a Munk-hagyaték *Köszönöm addig is…* kéziratos verziójából való. A kézirat a Szabadkai Városi Múzeum tulajdona. Jelöltem Munk helyesbítéseit, és betűhíven közlöm a szöveget. Leltári szám: I-4868.

„A hajóval érkezett meg a Carpathia magyar orvosa, Lengyel Árpád is, akinek ez volt az első útja. Lengyel doktor évtársam volt, a Rókus-kórházban dolgozott, jól beszélt ~~az~~ angolul ~~nyelvet~~. […] A hajó tisztjei közt találtam a fiatal, magyar származású Ráth Istvánt."[4]

„A hajóval érkezett meg a Carpathia magyar orvosa, Lengyel Árpád is, akinek ez volt az első útja. Lengyel doktor évtársam volt, a Rókus-kórházban dolgozott, jól beszélt angolul. […] A hajó tisztjei közt találtam a fiatal, magyar származású Ráth Istvánt" (MUNK 1956; 94).

Jól látható, hogyan rövidül a szöveg, és hogyan maradnak el a személyesebb megnyilatkozások. Kitűnik, hogy az első kéziratban Munk elbeszélője barátjaként említi Lengyel doktort, amely megjelölés később elmarad. A hajózási szakértők szerint Lengyel egyetlen megnyilatkozásában sem említette, hogy a mentéskor jelen lett volna Munk Artúr. Ráth Gusztáv tisztet, akit a Titanic-adatbázis[5] Günterként tüntet fel, Munk elbeszélője Istvánként említi mindhárom korábban tárgyalt szöveghelyen.

Lengyel Árpádnak az eseményt követő hónapban kelt levelében, valamint egy, a mentést követő előadáson tartott beszédében – a hajózási kutatók szerint – sokkal pontosabban és bővebben számol be a mentés folyamatáról, mint azt Munk teszi. Lengyel helyesen említi Ráth Gusztáv nevét: „Éjféli 12 óráig Bisset nevű angol és Ráth Gusztáv magyar tiszt volt szolgálatban" (VÖLGYI PÉTERNÉ Dr. REICH – Dr. BALOGH 2012; 160).

Ér(d)emtelenül?

A kutatás pontosságához közelebb vezethetnek a mentésről szóló beszámolók is. Munk szófukar módon idézi fel az eseményt, pedig a döbbenet perceit visszaidézni röviden nem lehet, hiszen különböző érzelmeket generál a felidézés. Munk olvasatában: „Kilencszáztizenkettő, április tizenöt hajnala. Lassan virradt. Enyhe északi szél bodrozta az óceán végtelen vizét. A nyirkos köd lassan foszlott szét, olyan volt, mint egy óriási rongyos, szennyes lepedő. A horizonton nem mutatkozott hajó. Kéményfüstnek nyoma sem volt. A látóhatár lassan kitisztult. Öt óra körül a távcsővel felszerelt első tiszt csónakokat fedezett föl a horizonton. A hajótöröttek voltak. De hol van az óriási hajókolosszus, a Titanic? Teljes gőzzel dolgoztak a gépek, a hajó felfokozott sebességgel haladt abban az irány-

[4] A dőlt betűvel szedett szöveg a *Köszönöm addig is…* géppel írott kézirata, mely a Szabadkai Városi Múzeum tulajdona. Ez lehet a második átirata a kézzel írott verziónak.

[5] http://www.encyclopedia-titanica.org/titanic-biography/gunt-th.html (2016. május 19.)

ban, amelyben a kis, szétszórt, mozdulatlannak látszó pontocskák úsztak a vízen. Hat óra volt, amikor a hajónk megközelítette az első három mentőcsónakot. A Titanic eltűnt" (MUNK 1956; 96). A korabeli tudósítások, továbbá a Carpathia tisztjeitől és szolgálati személyzetétől hallottak alapján – akik részt vettek a mentéskor, valamint legtöbbje a következő hajóúton is – személyes jegyeket, megjegyzéseket mellőzve előállítható ez a szöveg. Lengyel Árpád orvos ekként emlékezik: „Éjjel két óra felé, amikor már gondoltuk, hogy a baleset helyének látókörébe jutunk, állandóan adtunk rakétával jeleket, amire nemsokára érkezett válasz itt-ott apró csónakokról – nálunk persze kompoknak is beillenek – kék fény (magnézium lehetett) képében, és már fél 4 lehetett, amikor egész közel megláttuk az első mentőcsónakot felénk közeledni. Hajónk megállt. Természetesen jóval előbb kinyitották az oldalajtókat. Köteleket erősítettek csigákra, és kötéllétrákat bocsátottak le. Hajónk villamos fényárban úszott, úgyhogy a menekülők messziről láthatták" (VÖLGYI PÉTERNÉ Dr. REICH – Dr. BALOGH 2012; 155). Az imént idézett Lengyel-visszaemlékezés már továbbgondol, reflektál a megtörténtekre, és olyan szegmentumokat közöl, amely a hajón való hiteles jelenlétet sugallja.

A hajózással kapcsolatos szakértők szerint 1912. április 14-én 24 óráig James Gordon Partridge Bisset és Ráth Gusztáv tiszt volt szolgálatban, míg 15-én hajnalban Horace J. Dean. Ezek szerint Lengyel pontos adatokkal dolgozik. A túlélők mentőcsónakjaiból az elsőt 15-én éjjel 3 óra 35 perckor észlelték és 4 óra 10 perckor kapaszkodott fel a hajóra az első túlélő. A két korábbi leírás közül Lengyel Árpád orvosé felel meg a valóságnak, Munk elbeszélője jóval későbbi időpontokat közöl, de ez köszönhető annak is, hogy évtizedekkel a történtek után írja meg önéletrajzi regényét.

„Mély megdöbbenéssel állapítottuk meg, hogy a mentőcsónakok félig üresen közeledtek felénk. Nők és gyermekek, parafával bélelt mentőruhákban, összebújva ültek a padokon, fázósan, kimerülten. Fejükön, hátukon tarka kendő, takarók. Minden csónakban két-két matróz ült evezőkkel. A hajó egyik oldalán csigák és kötelek segítségével húzták fel a mentőcsónakokat, a másik oldalon leeresztették a vízre a hajó lépcsőzetét és itt vették fel a hajótörötteket" (MUNK 1956; 96). A hajózási szakértők szerint hajólépcsőt csak békés vízfelszín esetén engednek le, mentéskor semmiképpen sem. Lengyel levelében szakavatottabb leírás jelenik meg: „Előbb a gyermekeket húzták fel csigán lebocsátott vászonzsákban, hogy ne kelljen félteni őket a kibukástól, s aztán a nőket kötélen leeresztett, hintához hasonló padon, és legutóbb a férfiakat. Egyenként húzták föl valamennyit, s amint felértek, levagdostuk róluk a mentőöveket, s aztán mindenki először a feljáró melletti rendelőszobába jött, és miután meleg ital-

lal, takaróval szolgáltunk, az illetőket – ha sérülésük nem volt – a nekik megfelelő osztályba vezették. A sebesülteket ideiglenesen ellátva azonnal hordágyon a kórterembe szállították, ahol nemsokára részesültek végleges orvosi kezelésben" (VÖLGYI PÉTERNÉ Dr. REICH – Dr. BALOGH 2012; 161). Ehhez hasonló pontos leírást valóban egy szemtanú adhat, ezzel szinte teljesen ellentétes az a Munk-irat, amely szintén a hajótörötteket írja körül immáron a hajó fedélzetén azt a látszatot keltve, nem volt sok munkája: „Orvosi munka csak annyi volt, hogy segítettünk a hajótöröttek ellátása körül. Segítettünk a pincéreknek, a stewardoknak, akiknek a mentési munkálatok körül oroszlánrészük volt" (MUNK 1956; 97). A hajózási szakértők szerint Lengyel Árpád levelei és beszámolói 1912 áprilisa és májusa között keletkeztek, ezért lehetnek ilyen pontosak. Munk hagyatékának eddigi feltárása nem azonosította, hogy Munk milyen noteszbe vagy jegyzetfüzetbe kezdte írni a *Köszönöm addig is...* vázlatát – több munkájánál is ily módon járt el –,[6] hiszen ott lehetne nyomon követni a Titanic-történet első verzióját. A Szabadkai Városi Múzeumban őrzött *Köszönöm addig is...* kéziratokból nem derül ki, mikor készültek. Ha valóban halála előtti utolsó éveiben vetette papírra az önéletrajzi regényét, nagy az eshetőség arra, hogy valóban hibázhatott a dátumokban, időpontokban.

A hajózási szakértők adatai szerint egyetlen mentéssel, túlélőkkel, orvosokkal, Carpathiával, Titanickal foglalkozó egykori cikk, visszaemlékezés, túlélőket megszólaltató szöveg sem foglalkozott Munk Artúrral.

„A hajó teljes személyzete emlékérmet kapott az amerikaiaktól és kétszeres fizetést. Az érem egyik oldalán Neptun, alatta a Carpathia domborművű mása, három mentőcsónakkal az előtérben. A háttérben jéghegyek láthatók. Az érem másik oldalán a következő felírás olvasható:

Presented
to the
Captain
officers and crew
of
R. M. S. Carpathia
in recognition of the gallant and heroic services
from the survivors
of the
S. S. Titanic
April 15th 1912.

[6] Mindez a Szabadkai Városi Múzeumban őrzött Munk-anyag jegyzetpapírjaiból, valamint a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött noteszeinek lapjaiból derül ki.

(Ajándékul a Carpathia tisztikarának és legénységének. Elismerésül a bátor és hősies szolgálatokért. A Titanic hajótörötteitől. 1912. április 15.) Az emlékérmeket Rostron kapitány osztotta szét. A szerény érmet – viszontagságos életemen át – a mai napig sikerült megőriznem" (MUNK 1956; 99–100). A hajózási szakértők szerint az érmet 1912. május 29-én, a Carpathia hajóútján adták át, éppen azon, amelyen – a személyzeti jegyzék[7] szerint – már Munk Artúr is valóban jelen volt hajóorvosként, míg az előző járaton, mely a Titanic túlélőit mentette, Munk Artúr nem található a meglévő – nem teljes – utaslistán.[8] 1912. május 11-én indult el a hajó Fiuméből, és New Yorkot megjárva június 22-én ért vissza. Így Munk valóban részese lehetett azoknak a pillanatoknak, amikor a Carpathián átadták az érmeket azoknak a tiszteknek és szolgálati embereknek, akik valóban ott voltak a mentésnél. A hajózási kutatók szerint 307 példányban készült el az érem, a kapitánynak és a tiszteknek arany, a személyzetnek ezüst és bronz öntésben. A kérdés az, hogy ha valóban volt érme Munk Artúrnak, hogyan juthatott hozzá a tárgyhoz, amellyel megteremt egy „olyan világot, amelyben helyettesítőkkel adhat elő dinamikus szituációkat, azokból pedig tanulhat, és általuk megmutathatja másoknak, hogyan működik a világ" (CSÍKSZENTMIHÁLYI–HALTON 2011; 59).

Amennyiben nem volt ott az eseményen, Munk elbeszélője önmaga nézőpontját ötvözte mindazokkal a hatásokkal és tényezőkkel, amelyeket mások tettek rá, és ezzel egy *közös önéletrajzi tervezetet* alakított ki Lejeune elgondolása nyomán (LEJEUNE 2003; 122). Ha valóban így van, jelen esetben felmerül az a Paul de Man-i gondolat, mely szerint nem beszélhetünk teljes azonosságról a szerző és a szövegbe foglalt megfelelője kapcsán (DE MAN 1997; 94). Wolfgang Iser vezette be az önmagunk eljátszása, színrevitele fogalmakat, melyekkel a visszaemlékező újraéli az egykori énjét, de már úgy, hogy önazonosságát megváltoztatja. Dobos István ezt továbbgondolja, és nála az emlékezőnek folytonosan változik az önmegértése, az identitását elveszíti, majd újraalkotja (DOBOS 2005). A kéziratok tanúsága szerint Munk elbeszélője is folyamatosan újragondolja és variálja az élményeket, hogy abból látványos csomagot, paktumot tegyen elénk.

---

[7] A hajózási szakértők szerint a Carpathiára vonatkozó iratanyagban a BT-100_156_79 jelzettel szerepel a Carpathia 1912. májusi személyzeti jegyzéke, amelyen először olvasható Munk Artúr – saját kezű – bejegyzése. A brit Országos Levéltár (National Archives) kereskedelmi tengerészet személyzetére vonatkozó Hajózási és tengerészlajstrom: szerződések és személyzeti listák (Registry of Shipping and Seamen: Agreements and Crew Lists) rekordjának fondjai segítették a kutatókat.

[8] https://www.encyclopedia-titanica.org/carpathia-passengers-crew/ (2016. december 1.)

Munk alcímként jelöli kötetében: *Egy orvos életregénye*, tehát az igazság megörökítésére vállalkozik, viszont a „történetileg igaz vagy hamis állítások csupán annyiban fontosak, amennyiben kifejezik a szerző identitását. Ilyen értelemben az autobiográfia, mivel szimptomatikus, a tényszerű írással ellentétben mindig igaz" (ABBOTT 2002; 304).

Mindenféleképpen a kötet borítóján szereplő név, a szövegen kívüli jegy utal arra, kié a felelősség a teljes írott szöveg kimondása kapcsán. Munk elbeszélőjét olvasva a *Köszönöm addig is*...-ban egy önéletrajzi térben találom magamat, melyben benne vannak a Munk által korábban létrehozott szövegek is. „A túlságosan kidolgozott vagy árulkodó írásmód gyanút ébreszthet az önéletírás olvasójában, amiről aztán nehezen szabadul meg, még ha tudja is, hogy ez alaptalan. Mikor a művészet túlságosan látszik, praktikának tűnik, mesterkedésnek, képmutatásnak vagy komédiának, az olvasó a végén már azt hiszi, hogy művészet és »őszinteség« között szembenállás van" (LEJEUNE 2003; 68).

Kiadás

MUNK Artúr (1956): *Köszönöm addig is*... Egy orvos életregénye. Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, Újvidék

Irodalom

ABBOTT, H. Porter (2002): Önéletírás, autobiográfia, fikció: kísérlet a szövegtípusok osztályozására. Ford. Péti Miklós. *Helikon* 3. 286–304.

BALOGH Tamás – KÖNCZÖL Péter – TANÍTÓ Kálmán (2016): *Hol volt, hol nem volt?* Dr. Munk Artúr és a CARPATHIA. Magyar Kutatócsoport, R. M. S. Titanic. http://m.cdn.blog.hu/ha/hajosnep/image/munk_artur_20160521.pdf (2016. december 1.)

BAUDRILLARD, Jean (1987): *A tárgyak rendszere*. Ford. Albert Sándor. Gondolat, Budapest

CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály – HALTON, Eugene (2011): *Tárgyaink tükrében*. Az vagy, amit használsz. Ford. Bozai Ágota. Libri, Budapest

DE MAN, Paul (1997): Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji* 2–3. 93–107.

DOBOS István (2005): *Az én színrevitele*. Balassi Kiadó, Budapest

LEJEUNE, Philippe (2003): *Önéletírás, élettörténet, napló*. L'Harmattan, Budapest

THOMKA Beáta (2001): Letöltött idő. *Bárka* 6. 51–58.

VÖLGYI PÉTERNÉ Dr. REICH Márta – Dr. BALOGH Tamás (2012): *A TITANIC árnyékában – egy magyar orvos élete*. Delta Vision, Budapest

Patócs László

Ambivalens terek – érzelem-jelentések a kortárs vajdasági magyar prózában

Dolgozatomban három, a kortárs vajdasági magyar irodalomból származó szövegen keresztül szeretnék rámutatni azokra a jelenségekre, amelyek az út jellegű közvetítés megnyilvánulásai, a konkrét referenciális jelleggel bíró térelem-dimenziók, a helyreállító jellegű mozzanatok kudarca, a nyitott terek elidegenedése és a város topográfiája által centrális pozícióba helyezik a térgondolkodás elemeit. A választott alkotások több aspektusból is hasonló jelenségeket tematizálnak: a térségi kulturalitás vetületei, az önmagaság megélése és a vonatkozó érzelmi konnekció, a zártság és az átjárás horizontjai, a centrumnélküliség és emocionális narratív sík viszonylatai mellett a kilencvenes évek háborús krízistapasztalata is jelentősen befolyásolja a bennük kirajzolódó struktúrákat.

Losoncz Alpár a krízisszituáció kapcsán írja egy tanulmányában, miszerint a válságértelmezésekben felfedhető a jövő nyitott lehetőségeit betűző beállítottság, amely a jelent az esetlegesen megújuló kezdet fényében értelmezi. A krízistapasztalat annak a tanújele, hogy a világfolyamat valamit nyitva hagyott, a nyitottság ébren tartja az idővel szembenéző tudást (LOSONCZ 2002; 115). A másságképek, az etnikai és kulturális másságok, a másra vágyás emocionális gondolati köre a vizsgált szövegekben csak részben vagy egyáltalán nem képes betölteni a hozzájuk kapcsolható aspektusokat. Iain Chambers gondolata szerint ahol határok vannak, ott más hangok, testek, világok is léteznek, a túloldalon, az egyén különös határain túl. Ezeken a határokon át az egyén vágyainak nyomában járva paradox módon rákényszerül arra, hogy szembesüljön a korlátaival, és egyben azzal a többlettel, amely rajtuk keresztül is megkísérli fenntartani a párbeszédet (CHAMBERS 2002; 438). Az utazás lényegi mozzanatai kapcsán a tapasztalatot lehetővé tevő távolság meg- és elismerését jelöli meg – az általam megközelített textusok terében e jelenségek azonban

nem a megismerés vágyott lehetőségének indukátoraként, hanem lényegi és mélységi problémákként jelennek meg. Sajó Sándor *Narrativitás, érzelem és világtapasztalat* című tanulmányának egy gondolata szerint „amikor egy érzelem hat ránk, akkor nem olyannak látjuk a világot, amilyen valójában, és a világ »a maga valójában« a józanság számára jelenik meg, tehát azt, hogy szétválasztható és szétválasztandó egymástól a kettő. Csakhogy a világ tárgyainak tapasztalata nem egy alapvető régiót alkot, amelyet utólag módosítana az érzelem-tapasztalat" (SAJÓ 2014; 162). A térrel alkotott közösség, a terület és az identitás egységének érzelmi dimenziói, az interkulturalitás, a térjelenlét lényegi összetevői az emocionális struktúra határozott dominanciája helyett az instabilitás, a megingás irányába tendálnak.

A kizökkenés mechanizmusainak gyakorisága és rendszerszerű ismétlődése teszi Sirbik Attila *St. Euphemia* című regényét a centrumnélküliség topográfiájának megnyilvánulásává. A regény terében az utazás, a helyváltoztatás folytonos és kontrollálhatatlan jellege miatt nem több egyfajta kényszeres tevékenységnél, amely számára a két közeg, a folytonosan alakuló, erodáló, a rossz tereként megjelenő szerbiai és attól csak árnyalatokkal más tartalmakat kiváltó, ám minőségi különbségeket nem kínáló magyarországi közeg között zajlik le. A regény főhőse kényszerűségből gyakorlatilag jelentés és megvalósítható cél nélkül vándorol, emiatt pedig az emotív kiüresedés kategóriájával írható le. Sem az emlékezeti struktúrák által továbbélő múltképzetek, sem pedig az ennek a helyébe lépő, a jelen térrel alkotott közösség, a terület és az identitás kettőséből megképződő (pontosabban ennek a lehetőségét kínáló) horizontok nem kínálnak alternatívát az elhagyás gesztusával rokonítható érzelmi vetületeknek.

A címben foglalt jelölő – vagyis a rovinji székesegyház – és a szabadkai–magyarországi kettős közeg közötti jelentésköri radikális különbség a szöveg struktúrájának és az érzelmi vetületeket determináló fennkölt és közönséges – a világon túli absztrakt tisztaságkép, illetve az alpári, a szennyes, megtisztíthatatlan mivoltban fogható meg. A kettősség kicsúcsosodásaként az emlékezetet megtisztító nosztalgiával beborító tisztaságképzet erodálása a meghittség látszatának dezilluzorikus mivoltát megjelenítő szerkezeti elemeket emelném ki.

A széthullás időszakának impozáns képe a bácskai nudista története, ő az egyik olyan szereplő, aki a vészterhes időkben bármiféle, legalább önmaga számára jelentőséggel és pozitív kicsengéssel járó cselekedet is egyben. Ám az idézendő rész sem több egyfajta kényszeres pótcselekvésnél, amely az elveszett teljességélmény vágyott dimenziójának egy szeletét kí-

vánja visszaállítani a rendelkezésre álló, jóval szerényebb feltételek között: „Apám egy vastagabb törzsű fához lépett, láttam, ahogyan belenyúl, és egy köteg papírt vesz elő, egyenként széthajtogatja őket és körbeviszi a fák között, mindegyiket egyenlőtlen távolságra helyezi el a földön, nem hiszek a szememnek, látom, baszd meg, ahogyan apám meztelenre vetkőzik, széthajtja a magával hozott pokrócot" (SIRBIK 2015; 34); illetve: „Egy jó másfél óra múlva apám föláll, felöltözik, összeszedi és összehajtogatja a papírlapokat, visszahelyezi a fatörzsbe […]. Óvatosan közelítek a papírlapokat rejtő fatörzshöz, benyúlok, és kiveszem a köteget, ne bassz, a *Heureka* című erotikus keresztrejtvény-magazin széthajtható meztelen nős poszterei egy halomban. Most már értem, apám egy bácskai nudista" (SIRBIK 2015; 35).

A regény a nemzedéki traumatizáció legfontosabb elemének, a délszláv háború fiktív vagy tényleges közös tapasztalatának irodalmi szövegbe való transzponálása. A teljesség és a részek viszonyára utaló bibliai szöveghellyel induló regény ténylegesen problematizálja az említett kettősséget. A folyamatos narratíva meg-megzökkenése, kibillenése épp azt a mechanizmust modellálja, amelyet maga a regény is megszólaltat. A *St. Euphemia* az egység feladásának, a hiányjeleknek és az egységfogalmak visszás dimenzióinak megszólaltatását fókuszba állító szöveg: „Van egy sorozata, a *Strabismus*, ahol a kancsalságot egész Szerbia nagy metaforájává tágítja, az egészet onnan eredezteti, hogy hosszadalmas névváltoztatás meg útlevélcsere után Szerbia megkezdte az új biometrikus útlevelek kiadását, amelyek nem viselték többet a Jugoszláv Szurópai Unió biztonsági előírásainak, s így segítik Szerbiát abban, hogy uniós tagjelöltté váljon" (SIRBIK 2015; 141).

Az állandóan alakulásban lévő térviszonylatok, a kötődés nélküli visszatérések terepének legfontosabb jellemzője az emotív helyzetek és relációk egymásba oldódása, a személyes és a kollektív események jelentőségének felcserélése. „Sokan azért kelnek útra, mert jobbra számítanak, mert olyan terveik vannak, amelyeket a közvetlen környezet akadályozni látszik" (PLEŞU 2000; 204). Ez a számítás jelen van a regényben az utazás kényszere révén, ám az állomások – Szabadka, Pécs, Újvidék, a Balaton, az Adria, Vranje és a többi – a minőségi váltáshoz szükséges érzelmi töltetek miatt nem váltják be mindezt. Nem egyfajta megismerés vezérelte helyváltoztatásról van itt szó, hanem gyakran komoly veszélyektől óvó kényszercselekvésről. Ahogy Szent Eufémiának, a város védőszentjének rovinji szobra is fordul a széljárásnak irányába, úgy sodródik a főszereplő.

Ám amíg a szobormozgásnak jelentést tudunk adni, addig a regény főhőse gyakorlatilag jelentés és megvalósítás nélkül vándorol.

Míg Bencsik Orsolya legutóbbi, *Több élet* című kötetében a topográfiai jelölők a konkrét megnevezés stratégiáját követve rajzolják fel a határ két oldala közötti kulturális különbségeket, a 2012-ben megjelent *Akció van!* címűben, amelyben szintén domináns szerepet kap a határral tagolt terület elsősorban érzelmi viszonylatok révén felsejlő dualitása, az itt és az ott jelölők eltérései, amelyek által a különbségek felfokozását, kiélezését generáló határszerep elmozdulása, átértelmezése történik. Mindkét szövegben az összevetésből származó potenciál értékkategóriaként, a regisztereket ismerő és azokat hasonlítani képes identitás általi pluszként rajzolódik ki. Az interkulturalitás látószögének hordozójaként megjelenő elbeszélő az összevetés képességének birtokában a közeg egységesítő és különálló jelentéshorizontjait is ismeri – mindezt az érzelmi viszony háttérben tartásával: „A legjobban azt szeretik, amikor Szerbiát Magyarországgal hasonlítom össze, és két kimutatás között meghúzom a sörösüveget" (BENCSIK 2012; 42).

A domináns és az idegen kettősségének jellegzetességeit ismerő elbeszélő a térjelenlét szempontjait megjelenítő emotív viszonyban a semlegességeknek ad helyet. A szöveg elbeszélője számára a konkrét helyjelleg homályban tartása, lebegtetésének lényegi eszköze a kimondás általi definíció hiánya: a kötetben faluként meghatározott otthontér csak nem sokkal a regény vége előtt kap konkrét nevet, előtte csupán sejthetjük, hogy melyikről van szó. Ennek az ad külön jelentőséget, hogy a tériség ezen eleme, vagyis a falu mint elsődleges topográfiai közeg visszahat az önkép síkjaira, a külső nézőpontok általi önértés megképződésére: „Azzal akartam kezdeni, mert ezt tartja a család a legfontosabbnak, hogy a falu mit gondol rólunk" (BENCSIK 2012; 34).

A megismert, megismerhető és a pontos tapasztalat híján idegennek ható világ kettőse a saját térrel kialakított érzelmi kapcsolat viszonylagosítása felé vezet: „Anyám nem értené, de ha értené is, nem tudna válaszolni, mert ő csak a világot ismeri, azt, hogy mi van a világ végén és azon túl, nem tudja" (BENCSIK 2012; 13). A kettősségből fakadó különbségeket leépítő, ámde mégis megszólaltatni, jelölni szándékozó perspektívák az imaginárius terek fokozott szerepét hangsúlyozzák, a regényben az úton levés az összehasonlítás gesztusa révén reprezentálódik. A kötetben a zártság és az átjárás horizontjai inkább potenciális lehetőségként vannak jelen: a határ, az önmagaság megélésének terepe köré rajzolódó gondolati mozgáskonstrukciók jelentős érzelmi töltettel bírnak.

A konkrét térbeli közeg és az imaginatív síkon felépülő térfogalmak távolsága miatt relativizálódik az emotív tartalmak közötti határ, s mindebben a megértésnek és a motivációk idegenségének toposzát előtérbe helyező terrénum képez kapcsolódási pontot az elsődleges tér és az imaginárius térkoncepciók között.

Az *Akció van!* narratív szerkezete az imaginárius terekben zajló gondolati útbejárásoktól halad a konkrét, a szövegtérben megvalósuló és a cselekmény szempontjából is releváns mozgásformák felé. A szövegbe idézetként beépülő, a topográfiai szókészlet elemeit felhasználó imaginárius térképzetek a bejárás, a sajáttá tétel révén erősítenék meg a megismerés lehetőségét, ám a térkép konkrét elemei helyett a „vaktérképi" mivolt a hangsúlyos. „»Imaginárius tereket járok be«, ezt mondanám neki, vagy azt, hogy »A testem imaginárius tér«. Nem tud térképet olvasni, figyeltem, húzza az ujját a papíron, nem érti, miért nem nedves a kék, miért nem domborodik ki a barna. Fülét hiába helyezi rá, nem hallja a zajokat, a városi nyüzsgést, a tenger morajá t. »Vaktérkép lettem«, ezt mondanám neki, vagy azt, hogy »Nemcsak a testem, a lelkem is azzá vált«. Ezt talán könnyebben olvasná. »De nincs mit rajta olvasni«, ezt állítaná, húzná a fehér üresség en át az ujját, hiába akadna bele a fekete jelekbe, nem érezné, és pláne nem színezné ki, jelölné meg. »Nem hallok semmit, nem is térkép ez, nem igazi térkép«" (BENCSIK 2012; 79). Az imaginárius térkép változása az írás modellálásával járja körbe a változás, a bevésett nyom üresnek tűnő, ámde az alakulás által testi stigmaként megképződő lenyomatát.

A vajdasági irodalom hasonlóképp összetett térmegélése Jódal Kálmán prózájában mutatkozik meg, amelyben maga a legszemélyesebb térként meghatározható, az otthonosság, a biztosítani hivatott haza válik idegenné, ismeretlenné, folytonosan alakulóvá. A szűkebb és tágabb hatósugarú térségi helyjelentések és a hozzájuk kapcsolódó érzelemkoncepciók sajátságos narratívája jelenik meg Jódal Kálmán novelláiban. A szövegek felfokozott érzelmi vetületének centrumában a haza, az otthonképzet tágabb fogalma áll. A teresülés, a térbeliség dimenziója több szempontból is meghatározó tényezője a novelláknak, amelyek emocionális centrumában a város és a haza fogalmiságához köthető megnyilvánulások, érzelmi viszonylatok állnak. A novellák főhősei többször is explicit kijelentésekkel támasztják alá a jelölt térfogalomhoz való kötődésüket, illetve e viszonyulás kiüresedését: „Kibámulok az ablakon, s hiába ismerem az unalomig ezeket az utcákat, mindegyik idegennek hat, pedig itt születtem, itt élek, ez kéne, hogy legyen a hazám, die Heimat, buzdítom magam vértelenül" (JÓDAL 2016; 94).

Az útra kelés, a helyváltoztatás mozzanata nem a szövegben megjelenő topográfiai elemek közötti tényleges mozgások által van jelen e textusokban: maga a Neoplanta/Neusatz/Újvidék jelölőkkel leírható város távolodik el a referencialitás alapjaitól. Az alakulás legfontosabb eleme a Monarchia képzetéhez köthető, és egy technológiai dimenziót is magába építő elegy. A Jódal-novellák tereinek szerveződési tengelyén fontos helyet foglalnak el a történelmi hagyomány fragmentumai, illetve a fiktív-irreális közegből származó, az eltávolodást, a másság fogalmait beépítő és az időbeliség térvonatkozásait kitágító jellemzők.

A szövegek egy novellából kölcsönzött fordulattal szólva „hazaszurrogátuma" egyszerre építi magába a téremlékezet gyakran tényleges topográfiai elemekkel leírt dimenzióit és az elbizonytalanítást erősítő, a technológiai kultusz bizonyos szegmenseit – kiborgokat, hibrid entitásokat, a popkultúra rendszerének jelentős szerepeit. Újvidék, a novellák topográfiai központja félig-kísértetváros, történelmi relikvia, dögunalmas kvantumváros, a kulturális haza, illetve egykor-Újvidék jelentéseket vesz fel. Az elmozdulás itt tehát nem az egyik térstruktúrából egy másikba való útdimenzión keresztül, hanem a jelzett tartalom kvalitatív módosulásai által képződik meg. Az egyik novella főhősét a város épületeinek szabályos vagy különc, mértani pontosságú vonalai saját vonalkódjára emlékeztetik, ez a viszonyulás azonban inkább egyfajta negatív, mintsem a vágyott, kellemes állapot érzelmi töltetét hordozza magában. A városszegmensek összességéből felépülő hazaképzet a kiábrándulás és az üresség jelentéseit veszi fel: „szinte szakrálisan vonzódott egy-egy szebb vagy extravagánsabb épülethez, a mindig, de főként csapadékos időben teljességgel érvényesülő fényvisszaverődésekhez, amit, akármekkora nonszensz baromság volt, mégis hologramok tördelte, ütköző bozonokkal, protonokkal telített lézer-interferenciának becézett magában.

»Heimat, a búsba, haza a magasban, digitalizálva, remixelve, de szerethetőn.«

A várt, megszokott, szerelemként is definiálható öröm azonban ezúttal elmaradt" (JÓDAL 2016; 45).

A referencia alapjának megléte korántsem egyszerűsíti a Jódal-szövegek térkoncepcióját. A valóságreferenciával bíró lenyomatok ebben a szövegtérben inkább az idegenség, a sajáttól, a valóstól történő eltávolítás jelentéseit erősítő eszközökként értelmezhetőek: „Én már nagyon sokszor váltottam identitást, méghozzá őszintén. És a haza is szükségszerűen változott. De most már kiismertem, akár álmomból fölrázva is jól ismerem" (JÓDAL 2016; 93).

A haza fogalma köré épülő domináns narratíva az elsődlegesen pozitív érzelemértékek megjelenésének terepe helyett e novellákban az „idegenné módosult, és üdén rémisztő", a „megfoghatatlan konglomerátum", az „amorf, vákuumszerű" jelentéseket veszi fel, az egyik szövegben pedig „félmeztelen, gúnyos-kegyetlen tekintettel perzselő amazon, félig kurva, félig szent, aki újra és újra szíven döf". A novellák fikcionalitás-mivoltát hangsúlyozó utalások, instrukciók egyfelől leépítik a valós utalásrendszerben történő elhelyezés lehetőségének képzetét, másrészt pedig a tapasztalati előítéletek határolta érzelmi tér átrendeződését hangsúlyozzák.

Kiadás

BENCSIK Orsolya (2012): *Akció van!* Forum–PRAE.HU–JAK, Újvidék–Budapest
JÓDAL Kálmán (2016): *Die Liebe*. Forum, Újvidék
SIRBIK Attila (2015): *St. Euphemia*. Forum–Magvető, Újvidék–Budapest

Irodalom

CHAMBERS, Iain (2002): Vándorlás, kultúra, identitás. Ford. Marno Dávid. *Helikon*, 48, 4, 433–474.
LOSONCZ Alpár (2002): *Európa-dimenziók*. Forum, Újvidék
PLEŞU, Andrei (2000): Túllátni a szemhatáron. Ford. Horváth Andor = *A madarak nyelve*. Jelenkor, Pécs, 200–209.
SAJÓ Sándor (2014): Narrativitás, érzelem és világtapasztalat. = Boros Gábor – Pólya Tibor (szerk.): *Szenvedély, szerelem, narrációk*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 161–165.

Ternovácz Dániel

Valóságkép és történelmi reprezentáció

Végel László *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja* című regényében

A fikció mint segélyszerkezet Aleida Assmann meglátása szerint egy „mintha játékos" nézőpontjából keletkezik, akinek hipotézisalkotása meghatározott feltételek mellett vonatkoztatható személyekre, tárgyakra és helyzetekre (ASSMANN 1996; 125). Ez az elbeszélői és szemlélődési pozíció elsősorban a mimetikus, interpretáló leképzés redukciójára vonatkozik. Ugyanakkor, ha a „mintha" szubjektumhoz kötődő perspektívát mint a biografikus és a narratív én közötti határállapotból való szemlélődést a kisebbségi irodalom diskurzusában tárgyaljuk, újraértelmeződik a fogalom. Deleuze és Guattari vizsgálódásaiban a kafkai szubjektum pozícióját betöltő „mintha ember" (DELEUZE–GUATTARI 2009; 46) által jelölt szituáció kapcsán írja Végel László, hogy „nomádja vagy az anyanyelvednek, ezért lettél kényszerűségből független" (VÉGEL 2003b; 72). Egy olyan fikcióképző látás- és elbeszélésmódról van szó, ami soha nem egy stabil, szavakkal vagy képekkel megragadható szubjektív állapot, hanem mindig csak leendés, egy szétszóródási folyamat, az én-elbeszélő szubjektum mássá, idegenné, kívülállóvá válása. Ezt az alapállást Végel az „újvidékiségével" írja tovább és a *peremregény* diskurzusával bővíti ki a kisebbségi beszédmód szerint formálódó regénytérre, időfolyamra, központokra és peremvidékre bomló fiktív struktúrát, amelyben a nomád identitás fattyú-létté hatványozódik. A fikcióképző aktus Végel regényirodalmában elsősorban az író esszéiből és naplóbejegyzéseiből kiolvasható hiány- és idegenségtapasztalathoz kötődik, amely a nyelvhez, a kultúrához és a térhez való viszonyulásban jut kifejezésre. Ennek a valóságlátásnak és a képzeletbe menekülő magatartásnak a diskurzusához kapcsolódik a címben jelölt *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja* című regény, amelyben a történelem és a hatalom rendszere kerül szembeállításra a jelenvalóságot interpretáló látásmódot és az individualitást megteremtő lehetséges

formákkal. A derridai ipszeitást megelőző „képes vagyok" stádiumában (DERRIDA 2005; 28) vesződő „szlemilség" adódik hozzá a közép-kelet-európai marginalitás perem-diskurzusához. A kívülálló, a saját hazájában idegen, a másság, a kisebbségi identitás, illetve az elfogadni kényszerülő magatartás jelentésmezőjében ismerhető fel ez az ön-identifikálhatatlanságot jelző forma, ami az *én* kimondására való képességet lehetetleníti el.

Végel *Peremregény, fattyúregény* című esszéjében a térbeli referencialitás függvényeként vetődik fel az irodalmi reprezentáció működése. Az elgondolás szerint a konkrét térből a szövegvilágba beemelt motívumok funkcionálnak a fiktív narratíva és a valóságos történések között kapcsolódási szerepet betöltő jelekként: „[...] hol van a szavak hazája, hiszen valójában ebben a kérdésben összpontosul minden térprobléma, sokszor úgy éreztem, hogy a szavakat sem mindig a jelentésük, hanem a mögöttük rejtezkedő tér hitelesíti" (VÉGEL 2002). Amennyiben szövegalkotási és prózapoétikai stratégiaként gondolunk az idézett szöveghelyre, az író regényeiben a kívülállást peremlétként értelmező diskurzus során képződő látásmód alakzatairól vonhatunk le következtetéseket. Ilyen jellegű önpozicionálás révén megalkotott fiktív balkáni vagy közép-kelet-európai világot, amely a jelenvalóságot a „polgári térség kései illúziójával" (VÉGEL 2000; 79) képezi le, a térbeli és időbeli empirikus objektumokhoz és eszmetörténetekhez kötött reprezentációként értelmezhetjük. A kisebbségi pozícióhoz kötődő, fikcionalizált narrativitás és reprezentáció az Újvidékről alkotott tényeken alapuló, ugyanakkor illuzórikus városképet a folyton metamorfózisban levő imaginárius szövegtérrel helyettesíti. A dolgok vagy a képek intenzív állapotok sorozatát hozzák létre, szó szerinti vagy metaforikus értelmezhetőségük helyett csak „állapotoszlások a szóskálán" (DELEUZE–GUATTARI 2009; 44). Az anyanyelv és a jelölt objektumok ilyen jellegű, egymást kölcsönösen kiegészítő viszonyon alapuló kapcsolata a regénytérben és a *lelassított* időben moziélményként, a hangok mögötti tárgyi világ megtapasztalásának örömeként fogalmazódik meg *A marginalitás dicsérete* című Végel-esszében (VÉGEL 2003b; 65).

A Deleuze- és Guattari-féle *deterritorizáció* és *reterritorizáció* a történelmi alakulások lenyomatát magukban hordó objektumoknak minősülő helyeket jelölő nevek szemantikai hálóját a referenciatér nyelvéig és azon túl, mitikus szintekig terjeszti ki. Az előbbi réteg Végel esszé- és prózanyelvét illetően körülhatárolható a lokálpatrióta értelmiségi-kritikai diskurzus kereteivel, ami a peremléti én-kimondás egyetlen lehetséges nyelve. Viszont az utóbbi, a nyelvi modell mitikus szintje olyan nyelvi-poétikai kiterjesztésként jelentkezik, amely a fantazmáknak a peremléti diskurzus-

ba való bevonását feltételezi: „A kelet-közép-európéer legnagyobb kísértete a mítoszokba burkolódzó valóság. A történelem legegyszerűbb tényei kataklizmákra emlékeztettek, ezért ebben a világban a fantasztikum természetes talajra talált" (VÉGEL 2003c; 52). Ez a természetesség mellérendelő funkcióba helyezi a fantazmatikus elemeket a kívülálló pozícióból kiinduló észleléssel. A felvázolt mozzanatok mentén konstruálódó Végelféle reprezentációban „a valóságon túl feltünedező térhiány" (VÉGEL 2002) meghaladása céljából konstruált, a hiányt betöltő fantazmatikus tér mint mitopolitikai képződmény olyan funkciót tölt be, mint az én-azonosság társadalmi diskurzuson belüli kimondhatatlanságán való túllépés. Olyan határátlépés vágyaként értelmezhetjük ezt a folyamatot, ami az önmagát térbeli, nyelvi és kulturális határok közötti vákuum-egzisztenciában elgondoló alany transzgresszójaként értelmezhető. Ilyen jellegű képzeletbeli térkép megteremtése mint az emlékezet fikcionalizálása egy olyan imaginárius ellen-diskurzusba való helyezkedésként értelmezhető, ami Birgit Neumann szerint a „marginális pozícióba szorultnak" a felerősödését szolgálhatja (NEUMANN 2010; 341). A peremre kényszeredett egyén számára egyedüli lehetőségként fennmaradt örökös monológot mint a valóság erkölcsi értékelésének igényéhez szorosan kötődő, tényekre építő történetelbeszélő és fikcionáló narrativitást (WHITE 1997; 125) teszi lehetővé. Végel úgy fogalmazza meg ezt a gondolatmenetet, hogy az országok, nyelvek, kultúrák között kirajzolódó vákuumba szorult „symposionok világában a Diskurzus lesz az egyetlen szereplő. Olyan mértékben, hogy elnyomja, terrorizálja az embert" (VÉGEL 2002). Minthogy a képzelet visszacsatolódik a megnyilatkozó alanyra, „tőrbe csal, a szöveg segítségével visszaterel a valóságba, ravasz koldusként attól kér alamizsnát, akit kifosztott" (VÉGEL 2003a; 113).

Végel *A képzelet veresége* című esszéjében elmélkedik a hatalom diskurzusában való benne-létről, ebből eredően a szöveg és a narrativitás kontextust alakító jellegéről: „A hatalom veled öregedett meg, nem hivalkodik többé régi erényeivel, melyekről elkeseredett vitákat folytattál vele. [...] Nézitek egymás ráncait, egymásnak háttal állva, egy fiktív regény tükörrendszerében. Ő tudja, hogy minden szöveg végül is a birtokába kerül, előbb vagy utóbb a hatalom érdekeit szolgálja. A tiéd is" (VÉGEL 2003a; 109). A fentebb idézett, irodalmi reprezentációhoz kötődő Neumann-meglátások alapján az időstruktúra, a medialitás, a perspektívák struktúrája nem transzhisztorikus állandók, hanem történelmileg variálható stratégiák, amelyeket interpretatív mintákként használhatjuk fel speciális vagy partikuláris kontextusok (NEUMANN 2010; 340) és a fikció nyelvét övező

történetiség vizsgálatára. A jelen dolgozatban tárgyalt regény a gyarmatosító erők által uralt hatalmi diskurzustól mindenkor eltávolodó és ugyanakkor belőle kényszeredetten részesedő, individualitást nélkülöző alanyiságot tárgyaló esszék, regények, naplóbejegyzések hagyományát szélesíti ki. A társadalmi valóság és az írói imaginárius szövegtér reflexivitása közötti korrelációk merülnek fel az átmenetiséget és a határállapotot fokozó műfaji hibriditással, szövegközi kapcsolatokkal, átjárásokkal. A mű témája a mindenkori hatalom mint az én-t meghatározó *Másik* tükrében formálódó kisebbségi identitás, formateremtő elve pedig ebből a tükörjátékból, a referenciális tér és idő összefüggéshálójában játszódó események részben családtörténetté és részben történelmi regénnyé formálása. A Faust-történetet interpretáló *Schlemihl Péter különös története* című Adelbert von Chamisso-mű árnyéktalanság-állapotának továbbírására utaló regénycím egy időben a hatalmi diskurzuson belül kényszerűen elfoglalt ún. „outsider-fausti" (VÉGEL 1988) alapállás Lukács György-féle elgondolására is visszacsatolható. Eszerint a forradalmi idők nem igénylik az öntudatos Faustot, „*így a valóság lesz fausti, nem az ember*", aminek az értelmiségi outsider-Faust tudatosan rendeli alá magát. E valóságeszmény szerint „nem a szellem, hanem a történelem menetiránya a fontos" (VÉGEL 1988; 35). A kívülállás kérdését felvető formák között reprezentálódó zsidó sors mint másság Végel írásaiban a szocialista korszak kísérleti nemzedékéhez tartozó két író, Danilo Kiš és Filip David mint a „szófogadó lázadókkal" szemben álló marginális (VÉGEL 2015) magatartását tükrözi. A regény utalásainak ilyen jellegű értelmezése alapján a kisebbségi formák párhuzamára helyeződik a hangsúly a zsidóság lokális történeti reprezentációja helyett. Utóbb említett szerző nevéhez kapcsolódik az *alternatívanélküliség* ténymegállapítása (VÉGEL 2015). Ezt az állapotot tükrözi a vizsgált regény jelenbeli állapotot reprezentáló valóságképe, amelyben nincs olyan hipotetikus alternatíva, amilyen az egymást menetrendszerűen váltogató történelmi nagy narratívákban még létezett.

Az elemzett regény történelmi reprezentációja és a jelenvalóság leképzését illetően a Végel-írásokban megjelenített újvidéki városképnek a mitikus helyekre való lebontását folytató hagyomány már említésre került. A közép-európai nyelvi és kulturális heterogenitást allegorizáló Duna melletti, mitikus gyűjtőponttá, az elbeszélői beszámoló alapján *bordélylyá* átminősülő, Luxor nevű szálloda egyike a regény azon térbeli motívumainak, amelyek az „emlékezet helyeként" (GYÁNI 2000; 82) funkcionálnak. Az épület falai között lokalizálódik a letűnt nagy történelmi narratívák utáni nosztalgia, fantazmagória. A szálloda belső tere „a lecsu-

paszodás, a tárgykultúra megsemmisülése, a szeméttelepp é válás, a felhalmozódás, a tell-teleppé alakulás, a szigetként való kiemelkedés paradox, ám mégis immanens jelentésmezőit mozgósítja" (KOVÁCS 2016; 107). Az emlékezés és a történetmondás színtere az épületen és az imént sorolt jelenségeken kívül, a szemlélődő alanyi pozícióban teremtődik meg. A történetben relikviummá váló és a *Vajdasági Múzeum*ba kerülő kerekes szék mint a menekülés helye, a Slemil-pozíció vállalása értelmeződik: „[...] nagyapa pont emiatt választotta a kerekes széket. Nem akart olyan buszra szállni, melyet a német rendőrök rendszerint leállítanak [...]. [A]zért vizsgálják át, mert savanyúkáposzta- és szilvapálinkaszaguk van. Cipelik magukkal a haza hagyományait, személyes szokásaikat" (VÉGEL 2015; 223). Továbbá: „A képmutató Slemilek országa lettünk, ahol mindenki saját kerekes székébe menekül" (VÉGEL 2015; 292). Olyan menekülési, illetve alternatíva hiányában önként választott helyről van szó, amelyben a saját nyelvtől való elidegenedés formalizálódik és a haza kifejezésének bonyolult szemantikai hálója kiüresedetté válik.

A családtörténeti diskurzus is bizonyos pontokban a történelem és a társadalmi rendszer bürokratikus és mitopolitikai reprezentációjába helyeződik át. Az elemzett regényben a magyar honvéd és szerb partizán kettősségének paradoxonára épülő apa-kép körüli képzelgések az identitás alapvető, gyarmatosító erőtől és társadalmi rendtől való függősége mellett a kollektív bűnösséggel egészülnek ki mindkét nyelven és kultúrán belül. A *slemilség* mint a vázolt önazonosság-forma darabjainak gyűjtőfogalma kiterjed a szövegbeli Újvidék egyes helyeire, például az August Šenoáról elnevezett utca felveszi a regénybeli nagyapa, Slemil Jánosnak mint a „kommunizmus áldozatának" a nevét. A családi ház, amihez hozzátartozik a címerkészítő műhely, a Luxor Szállodához hasonlóan mitikus történelmi gyűjtőponttá minősül. Végel szerint a peremregény narrativitása azért szakad meg folytonosan, mert hiányzik a regényteret hitelessé tevő „lassú és folyamatos idő" (VÉGEL 2002). Ennek a tapasztalatnak a feloldása céljából a regényben a foucault-i idő-heterotrópia funkcióját töltik be az említett archiválási helyek, „amelyek a végtelen felhalmozódást jelenítik meg" (FOUCAULT 2000; 152), a címerek, a portrék és a családi és nemzeti emlékek megőrzésével.

A fentiekben idézett „savanyúkáposzta-szagú buszok" magukban hordozzák a kimozdulás viszontagságait, a mindenkori idegenség-érzést, a Végel-féle utazás-narratíva lehetséges identifikációs és valóságlátási alakzatait. Továbbá a buszozás egy történelmi-episztemológiai folyamat jelenbeli mozzanataként is értelmeződik. Az országhatárokon mint a közép-

európai polgár mindenkori „rögeszméjén és traumáján" (VÉGEL 2002) való átjárást mint a meghaladás egyik lehetséges formáját a közlekedési viszonyok képszerűsítik. Elsősorban Bécs és Budapest mint monarchikus központok Újvidékhez mint peremvidékhez viszonyított relációja hangsúlyos. Ezen a térképen rajzolódik ki Szabadka mint porfészek, Palics mint a Monarchia idejében divatos fürdőhely, Szeged mint a térbeli határokon való túllépési lehetőség és a Budapesthez való fokozott közeledés illúziója. A történelmi reprezentáció kronologikus narrativitásából következik a felsorolt terek közötti távolságon mozgó, mindenkor átalakulásban levő közlekedési viszonyok ábrázolásának a heideggeri értelemben vett technikával mint technével való kapcsolódása, amely lényegileg tartozik a megismeréshez, nem csak az eszköze „felvilágít minket" mint „felvilágosító" (HEIDEGGER 2004). A fentebb vázolt foucault-i heterokrónia megteremtése mellett, a meglévő elbeszélések megírását ellehetetlenítő idő és tér között fennálló ellentét kibékítését szolgálja a technicizálódáshoz igazodó megismerés reprezentációja. A gépjárművel való bécsi utazások által betöltött, a monarchikus térbeli viszonyokat szimbolizáló funkción túllép a biciklizés-narratíva, amely már egy imaginárius térben való áthelyeződést, valóság-meghaladást tükröz. A közlekedés mellett a médiumok megjelenése és a megkettőződő valóságlátás érzékeltetése szintén kifejezésre jut. A nagy történelmi, hatalmi és ideológiai rendszerek váltakozása mentén jelentkező episztemológia törések szintjén érvényesül: „Kíváncsiak, hogy milyen volt a harctéren, amiről csak a médiából tájékozódtak" (VÉGEL 2015; 18).

A szavak jelentését a tér belső tulajdonságaiként meghatározó gondolkodás alapján a fiktív szövegvilág az aktuális társadalmi diskurzussal átitatja a valós tér elemeit. A haza ideája, így az adott, országhatárok által behatárolt térben való lét kiegyenlítődik a gyarmatosító hatalmi kontextusán belül létezővel. Ennek az alapja, hogy a narrativitás létrejöttét elsődlegesen az én azonosságának a társadalmi rendben mint a „vendégszeretet és az ellenségesség testében" (DERRIDA 2005; 28) való kimondhatósága feltételezi. Az én-kimondás mint egy nemzet vagy ország ideájába beletartozó állampolgárként való önmeghatározás lehetőségének térhez való kötöttségét a következő kérdésekkel veti fel a regény: „Hol a haza? Mit jelent az a szó, hogy haza? [...] [H]ol az egyik hazának, hol a másiknak készítettem a címereit" (VÉGEL 2015; 38). A jelentés elvesztése és esetleges újbóli megtalálása a saját nyelvben való idegenséget, az állampolgári azonosság állandó keresését, újbóli megtalálását eredményezi. A kényszerítő erővel bíró gyarmatosító kultúra kolonizációja során teremtett változások-

ba való beletörődés pedig a szubjektivitás formációjának az ellehetetlenülését és a közösség illúziójába való transzformációt alapozza meg.

A társadalmi képződményekben, terekben, objektumokban objektivizálható többségi identitás a nagy történeti narratívákhoz igazodik, amelyek folytonos átalakulása szintén episztemológiai törést idéz elő az újvidéki lakosságnak mint hermeneutikai közösségnek a megismerésében. A korszakhatárokon való ki- és belépéshez igazodik a megismerés: Monarchia-tudat és posztmonarchikus létérzés, balkáni eredet, jugoszláv, majd posztjugoszláv azonosság között mozgó önazonosságban jut kifejezésre. Tárgyi viszonylatban a diktátorok portréjainak váltogatása, a dinár és a pengő váltakozása, a megújuló címerek öntése jelent kronológiai határt. Nyelvi szinten a himnuszok és nemzeti szólamok éneklése, a hatalom diskurzusából eredő frázisok, idiómak állandó cserélődéséhez kötődő viszonyulás jelenti a társadalmi diskurzust mint a valóság minden formáját meghatározó a priori rendet feltérképező megismerést. A váltakozó eszmerendszer alapján összeálló uralkodó rétegekben elkülönülő intézményes és individuális, intellektuális és végrehajtó hatalmi formák, illetve a konszolidációt jelentő rituálék, aktusok részletesen reprezentáltak a regény történeteiben. Váltakozásuk kimutatja a mikroszinten végbemenő átalakulásokat (nyelvhez és etnikumhoz kötődő attribútumok), állandókat (társadalmi osztály) és a totalizálódás érzékelési formáit (álmok, képzelgések).

Kiadás

VÉGEL László (2015): *Balkáni szépség, avagy Slemil fattyúja*. Noran Libro, Budapest

Irodalom

ASSMANN, Aleida (1996): A fikció elismerése. *Literatura* 2. 119–126.
DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2009): Mi a kisebbségi irodalom? = *KAFKA. A kisebbségi irodalomért*. Qadmon Kiadó, Budapest, 33–57.
DERRIDA, Jacques (2005): *A másik egynyelvűsége*. Jelenkor Kiadó, Pécs
FOUCAULT, Michel (2000): Eltérő helyek = *Nyelv a végtelenhez*. Latin Betűk, Debrecen, 147–157.
GYÁNI Gábor (2000): Kollektív emlékezet és nemzeti identitás = *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Budapest, 81–95.
HEIDEGGER, Martin (2004): Kérdés a technika nyomán = Tillmann J. A. (szerk.): *A későújkor józansága II.* Göncöl Kiadó, Budapest, 111–133.
KOVÁCS Krisztina (2016): „az új világ egy jól menő bordély". *Tiszatáj 1*. 106–108.

NEUMANN, Birgit (2010): The Literary Representation of Memory = Erll, Astrid–Nünning, Ansgar (szerk.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Walter de Gruyter, Berlin, 333–345.
VÉGEL László (1988): A rejtőzködő fausti pszichogram = *Ábrahám kése*. Forum, Újvidék, 29–40.
VÉGEL László (2000): A Dornstädter cukrászda. Közép-európai nosztalgiák = *Peremvidéki élet*. Forum, Újvidék, 79–82.
VÉGEL László (2003a): A képzelet veresége = *Hontalan esszék*. Jelenkor, Pécs, 106–116.
VÉGEL László (2003b): A marginalitás dicsérete = *Hontalan esszék*. Jelenkor, Pécs, 65–73.
VÉGEL László (2003c): Képzeletbeli térkép = *Hontalan esszék*. Jelenkor, Pécs, 51–58.
VÉGEL László (2015): Optimizmus és elvándorlás. *Mozgó Világ 2*. http://www.mozgovilag.hu/vegel-lasz%C2%ADlo-op%C2%ADti%C2%ADmiz%C2%ADmus-es-el%C2%ADvan%C2%ADdor%C2%ADlas/
VÉGEL László (2002): Peremregény, fattyúregény. *Forrás 6*. http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/vegel.html
WHITE, Hayden (1997): A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében = *A történelem terhe*. Osiris Kiadó, Budapest, 103–143.