

Köztes helyzetek

Mediális normaszegés és normaszegő testek a kortárs magyar irodalomban

Gregor Lilla

Neptun-kód: DQEEI0

témavezető:

Dr. Szirák Péter

egyetemi tanár

Budapest, 2025.

KÖZTES HELYZETEK

Mediális normaszegés és normaszegő testek a kortárs magyar irodalomban

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a Bölcsészettudományok tudományágban

Írta: Gregor Lilla okleveles irodalom- és kultúratudomány szakos bölcész

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom-, Kultúra és Nyelvtudományok doktori iskolája
(Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi programja) keretében

Témavezető: Dr.
(olvasható aláírás)

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20... ..

Én, Gregor Lilla, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....

Tartalomjegyzék

Az elemzett művek elméleti és irodalomtörténeti kontextusai	5
1. Kérdésfelvetés és korpusz.....	6
2. Medialitás, intermedialitás.....	7
3. A normaszegő test.....	13
4. A test írása.....	18
5. Az elemzések irodalmi kontextusa	21
6. Az elemzések	31
A mértékadó test (Nádas Péter: <i>Saját halál</i>)	32
1. Vizuális és textuális tanúságtétel	32
2. Alkotó és szereplő, avagy a leképező és a kép	36
3. Kapcsolat a külvilággal: norma és megosztás	41
4. Mértéktelenség	45
5. Narratívaszervező működések	49
6. Mértékadás a textus által: a rácsozat.....	51
7. Vizuális nyelv, nyelvi vizualitás	55
7.1 Ekphraszisz	56
7.2 Színek	60
8. Összefoglalás	63
A tanúsító test (Molnár T. Eszter: <i>Teréz, vagy a test emlékezete</i>)	65
1. Az elbeszélők	65
2. A heterogén szöveg.....	67
3. Külső történetek	69
3.1 Dina.....	70
3.2 Medúza	71
3.3 A piros pont	73
3.4 A másság és büntetése	75
4. A kollázsok	77
5. Tabu, elrejtés, szegény.....	80
6. Az elbeszélő és a szereplők nyelve.....	82
7. Hallgatás	85
8. A test beszédessége.....	89
9. Összefoglalás	92
A hibrid test (Tóth Kinga: <i>Írmag / Offspring</i>).....	94
1. A szerző-funkció.....	94
2. A törtvonal	96

3. A fordítások	98
4. A dichotómiák lebontása.....	102
4.1 Hibridizáció	102
4.2 Háttér	104
5. A nő mint háttér	106
6. Kilépés a könyv teréből	111
7. Összefoglalás	114
Az akadályozott test (Kele Fodor Ákos: <i>Echolália</i>).....	116
1. Belépés a könyv terébe	117
1.1 A borító.....	117
1.2 <i>Kacsaembriót bont a nyuszt aki vagy</i>	119
2. <i>Aphantázia</i>	122
2.1 Időmértékes verselés és olvasás.....	122
2.2 A költészet mint nyelvi zavar	125
3. Ekhó és Narcisszus.....	128
3.1 A nézés lehetőségei.....	129
3.2 A tipografikák felfejtése	131
4. A normaszegés mint rendszer	133
5. Összefoglalás	136
Konklúzió	138
Bibliográfia.....	140
A jelölt tudományos közleményei	140
Források	141
Szakirodalom	144
Függelék.....	153
Absztrakt	164
Abstract	166

Az elemzett művek elméleti és irodalomtörténeti kontextusai

„Nem volt levegő.”¹ – állítja a *Saját halál* elbeszélő énje, majd hamar pontosítja: „Nem volt levegő a levegőben, ez lett a gondom. [...] Néztem az embereket az utcán. Nekik volt a levegőben megfelelő mennyiségű levegőjük.”² A nádasí főhős fulladását ugyan szívinfarktusa okozza, az ennek beismerését megelőző pillanatok leírásában mégis az jelenik meg dominánsan, hogy saját észlelése nem koherens a környezetével; mást tapasztal, mint a többiek. A magyarázat tautologikus szakasza („volt a levegőben megfelelő mennyiségű levegőjük”) ugyanakkor arra is rámutat, hogy az eltérő észlelést a kiindulópont eltérése okozhatja: az infarktust átélő szervezet nem képes a kellő mennyiségű oxigént eljuttatni a szervekhez, az emiatt kialakuló légszomj pedig olyan érzet, mintha a probléma kívül lenne, a levegőből hiányozna az oxigén. Az elbeszélő nem az objektívnek tűnő, de legalábbis normatív perspektíva szerint érzékel, teste nem aszerint működik – és a normatív perspektíva kimozdulása, illetve a különböző perspektívák ütköztetése az, ami a kötetegészben a cselekmény és a médium szintjén egyaránt újra és újra központi szerephez jut.

„Nem volt levegő.” – ez a mondat egy különben teljesen üres, fehér oldalon, egymagában áll Nádas Péter művének könyvformátumban kiadott változataiban. Egy újabb berögzült nézőpont vagy nézési mód, a csak szemantizáló olvasás kimozdítása, a nem szemantikai mozzanatok figyelembevétele már itt előre jelezheti a fent leírtakat: a mondat körül hatalmas fehér, üres tér, ami körülveszi az oldal egyetlen mondatát. Az elbeszélőt (mint az elbeszélésből kiderül) épp úgy veszi körül a levegő, mint az oldal vizuálisan központi szereplőjét, a mondatot a fehér tér – nem hiányzik, nagyon is sok van belőle. Hasonlóképpen a szöveg folyóiratbeli és digitális közléseiben is megjelenik a levegő vizuálisan, ezekben a szöveg tagolása tekinthető a (beszéd)légzés ritmusának vizuális megjelenítőjeként, amennyiben a hosszabb-rövidebb szöveges szakaszok közti nagyobb térközöket egy-egy *lélegzetvételn*y szünetnek tekintjük.³ A textuális elemek vizualitása úgy vesz részt a jelentésképzésben, hogy ahhoz több, a hagyományosan a szöveget szemantizáló olvasásban alapvetésnek tekintett kettősség hierarchiáját meg kell bontania. A textuális elemek olvasása és nézése közötti binaritás, de az előtér és a háttér, a fekete (tinta) és a fehér (lap), illetve a hallgatás és a kifejezés közötti kettősség, illetve ezeknek a befogadás során hagyományosan feltételezett sorrendisége

¹ NÁDAS Péter, *Saját halál*, Jelenkor, Pécs, 2004, 69.

² *Uo.*, 91.

³ MILIÁN Orsolya, *Saját helyek. Fragmentum = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 92–102, 92–93. A mű digitális és folyóiratbeli megjelenései: NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://konyvtar.dia.hu/xhtml/nadas_peter/Nadas_Peter-Sajat_halal.xhtml (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.); NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://reader.dia.hu/document/Nadas_Peter-Sajat_halal-528 (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.); NÁDAS Péter, *Saját halál*, *Élet és Irodalom*, 2001/51–52., 29–33.

mind olyan struktúrák, amelyeket meghaladva lehetséges a *Saját halál* szövegének jelentéshálójába annak látványát is bekapcsolni, és a vizuális jelek alapján megérteni, ami az elbeszélésben csak később derül ki, azaz, hogy az elbeszélő által megéltektől eltérően nagyon is *volt levegő*.

A nádas mondatokhoz pedig társulnak a körülöttük feltűnő körtfafényképek. Az idézett, üres oldalon álló mondatnál szemközt egy sárguló lombú vadkörtefa fotója látható. A monomediális, szövegközpontú könyvmédiumhoz képest nemcsak a textus vizualitása által, azaz az előhívott befogadási stratégiákat tekintve normaszegő a *Saját halál*, hanem azon működés által is, hogy a (könyvben kiadott mű) mondatai-bekezdései közé egy fotósorozat darabjai ékelődnek. A Nádas-kötet befogadása során több okból is egyértelmű, hogy a fotósorozat és a kisprózai mű közül egyik sem pusztán illusztrációja a másiknak: az életrajz ismerete felől ezt indokolja Nádas Péter írói és fotográfusi elismertsége;⁴ a mű kontextusa felől a tény, hogy mindkét alkotás megjelent külön-külön is;⁵ a mű belső szerkezete felől pedig az, hogy a vizuális és textuális tartalmak között sem mennyiségben, sem pedig előfordulásuk rendszerében nem állapítható meg alá-fölérendeltségi viszony.

Jelen kutatás tárgyát azok, a *Saját halál*hoz hasonló, erősen irodalmi kódoltságú, de az irodalom normatív határain átlépő, mediálisan összetett művek képezik, amelyekben az ábrázolt emberi testek szintén áthágnak rájuk vonatkozó normákat. A vizsgálat célja feltérképezni a lehetséges összefüggéseket az elemzett művek mediális komplexitása és a bennük megjelenő, az emberi testet reprezentáló vagy performáló módok között. Azaz a kérdés: hogyan ábrázolnak határsértő testeket határsértő alkotások?

1. Kérdésfelvetés és korpusz

Disszertációm négy műelemzésen keresztül rajzolja fel a mediális és testi normaszegés lehetséges kapcsolatait: Kele Fodor Ákos *Echolália*, Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezete*, Nádas Péter *Saját halál* és Tóth Kinga *Írmag / Offspring* című kötetei képezik a tárgyát. Az elemzések korpusza az elmúlt harminc év magyar irodalmi megjelenései közül válogatva áll össze; a kutatásban használt, nagyrészt irodalmi eszköztárra való tekintettel olyan művek interpretációi szerepelnek benne, amelyek tartalmazznak leírt szöveget. Az elemzés fókusza a szöveges szegmensekre irányul, az egyéb komponensek azok felől, szorosan azokkal

⁴ Az életrajzi szerző és a *Saját halál* elbeszélő-főhőse között feltételezett szoros kapcsolatot nemcsak az előbbi biografikus adatai indokolják, hanem szövegszerűen azok a Nádas által adott interjúk is, amelyekben a szerző saját élményeiről az elbeszélés szavaival számol be. Lásd például: MIHANCsik Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs földem. Beszélgetés Nádas Péterrel*, Jelenkor, Pécs, 2006.

⁵ A körtefa-sorozatot a Mai Manó Házban állították ki, lásd: LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, Kijárat, Budapest, 2013, 165.

összefüggésben értelmeződnek. Anyagi megkötés továbbá, hogy csak olyan művek kerültek be a vizsgálatba, amelyek legalább részlegesen megjelentek könyvformában. Az elemzett művekben mindannyiszor központi szerepet kapnak a bennük leképezett társadalmi normától eltérő emberi testek vagy emberi működések, illetve gyakran felfedezhető az emberi test médiumként való működése – így e művek teret adnak az emberi test és a könyvtárgy/az alkotás teste közötti összefüggések tanulmányozására.

A korpusz időbeli határait különböző technológiai, gazdasági, politikai tényezők, valamint ezekkel összefüggésben az irodalom és az irodalomértés változásai indokolják. A személyi számítógépek megjelenése és elterjedése, az internet (az internetes adattárolás), majd a World Wide Web létrejötte és általános használatba vétele nemcsak az újonnan készülő művek alkotási folyamataira voltak hatással, hanem a korábbi irodalom tárolási, terjesztési, rekonstruálási lehetőségeire, illetve idővel a befogadás módjaira is.⁶ A történelmi és kulturális folyamatok hatására számos technológiai fejlesztést és új művészetelméleti irányzatot a magyar irodalmi szcéna 1990 körül egyszerre és hirtelen tapasztalhatott meg, egyidőben az állami funkcióknak az irodalom intézményrendszerét is érintő átalakulásával.⁷ Az irodalmi diskurzus alakítójaként értett fenti tényezők hatásával megegyező időszakra tekintve, „a videó [...] korszaka, az elektronikai reprodukció kora” jellemzőjeként regisztrálja W. J. T. Mitchell a *képi fordulat* kifejezéssel jelölt tendenciát, amellyel a művészetek és a humántudományok fókuszpontjának az ábrázolható vagy a látható felé való eltolódását írja le,⁸ s amely egyúttal az irodalom és az irodalomértés medialitásának változását is magában foglalja.

2. Medialitás, intermedialitás

Az emberi test médiumként való működésének megértéséhez szükséges a médium fogalmát körüljárni. Etimológiája a *közöttiség* és a *közvetítés* fogalomkörei mellett az átlátszóság általi megmutatás és az átlátszatlanság kettősét is magában foglalja, így már történetében figyelmeztet megragadásának nehézségére.⁹ Talán épp ezért született oly sok különböző megközelítés a médium koncepciójáról. Jelen dolgozat nem kíván e médiumdefiníciók között igazságot tenni, vagy szintetizálni őket; sokkal inkább célja, hogy feltérképezze és az elemzésekhez felhasználja mindazokat a médiumfogalmat illető belátásokat és

⁶ SCHEIN Gábor, *Kortárs irodalom. Az irodalom intézményrendszere és medialitása 1989 után = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 1037–1039.

⁷ Ezekkel összefüggésben az 1990-es évek prózapoétikájáról és kritikai szövegeiről lásd többek között: SZIRÁK Péter, *Szóval nehéz. A magyar prózáról 2001 júliusában*, Bárka 2001/5., 53–71.

⁸ W. J. T. MITCHELL, *A képi fordulat = Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Typotex, Budapest, 2010, 171–197, 175.

⁹ OLÁH Szabolcs, *Médium = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 314–321, 314.

összefüggéseket, amelyek a vizsgált alkotások sajátosságainak megértéséhez segítséget nyújtanak.

A médiumfogalom antropológiai fókuszú megközelítéseinek egyik meghatározó kiindulópontja Marshall McLuhan elmélete, mely az ember bármilyen meghosszabbítását médiumnak tekinti,¹⁰ illetve kimondja, hogy minden médium „tartalma” egy másik médium.¹¹ Összezseng ez a kitétel Jay David Bolter és Richard Grusin elgondolásával, mely szerint médium az, ami remedializál,¹² ugyanakkor mindkét állításhoz szükséges, hogy a médium olyasfajta struktúrát jelentsen, amely rögzített formákat használ. Werner Wolf definíciója megfelel e kitételnek, ő ugyanis az intermedialitás-elméletek felől közelítve úgy határozza meg a médiumot, mint az a konvenciókon alapuló kommunikációs forma, amellyel bizonyos kulturális tartalmakat közvetítünk.¹³ Eszerint a médiumok sajátos eszköztárral, közvetítési móddal, adott esetben sajátos materialitással rendelkeznek, és ezek találkozásai teszik lehetővé az egyes médiumok elkülönítését.

Ezek a megközelítések olyan kérdések és témák szempontjából válnak majd relevánssá az elemzésekben, mint a médiumváltások okozta törések, illetve az egymás funkcióit, jellegzetességeit, konvencióit átvevő médiumok okozta effektusok. Szintén a mediális sajátosságok szempontjából termékeny lehet a médiumok különböző módokon való kategorizációja, egész pontosan az effajta tipológiák felvetése annak érdekében, hogy vizsgálhatóvá váljanak az azoktól való eltérések. Gotthold Ephraim Lessing *Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól* című értekezésében az évszázados paragone-vitához hozzászólva rögzít ilyesfajta kategorizációs törekvéseket. Lényeges különbségként említi a költészet (ma általában a verbális művészeteket sorolnánk ide) és a térbeli művészetek között (mint a festészet és a szobrászat) azok időbeliségét: míg utóbbiak egyetlen pillanatot örökítenek meg, előbbi – potenciális narrativitása révén – képes a változás reprezentációjára.¹⁴ W. J. T. Mitchell Lessing-értelmezésében, eltávolodva e megkülönböztetésnek az ábrázolásmódra való hatásától (azaz attól, hogy a festészet és szobrászat egyetlen pillanatra szorítkozása szükségszerűvé teszi az érzelmek ábrázolásának visszafogását, az események tetőpontjának nem ábrázolását), a médiumok tér- és időkezelése szerinti felosztását tárja elő: aszerint kategorizálja a médiumokat, hogy azok elsődlegesen térbeliséget vagy időbeliséget képesek

¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1994, 3–4.

¹¹ *Uo.*, 8.

¹² Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, ford. BABARCZI Katica, Apertúra 2011 tavasz, <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

¹³ Werner WOLF, *Intermediality = Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, szerk. David HERMAN – Manfred JAHN – Marie-Laure RYAN, Routledge, London/New York, 2005, 252–256, 253.

¹⁴ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón vagy a költészet és a festészet határaitól*, ford. VAJDA György Mihály = Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999, 5–150, 18–19.

reprezentálni – vagy pontosabban, hogy melyiket reprezentálják hagyományosan.¹⁵ Ez alapján a médiumnak adott a „természete”, s ha ennek ellentmondó tartalmat hordoz (például az elsődlegesen térbeliséget reprezentáló médium, a festészet, időbeli elemeket szerepeltet), azzal saját működésmódjára hívja fel a figyelmet.

Egy olvashatatlan, de képként nézhető szöveg, amely tehát elsősorban vizualitásként áll elő, saját anyagiságára irányítja a fókusz. A materiális filológia megállapítása szerint azonban nem csak a médium konvencionálistól eltérő működésekor érdemes az anyagi meghatározottságot vizsgálni. Minden esetben igaz, hogy „az irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja)”.¹⁶ Azaz egy mű értelmezése során interpretáció alá kell vonni annak fizikai jegyeit és kontextusát: megjelenési helyét, oldaltükrét, térközeit, a hozzá tartozó jegyzeteket stb. És mivel egyazon mű számos kiadást élhet meg, az eltérő kiadások egymás melletti jelentéseket hozhatnak létre, amelyek mind együttesen léteznek, érvényesek és akár hitelesek is.¹⁷ Ez a megközelítés fontos szerepet játszik Nádas művének mediálisan különböző megjelenéseit tekintve (papíron és digitálisan, képekkel, szövegekkel, valamint azok nélkül); de hasonlóképp érdemes lesz érvényesíteni az elemzett verseskötetek egy-egy korábban, köteten kívül is megjelenő darabjára.

Abból a feltételezésből kiindulva, hogy a médiumok szokványos működésének inherens része, hogy materialitásként elrejtőznek a közvetített elemek mögött, a „negatív” médiumelméletek olyan közegekben tartják legjobban megfigyelhetőnek a médiumokat, amelyekben valamifajta zavar lép fel az átvitelben.¹⁸ Ilyen közeg a művészet, ahol a mediális struktúrák a medializációban bekövetkező törés hatására gyakran láthatóvá válnak, sőt a hagyományos művészet illúziókeltő és bevonódást elősegítő mechanizmusainak ellentartva, az elmúlt száz év művészetében (és köztük az általam elemzett művekben) többször maga az alkotás hívja fel a figyelmet a mediális törésekre, zavarokra.¹⁹ Ilyesfajta jelenségnek tekinthető a médiumok által rögzített zaj is,²⁰ amelyet Kittler a lacani értelemben vett valóságnak a

¹⁵ W. J. T. MITCHELL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1986, 104.

¹⁶ George BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvdalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 81–117, 83.

¹⁷ *Uo.*, 82–83.

¹⁸ OLÁH Szabolcs, *I. m.*, 315–316.

¹⁹ *Uo.*

²⁰ Az irodalmiságot (vagy a költőiséget) magát is meg lehet fogalmazni a nyelvbe beszűrődő zajok eredményeképpen. A költőiség eszerint a jakobsoni poétikai funkció dominánssá válásával létesül, azaz a referenciális funkció háttérbe szorul, s a hétköznapi kommunikációba egyébként is beszűrődő zajok, véletlenszerű kódolások felerősödnek. (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, Alföld 2004/4., 34–59, 42–43.)

szimbolikusba való betöréseként ír le,²¹ de önmagára hívja fel a figyelmet a médium akkor is, amikor a benne adódó potenciált nem vagy nem konvencionálisan használja ki – azaz, amikor egy-egy médium kilép saját jellegzetes működési keretei közül,²² és adott esetben más médium(ok) jellegzetességeit veszi fel. A disszertáció által feldolgozott korpuszban mindkét jelenség feltűnik. Előbbihez említhetők Tóth Kinga zajzenei performanszai, amelyekben a zaj médiumreflexivitást felerősítő szerepet játszik (összhangban azzal, hogy a technikai médiumokban az immerzióknak, a medialitás elrejtésének épp a zaj elnyomása az egyik leggyakoribb módja).²³ Utóbbi megfigyelhető például Kele Fodor Ákos *Echoláliájának* azon oldalain, ahol a szöveges tartalmak vizualitása felülírja olvashatóságukat.

Dolgozatom vizsgálati korpuszában két fő válogatási szempontja a nem-normatív emberi testek és működések megjelenése az adott művekben, illetve a művek mediális heterogenitása. Több kortárs elmélet felől megkérdőjelezhető azonban az a jellemzés, mely szerint egy irodalmi mű onnantól válik mediálisan összetetté, hogy más típusú tartalmak, motívumok kontaminálják a szöveget. Az egyik ellenvetés alapja, hogy az irodalom, sőt a szöveg mint médium eleve, önmagában sem tekinthető monomediálisnak; monomediálisnak látszata sokkal inkább az értelmezések általi mesterséges purifikáció eredménye.²⁴ Az irodalom eleve adott mediális összetettsége már abból is következik, hogy minden médium tartalma egy másik médium,²⁵ de efelé mutat Mitchell képelmélete is. Eszerint minden médium kevert médium, és nincs ez másként az írással sem, amely egyszerre dekonstruálja a pusztá szöveg és a pusztá kép lehetőségét, egyszerre vizuális és nyelvi jelenség.²⁶ Vagy ahogy Kibédi Varga Áron fogalmaz: „a tiszta monomediális [...] szélsőséges elméleti konstrukciónak tekintendő, még a festészet és az irodalom esetében is”.²⁷

Ezeket figyelembe véve minden esetben, amikor disszertációm heteromediálisról vagy más mediális keveredésről szól, akkor nem egy mediálisan „tiszta” irodalomfelfogással helyezkedik szembe, hanem pontosabban arra a folyamatra utal, melynek során a Friedrich Kittler szerint a 19. század végén az írástól függetlenedő, autonómmá váló érzéktérületeket (a

²¹ KITTLER, *I. m.*, 86, 90–91.

²² A médiumok arra nézve korlátozó/meghatározó erejéről, hogy mit lehet általuk közvetíteni lásd: Marie-Laure RYAN, *Media and Narrative* = *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, szerk. David HERMAN – Manfred JAHN – Marie-Laure RYAN, Routledge, London/New York, 2005, 288–292, 290.

²³ OLÁH Szabolcs, *I. m.*, 315–316.

²⁴ K. Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 22.

²⁵ McLuhan, *I. m.*, 8.

²⁶ W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 95.

²⁷ KIBÉDI VARGA Áron, *Szavak, világok*, Jelenkor, Pécs, 1998, 170.

fonográf és a kinematográf révén a hallást és a látást)²⁸ mozgósító médiumok immár önállósodva integrálódnak újra az irodalomba, az irodalom terébe (például a könyvtárgyba).

Lev Manovich 2001-es *Posztmédia esztétika* című esszéje vonatkozásában megfogalmazható egy másik ellenvetés jelen tárgyalási keret felé, mely szerint a digitalizáció korában a művészetek médiumalapú kategorizációja elavult; a médiumoknak mind az anyagi, mind a társadalmi-gazdasági meghatározottságát meghaladja az internet, amelynek alapvető eleme a multimédia-dokumentum lesz.²⁹ Ugyanakkor az itt felvetődő problémák jelentős részét feloldja az a számos és jelentős változás, amelyen a manovich-i gondolatok 2001-es elterjedése óta átestek az internetes rendszerek, hozzáférhetőségük és terjeszkedésük, az internetes alkotási és befogadási módok, illetve az ezeket leíró tudományterületek;³⁰ valamint az anyagi és a terjesztését illető kétségeket is meghaladta a világ az eltelt 24 évben.³¹ Bár az internet tulajdonságai meghatározzák azt, hogy mit lehet rajta tárolni és továbbítani – épp úgy, ahogy ez bármely médiumról elmondható³² –, az internetes, illetve az internet léte és elterjedtsége által módosuló offline médiumok diverzebbek annál, mint hogy az internettel való összefüggésük felől legyen érdemes meghatározni őket. Mindezek miatt dolgozatomban továbbra is érdemesnek tartom a médiumalapú rendszerezést annak érdekében, hogy egy-egy elemzésnél az adott mediális jellegzetességek és konvenciók használhatóak legyenek kiindulópontként.

A médiumok elkülönítése azért szükséges, hogy keveredésükre fel lehessen figyelni. A mediális heterogenitás különböző megvalósulásainak számos taxonómiáját írták le. Az együtt létező médiumok közötti viszony alapján meg lehet különböztetni az intermedialitást a multimedialitástól (mindkettőt egyfajta vizsgálati irányynak tekintve), amennyiben előbbi esetében a médiumok transzformálják egymást, utóbbi esetében pedig pusztán összeadódnak,

²⁸ Friedrich Adolf KITTler, *Gramofon – film – írógép*, ford. TóTH-CZIFRA Júlia, Prae 2014/4., 74–94, 79.

²⁹ Lev MANOVICH, *Posztmédia esztétika*, ford. KISSPÁL Szabolcs, <https://exindex.hu/hu/nem-tema/posztmedia-esztetika/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

³⁰ Például: Manovich a művészet médiumalapú rendszerezésének anakronisztikus gyakorlatát látja megvalósulni abban, hogy „a hálón fellelhető összes művet” a *net art* (vagy a magyar fordításban *hálózati művészet*) kategóriájába sorolnak. A *net art* hibás kategória-megnevezés, írja, hiszen az interneten fellelhető műalkotások és alkotási folyamatok mediális jellegzetességeiket tekintve sokban különböznek egymástól. (Uo.) Azonban az eltelt 24 évben kikristályosodó, új, immár az internet világához igazodó terminológiák feloldották ezt az ellentmondást: amióta az alkotások jelentős része az online térben létezik, de legalábbis ott terjesztik, az is egy adott médium leírásának pusztán egyik, nem kiemelt szempontjává vált, hogy az interneten fellelhető-e vagy sem. Így alakult például a képregényes szakterminológiában a digitális és a webképregény közötti megkülönböztetés, mely datálhatóan 2005 után és 2017 előtt alakult ki, és ennek a tizenkét éves időszaknak a végére jól elkülöníti mediális szempontból az online megjelent és terjesztett képregényeket a kifejezetten online olvasásra készülőktől. (DUNAI Tamás, *A szerzői autonómia szerepe az észak-amerikai képregény 21. századi újrarendezésében. Médiaipar, formátumok, közönségek*, Doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2021, 185.)

³¹ A digitalitás immaterialitásának mítoszáról lásd: Johanna DRUCKER, *Miről értesít az (im)materialitás: a szöveg mint kód az elektronikus környezetben*, ford. MEZEI Gábor, Helikon 2017/2., 281–301.

³² McLuhan, *I. m.*, 9.

nem transzformatív módon kapcsolódnak egymáshoz.³³ Szintén a mediális együttállás szegmenseinek viszonya különbözteti meg elsősorban a wagneri Gesamtkunstwerk elgondolását a mediális hibriditástól, hiszen utóbbit éppen az elemek különmeműsége, kapcsolódásuk varratszerűsége határozza meg, míg előbbi egy szerkezeté hangolja a különböző művészeti ágakat és tartalmaikat.³⁴ Ugyanakkor ez a két együttállás tárgya szerint is megkülönböztethető, hasonlóképp ahhoz, ahogyan tárgya szerint meg lehet különböztetni az intermedialitást a művészetközöttségtől és az intertextualitástól: interdiszciplináris vizsgálatokban e három közül az intermedialitás terminus lesz a legszélesebb körben használható, mert a másik kettővel ellentétben az nem korlátozódik a szöveges tartalmak vagy a „magas művészet” körére.³⁵ A számos definíciós és kategorizációs törekvés szerteágazása, közelebbről pedig az intermedialitás-definíciók sokfélesége mellett létezik az intermedialitásnak ernyőfogalomként értett használata,³⁶ melyet jelen dolgozat is alkalmaz: itt tehát az intermedialitás, hacsak másképp nincs jelölve, mindenfajta heteromediális alkotás, illetve a mediális összetettséggel foglalkozó vizsgálatok, olvasásmódok leírásához lesz használatos, ideértve nemcsak a különböző médiumok együttműködése felől értett intermedialitást, hanem az eleve heteromediálisként feltűnő közegekben fellépő differenciák mentén megkülönböztethető tulajdonságok felől értelmezett is.

Disszertációmban olyan művek elemzésére vállalkozom, melyek bár erősen irodalmi kódolásúak, a szövegen túl más mediális tartalmakat is magukba foglalnak, és ezeket egy cím alatt, egy műként közlik – azaz a wolfi terminológia szerinti intrakompozicionális heteromediális érvényes rájuk.³⁷ Az alkotások mediális elemzését illetően lényeges még a disszertáció szöveges voltára való reflexió, Sándor Katalin kérdésének felvetése: egyáltalán lehetséges-e a (bár heteromediális) nyelv által reprezentálni „az intermedialis képződmények hatasesztétikáját, retorikai működéseit, vagy [...] vajon a nyelvi diszkurzus [...] nem csupán saját határainak kijelölésére, majd ezek meghaladási kísérletére képes-e?”³⁸

³³ DÁNÉL Mónika – SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 283–287, 284–285.

³⁴ NEMES Z. Márió, *Hibriditás = Média- és kultúratudomány*, 278–292, 278.

³⁵ Werner WOLF, *Intermediality*, 252.

³⁶ DÁNÉL–SÁNDOR, *I. m.*, 283.

³⁷ WOLF, *Intermediality*, 253. Wolf tipológiájában felhívja a figyelmet arra, hogy az extrakompozicionális heteromediális könnyen lehet pusztán a befogadó hozzáállásának eredménye, míg az intrakompozicionális heteromediális egyértelműbben inherens az adott alkotásra nézve.

³⁸ SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseihez I.*, Iskolakultúra 2006/1., 17–36, 19.

3. A normaszegő test

A mediális heterogenitás sokféle kategorizációnak témája, az inter-, multi-, és transzmedialitás definíciós kérdései könyvtáryi szakirodalmat ölelnek föl. A definíciós próbálkozások pedig nemcsak médiaelméleti, hanem társadalmi-politikai szempontból is vizsgálják a különböző mediális konstellációk hasonlóságait és különbségeit. Ilyen munka Jens Schröternek az intermedialitás politikumáról szóló összefoglalója, amelyben a szerző rámutat, hogy hasonló intermedialitás-fogalommal dolgozó és hasonló ideológiai háttérrel rendelkező elméletírók politikai-társadalmi intermedialitás-értelmezése ellentétes előjelűnek tekinti ezt a fajta mediális együttállást.³⁹ A Richard Wagnertól Marshall McLuhanen át Guy Debord-ig nyúló áttekintés ugyanakkor világossá teszi, hogy bármilyen előjellel is látják el az intermedialitást, a számba vett szerzők abban egyetértenek, hogy a heteromediális működések összefüggnek valamilyen társadalmi, emberek közötti heterogenitással.⁴⁰ Azaz egy-egy médium belső működése arra nézve is beszédes, amit közvetít; heteromediális konstellációk gyakran heterogén közegekről szólnak.

Az itt vizsgált művek medialitása ugyanakkor nem pusztán heterogén, hanem normaszegő: bár ezek az alkotások kilépnek az egyszerű, szöveges irodalom teréből azáltal, hogy konstitutív részekként képek, rejtvények, hiperlinkek jelennek meg, mégis a kortárs irodalom keretrendszerében tárják magukat az értelmező elé, azt állítják saját normájuknak, amennyiben mindet könyvformátumban adták ki, a recepciója mindnek a kortárs magyar irodalom kritikai platformjain zajlik, szerzőiket pedig írókként tartja számon a szakma.⁴¹ Jelen értekezés feltételezése, hogy amennyiben a mediális megformáltság és az ábrázoltak heterogenitása összefügg, normaszegésük is összefűződhet hasonlóképpen. A feltételezés vizsgálatához tartozó kérdés tehát a következő: hogyan függ össze a mediális normaszegés a mediálisan normaszegőként megformált művekben ábrázolt emberi testek normaszegő viselkedésével vagy létmódjával? Amennyiben a testi abnormitást a normalizált rendhez képest vett eltérésként, másságként tekintjük,⁴² úgy e kérdést a következőképp pontosíthatjuk: milyen

³⁹ Jens SCHRÖTER, *The Politics of Intermediality*, Film & Media Studies, 2010/2., 107–124.

⁴⁰ A heteromediális és a társadalmi heterogenitás közötti összefüggést mind szimbolikus, mind közvetlen szinten érti Schröter. Közvetlen kapcsolatként említi példaként Dick Higgins és Peter Frank elképzelését, akik a médiumok egykori purifikálódásának visszafordításaként értik az intermedialis gyakorlatok terjedését, és társadalmi elmozdulások eredményének tekintik azt. Nyolcvanas évekből szövegeiben előbbi az osztályok nélküli társadalomhoz való közeledéssel, utóbbi a „specializáció korának” végével köti össze az intermedialitást. (Uo., 114–115.)

⁴¹ Például: Kele Fodor Ákos kötetbeli verseinek egy része szerepel a Petőfi Irodalmi Múzeum digitális gyűjteményében (<https://pim.hu/kele-fodor-akos>, utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.), Tóth Kinga itt elemzendő művéről az Alföld Online közölt kritikát (<https://alfoldonline.hu/2022/06/klimakepzelet-plasztik-aradat/>, utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.), Molnár T. Eszterrel kötetéről a Margó Irodalmi Fesztiválon tartottak szinpadai beszélgetést (https://youtu.be/5tUqO_cn3Mk, utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁴² Ureczky Eszter a járványos betegségek biológiai jellegén túllépve, azok társadalmi-biopolitikai kódoltságát tárgyalva idézi meg Georges Canguilhem gondolatmenetét normáról és normálisról, s ebből vezeti le a betegségnek

összefüggések jelennek meg a kortárs magyar irodalomban a normaszegésük által heterogén társadalmi közeget létrehozó emberek ábrázolásai, illetve az ezeket a reprezentációkat felvonultató művek mediális normaszegése között?

Az előző fejezet gondolatmenetét követve a mediális normaszegés egyszerűen a médiumok hagyományos használatától való eltérésként érthető.⁴³ Az emberi test normaszegése ugyanakkor több irányból is értelmezhető: a norma társadalomtudományos meghatározása szerint az az adott csoport valamennyi tagjától elvárt viselkedésmódot jelenti, a tőle való eltérés pedig a deviancia.⁴⁴ A társadalmi élet effajta követelése és tiltásai nemcsak szigorú értelemben vett viselkedési formákra vonatkozhatnak, hanem magára az egyes emberi testekre is; többek között a test megjelenésére, karbantartására, illetve a saját testtel való viszonyra.⁴⁵ A társadalomnak a testet normatív keretek közé szorító ereje nem más, mint amit Michel Foucault a modern kori hatalom fegyelmező mechanizmusaként ír le: „a test megmunkálása, elemeinek, gesztusainak, viselkedésének kiszámított manipulálása” annak érdekében, hogy hasznossága és engedelmsége kölcsönösen elősegítse egymást.⁴⁶

Az elemzések tárgyát képező alkotások más-más normarendszert jelenítenek meg; más szabályokat hágnak át mind maguk a művek, mind a bennük feltűnő emberi testek; illetve az áthágások időbelisége is különbözik. Társadalmi-viselkedési normákat szeg az *Echolália* versének szereplője, amikor „más / korábbi beszéd- vagy szövegösszefüggésből merített / mondatsorokat szúr be a párbeszédbe”,⁴⁷ amennyiben a norma ebben az esetben a koherens beszéd. A nádas szereplő akut módon, a történet ideje alatt kerül kívül az ábrázolt világ rendjén, s ez először érzékelésében jelentkezik: „Nem volt levegő a levegőben, ez lett a gondom. [...] Néztam az embereket az utcán. Nekik volt a levegőben megfelelő mennyiségű levegőjük.”⁴⁸ Míg a többi ember a „szervek csöndje” adta, homogén, normális állapotban jár az utcán, az első személyű megszólalónak szervi akadályozottsága hívja fel figyelmét saját testére.⁴⁹ Molnár T. Eszter szereplői ezzel szemben folyamatos feszültségben élnek az őket körülvevő társadalmi renddel, legyen szó a hierarchikus struktúráknak való alávetett engedelmségről (például a

mint abnormitásnak társadalmi normaszegésként való érthetőségét. URECZKY Eszter, *Kultúra és kontamináció. A járvány metaforái és biopolitikája kortárs regényekben*, Kijárat, Budapest, 2021, 26.

⁴³ RYAN, *Uo.*

⁴⁴ Anthony GIDDENS, *Szociológia*, ford. NAGY Miklós, Osiris, Budapest, 2003, 61, 138.

⁴⁵ Susan BORDO, *A karcsú test olvasata*, ford. SZÖKE Dorottya – MATUSKA Ágnes, Apertúra 2009. tél, 2–3.

⁴⁶ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 186–187.

⁴⁷ KELE FODOR Ákos, *Echolália*, Prae.hu–Palimpszeszt, Budapest, 2016, 14.

⁴⁸ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 91.

⁴⁹ R. Leriche elméletét taglalva Canguilhem így fogalmaz: „Az egészséges állapot az, amikor az egyén nem tud a testéről. S megfordítva, a testtudatot az egészség határainak feszegetése, az arra leselkedő fenyegetések és akadályok érzete alakítja ki. Vagyis a normális megélt fogalma a norma áthágásának lehetőségétől függ.” (Georges CANGUILHEM, *A normális és a kóros*, ford. GERVAIN Judit, Gondolat, Budapest, 2004, 50.)

gyerekkori abúzus elhallgatása vagy a férjjel való szexuális együttlét kapcsán),⁵⁰ a test hasznosságát biztosító gyakorlati rendről (mint amilyen a nyelvi térben való navigálás)⁵¹ vagy az önreprezentációs felületként értett test különbségéről.⁵²

Canguilhem a normán kívüli állapotnak, az anomáliának kétféle alosztását körvonalazza: a patológikus és az új normát létrehozó változást.⁵³ Ebben a tekintetben a *Saját halál* és a *Teréz...* normaszegő szereplői az őket nem leíró normához (nem) tartozásuk felől meghatározottak, így patológikusnak számítanak, míg az *Írmag / Offspring* és az *Echolália* lapjain több olyan normaszegésről olvashatunk, amelyeket egy-egy új rend bevezetéseként érthetünk. Az új rend pedig gyakran hibrid rend, egy új faj,⁵⁴ új típusú létező megszületése: növényi, állati és emberi hibridizációja.

A hibrid testek megjelenése szükségessé teszi a norma fogalmának egy másik, egészségügyi-ortörténeti szempontú felvázolását is. A norma e tekintetben a normalitást és az egészségességet jelenti, azaz a normaszegés megjelenhet betegség vagy testi diszfunkció formájában.⁵⁵ Ekkor a beteg testeket általában is tekinthetjük hibrid létezőknek, amelyek az őket módosító betegségek révén a természeti és a kulturális közötti térben léteznek.⁵⁶ Természetesen az egészségügyi normafogalom is társadalmilag beágyazott, a betegség ítéletét sokkal inkább az uralkodó eszmék jelölik ki, semmint az orvos,⁵⁷ amennyiben az egészség mint normatív testi állapot valamiféle középérték, olyan ideáltípus, amely gyógyítás célját kijelöli.⁵⁸

Disszertációm mindezeknek megfelelően az emberi normaszegést az (adott műben ábrázolt) társadalmi (és gyakran azon belül egészségügyi) normarendszernek az emberi testre és testi működésekre vonatkozó szabályaitól, elvárásaitól, előfeltételezéseitől való eltéréseként érti. A testábrázolásokról való gondolkodáshoz ugyanakkor elengedhetetlen kiindulópont nemcsak a test, hanem a róla alkotott kép kulturális kódoltságának elismerése is. Hans Belting képelmélete felhívja a figyelmet rá, hogy a testről alkotott képet az aktuális diskurzusok mindig is formálták és formálják, sőt a testet ábrázoló leképezés nem is egyszerű reprodukciója a testnek, hanem a „testről alkotott kép *produkciója*”, azaz ezáltal jön létre a test képe.⁵⁹ Az ember

⁵⁰ Bővebben erről lásd a disszertáció *Teréz, vagy a test emlékezetéről* szóló fejezetét, illetve itt: MOLNÁR T. Eszter, *Teréz, vagy a test emlékezete*, Budapest, Prae, 2019, 25–26, 133–135.

⁵¹ Vö. *Uo.*, 111–112; BORDO, *I. m.*, 3.

⁵² Például a ruházzkodás kapcsán itt: MOLNÁR, *I. m.*, 92–93.

⁵³ CANGUILHEM, *I. m.*, 81.

⁵⁴ Canguilhem maga is a fajok átalakulásáról, új fajok létrejöttéről, az evolúcióról szólva fejti ki az anomália kétféle lehetőségét. (*Uo.*)

⁵⁵ *Uo.*, 11, 50.

⁵⁶ URECZKY, *I. m.*, 30.

⁵⁷ CANGUILHEM, *I. m.*, 69.

⁵⁸ *Uo.*, 40, 71.

⁵⁹ Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2004, 103–104. (Kiemelés az eredetiben.)

testként mutatkozik meg, a test pedig képként, írja Belting, és ez a kép mindig kulturálisan kódolt. A test a személy képének hordozója,⁶⁰ és mind a személyt, mind pedig ezt a hordozót vagy reprezentációs módot modulálja kulturális beágyazottsága. A test képén túl működése is kulturálisan kódolt: a kultúrtechnikák egy jól elkülöníthető csoportját képezik a testtechnikák, azaz azok a működések, melyekre az emberiség önmagát „tanítja be”, melyek a test használatához idomuló, szociálisan megszabott, szimbolikus jelentést hordozó gyakorlatok.⁶¹ Éppen ilyen gyakorlatként értelmezi Donna Haraway az emberi *identitásokat* is, amikor azok értelmezések általi megalkotottságát mondja ki.

A „női” létben semmi nincs, ami természetes módon kötné össze a nőket. Nincs is olyan állapot, hogy nők „lenni” [...]. A gender-, rassz- és osztálytudat egy vívmány, amelyet a patriarchátus, a kolonializmus és a kapitalizmus [...] történelmi tapasztalata kényszerített ránk.⁶²

Bár Haraway a nemi identitásra helyezi a hangsúlyt, s ennek identifikációs tényezőit használja gondolatmenete alapjául, ahogy az idézett rész végén látható, más típusú identitásra is érvényesíthető a társadalmi meghatározottság elgondolása. Hasonlóképpen elsősorban a nemi különbségek, a nemekhez tartozó társadalmi normák mentén fogalmazták meg a feminizmus harmadik hullámához sorolt gondolkodók az ember személyének és testének kulturális beágyazottságát (s ha a feminizmus szűkebb értelemben vett tárgyköre nem is, az emberi test kulturális beágyazottsága mind a négy elemzendő műnek központi témájához tartozik).

Simone de Beauvoir alapvetéséből kiindulva, mely szerint „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik”,⁶³ Judith Butler arra a következtetésre jut, hogy az ember biológiai neme önmagában nem egy anyagi tény, hanem a folyamatosan ismételt társadalmi gyakorlatok (normák) által töltődik fel jelentéssel, azok által materializálódik.⁶⁴ Haraway még tovább lép, amikor a kulturális meghatározottságot a teljes, biológiai értelemben vett testre is érvényesnek tekinti, és azt írja:

[A]z ember nem születik organizmusnak [...]. [A] biológiai testek a biológiai kutatások, leírások és publikációk; az orvosi és más üzleti gyakorlatok; mindenfajta kulturális termékek, ideértve a hozzáférhető metaforákat és narratívákat; valamint a technológia [...] találkozásából emelkednek ki [...].⁶⁵

⁶⁰ *Uo.*, 113–114.

⁶¹ Marcel Mauss testtechnika-fogalmából kiindulva Erhard SCHÜTTPELZ, *Testtechnikák*, Tiszatáj 71/2. (2017), 92–104, 94–98.

⁶² Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ironikus álom egy közös nyelvről integrált áramkörbeli nők számára*, ford. KOVÁCS Ágnes, Replika 51–52 (2005), 107–139, 113.

⁶³ Simone de BEAUVOIR, *A második nem*, ford. GÖRÖG Livia–SOMLÓ Vera, Gondolat, Budapest, 1969, 197.

⁶⁴ Judith BUTLER, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York, 1993, 1–3.

⁶⁵ Donna J. HARAWAY, *The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse = Feminist Theory and the Body: A Reader*, szerk. Janet PRICE – Margrit SCHILDRICK, Routledge, New York, 1994, 203–214, 207–208. (A fenti idézet saját fordítás.)

Tehát az ember testként, a test pedig képként mutatkozik meg, illetve a test képe, a test működése és a testekhez tartozó identitások mellett a test maga is kulturális termék. Az ezeket létrehozó, folyamatosan ismételt társadalmi-kulturális gyakorlatok alkotják a normákat, amelyek nem leképezői a pusztá test létmódjának, az mégsem létezhet ezek rendszerén kívül, és amelyekhez a pusztá test sosem lesz képes maradéktalanul igazodni.⁶⁶

A következő fejezetekben elemzett művek a bennük (re)produkált testeket, embereket, emberi működéseket hangsúlyosan olyan helyzetekben tüntetik fel, amelyek a figyelmet azoknak a normához való viszonyára irányítják – legyen a viszony az igazodás folyamatos kényszere (a *Saját halálban*), vágya (a *Teréz, vagy a test emlékezete* esetén), vagy épp az ellenállás, a normától való távolságtartás (mint az *Írmag / Offspring* lapjain). A normához képest vett eltéréssel való számot vetéshez pedig nem véletlen, hogy feminista szerzők elméleti munkái nyújthatnak segítséget, hiszen a feminizmus számos irányzata mint politikai-kritikai gondolkodási keret képes lehet a „természetesnek vagy semlegesnek hitt nézőpontokat, az univerzalizált, immanensnek vélt kategóriákat” reflexió tárgyává tenni, és az értelmezések részlegességére irányítani a figyelmet.⁶⁷ Teszi mindezt különös figyelmet fordítva a szöveg és a test viszonyára, ahogy Kérchy Anna írja, tekintettel arra a „nyugati kulturális klisé[re], mely a nőt [...] testiségével társítja s így megfosztja az au(k)toritást, a megszólalást, a szubjektivitás privilegizált pozícióitól”.⁶⁸

Ahogy a női tapasztalatok a patriarchális alapértelmezés miatt, úgy a betegségábrázolások az egészséges emberi test uralkodó képéből kifolyólag adhatnak termékeny alapot a testi normaszegések vizsgálatához, hiszen a nemi meghatározottsághoz hasonlóan a betegség maga is kulturális kódok által konstruálódik:⁶⁹ amellett, hogy fizikai vagy mentális alapja nem eltagadható, a klinikai tekintet mint hatalom hozza létre a betegség normától elkülönített jellegét.⁷⁰ Emiatt a beteg test is a mindenkori *másik* pozíciójában található, a normaszegő emberi testekre fókuszáló elemzési keretben tehát a betegség éppúgy kitüntetett helyet foglalhat el, mint a nőiség vagy a különböző etnikai, szociális, kulturális eltérések.

⁶⁶ BUTLER, I. m., 1–2.

⁶⁷ Susan Lanser a nyolcvanas években ezt a kritikai hozzáállást elméletté, rendszerré alakítandó indítványozza a *feminista narratológia* elméleti keretrendszerének megalkotását. (KÉRCHY Anna, *A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei* = Uő., *A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai és testelméleti tanulmányok*, JATEPress, Szeged, 2018, 43–96, 46.)

⁶⁸ Uő., 68.

⁶⁹ G. Thomas COUSER, *Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting* = *Women and Autobiography*, szerk. Martine Watson BROWNLEY – Allison B. KIMMICH, Wilmington, Del., Scholarly Resources, 1999, 163–173, 170.

⁷⁰ Michel FOUCAULT, *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Corvina, Budapest, 2000, 219–237.

4. A test írása

A testi működéseknek az irodalmi ábrázolásra való hatását több irányból közelíthetjük meg, a narratív elemek és a poétikai megformáltság tekintetében eltérő elméleti háttér felől indulva érthetjük meg, azonban ezek vizsgálatom kérdésfelvetései szempontjából egyfelé mutatnak: arra, hogy a beszélői/elbeszélői testek, a szereplői testek, illetve a befogadó testi tapasztalatai mind kölcsönhatásban állnak a szöveg narratív, poétikai, nyelvi megalkotottságával.

A narratívát és annak elemeit helyezve az interpretáció fókuszába a korporeális narratológia kérdésfelvetései mutatnak e kölcsönös egymásra hatás felé. Daniel Punday korporeális narratológiájának felvezetőjében felhívja a figyelmet arra, hogy az alapvető (Genette- és Mieke Bal-féle) narratológiai fogalmakat és szempontokat mind modulálják az elbeszéléshez kapcsolódó emberi testek – legalábbis a kulturális testek –, így a testre irányított fókusz gazdagíthatja a karakterekről, cselekményről, jelenetekről stb. alkotott narratológiai elemzéseket.⁷¹ „Egy korporeális narratológiai megközelítés során a *test szövegének* és a *szöveg testének* szimultán vizsgálatáról van szó”;⁷² a test reprezentációját és a test általi reprezentációt illető vizsgálatról;⁷³ annak az együttes megfigyeléséről, hogyan képződik meg és nyer jelentéseket a szövegben a test, illetve az ábrázolt test hogyan járul hozzá a szöveg jelentéshálójához. Mindehhez szükségszerű, hogy a korporeális narratológia a testet ne karteziánus elválasztottságában lássa és láttassa, ne a test mint szimbólum, mint a szubjektum képe, szociális-kulturális pozíciójának kivételése váljon az értelmezés tárgyává, hanem a testiesült ember egésze.⁷⁴

A testiesülés (vagy máshol: testesülés) kulcsfogalma az e keretrendszerbe ágyazott elemzéseknek, egy karakter vagy elbeszélő testiesültségi foka annak a leírása, hogy a szövegből előálló test mennyiben mutat túl társadalmi konstrukciós beíródásain, illetve hogy az adott ember reprezentációja milyen mértékben határozza meg identitását.⁷⁵ Punday elmélete szerint az, hogy a női és a színesbőrű szereplők sokkal gyakrabban tűnnek fel testük által meghatározottként az irodalomban, a normától (amelyet itt impliciten a kaukázusi férfi testeként határoz meg) való eltérésükből adódik.⁷⁶ A testiesülés foka a normatív „egyikhez” képest értelmezhető, ahhoz viszonyulva jelentkezik másként, „másikként”. Ennek megfelelően az (egészséges) kaukázusi férfi teste könnyebben válik „átlátszó testté”, szimbólummá, míg a testiesült másik inkább önmagát jelentő, materialitásában előálló test-emberként jelenik meg.

⁷¹ Daniel PUNDAY, *A Corporeal Narratology?*, Style 34/2. (2000), 228–229.

⁷² KÉRCHY, I. m., 75. (Kiemelés az eredetiben.)

⁷³ A kettő közötti különbség fontosságához lásd: BELTING, I. m., 122.

⁷⁴ PUNDAY, I. m., 28. és JABLONCZAY Tímea, *A test narratológiája*, Helikon 2011/1–2., 97–116, 104.

⁷⁵ JABLONCZAY, I. m., 107–108.

⁷⁶ PUNDAY, I. m., 233–234.

Mindezt pedig hangsúlyosan nemcsak a szereplői testekre, hanem az elbeszélői testekre is érvényesítve alkotja meg Punday a *narratív perspektíva* kategóriáját az elbeszélői tudás, megbízhatóság és jelenlét melletti további interpretációs szempontként.⁷⁷

A korporeális narratológiai közelítés továbbá felhívja rá a figyelmet, hogy a szereplői és az elbeszélői testiesültség az olvasói bevonódás mértékét is érinti: általában minél erősebb a testiesültség, annál nehezebbé válik az azonosulás és az immerzió (bár kivételes esetekben épp ellenkezőjébe is fordulhat ez az összefüggés, írja Punday); de mindenképpen másfajta empátiát, beleérzést hoz létre a magas- és az alacsony fokú testiesültség, vagy adott esetben a test nélkülség.⁷⁸

A korporeális narratológiai szempontrendszer mellett hangsúlyos alapját képezi vizsgálatomnak a poétikai megformáltság testtel való kapcsolatának olyan módú feltérképezése, melyhez a költőiség medialitásának megértésén keresztül vezet az út. Amit Thomas Couser „testközpontú prózának” nevez (s amit, amint felidézi, Virginia Woolf a kánonból kitiltott női narratívák sajátosságának lát), az a narratív szöveg poétikai funkciójának felerősödéseként írható le: Couser a test mediálásának nyelvi megfelelőjeként azonosítja be a „testközpontú próza” jellemzőit, azaz a hosszan kigyózó mondatokat, az alliterációt, az élön pulzáló ritmust.⁷⁹ A nyelv poétikai funkciójának a többi kommunikatív funkció fölé rendeltsége, „irányt adó jelentőség[e]” pedig nem más, mint a költőiség létrejötte.⁸⁰ Kulcsár-Szabó Zoltán a Jakobson-féle poétikai funkció fogalmának elemzésével arra a következtetésre jut, hogy a „költőiség” a nyelv mediális karakterére irányítja a figyelmet, rámutat a nyelv mediális deficitjeire, az intermedialis kapcsolódások szükségszerűségére.⁸¹ Azonban amint „az írás mellé más médiumok sorakoznak fel [...], előtérbe kerül a szavak materiális, azaz médiumspecifikus karaktere”,⁸² azaz ebben a tekintetben az általam vizsgált művek – illetve bármilyen „költői” szöveg potenciális – intermedialitása feltehetően csak erősíti a szöveg materialitását, amelyet annak jakobsoni értelemben vett „költőisége” egyébként is előtérbe

⁷⁷ *Uo.*, 234.

⁷⁸ *Uo.*, 234–235. Fontos megjegyezni, hogy Punday ezen összefüggések magyarázatában implicit módon a konvencionális testű olvasót, vagy legalábbis a konvencionális testek nézésén/olvasásán szocializálódott olvasót tekinti alapvetésnek. Ahogy azt Mitchell Crary-kritikájában írja, a befogadói test kulturális-szociális paramétereit nem szabad figyelmen kívül hagynia annak, aki a befogadói test befogadásra tett hatásáról elmélkedik. (MITCHELL, *A képi fordulat*, i. m., 180–181.) Ennek megfelelően, illetve a fennálló hierarchiák implicit megerősítését elkerülendő a gondolatmenet utolsó következtetését, mely szerint konvencionális testekkel könnyebb a befogadónak azonosulnia, elhagyom az elmélet összefoglalójából, és nem teszem interpretációs munkám alapjává.

⁷⁹ COUSER, *I. m.*, 166–167.

⁸⁰ Jakobson modelljét idézi és értelmezi: KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 38.

⁸¹ *Uo.*, 40.

⁸² *Uo.*, 45.

helyez. A szöveg materialitása pedig már közvetlen kontaktusban áll az olvasó testével, így közvetlen hatással tud rá lenni.

Ugyanakkor egészen más irányból, a textus hangulati komponensei felől is magyarázható a (befogadói) test és a szöveg közötti kapcsolat létrejötte: Hans Ulrich Gumbrecht szerint a reprezentáción alapuló összefüggéseken (mint amelyet a korporeális narratológia biztosít) túllépve a hangulat dimenzióját előtérbe helyező interpretációk, a „hangulatok olvasása” is a nyelv és a „nyelven kívüli valóság”, a minket körülvevő fizikai realitás közötti viszonyra mutatnak rá.⁸³ A hangulatképző komponensek között pedig Gumbrecht a fenti gondolatmenettel összhangban szintén a jakobsoni poétikai funkciót előtérbe vonó effektusokat sorol fel: „egy lírai szöveg recitálása”, „egy erősen ritmikus struktúrával rendelkező prózai szöveg”, az illatok, a hangok leírása számítnak elgondolása szerint ilyeneknek.⁸⁴ A költőiség ekként a szövegek jelenlétét erősíti fel, illetve fordítva; minden olyan tapasztalatot tekinthetünk esztétikai tapasztalatnak, amelyben a jelenléthatások előtérbe kerülnek, így jelentéshatások és jelenléthatások egyidejűleg érik a befogadót, illetve a befogadás során a kettő közötti oszcillálás érzékelhető.⁸⁵ A jelenlét fogalmát pedig Gumbrecht akként a viszonyként határozza meg, ahogy „a dolgok az értelemtulajdonítás önkéntelen szokásával egyidejűleg és eleve a testünkhöz is viszonyulnak”.⁸⁶

A költőiség (vagy az irodalmiság) konvencionális kritériumának alapja a hétköznapi, használt nyelv és a költői nyelv medialitásának eltérése, azaz hogy az irodalmiság médiuma nem a nyelv, hanem a retorika, vezeti le Sartre lírafelfogásából Kulcsár-Szabó.⁸⁷ Azonban ahogy a poétikai funkció kiemelkedése, amely a nyelv hétköznapi használatában nem tölt be domináns szerepet, magára a nyelvre irányítja a figyelmet, úgy fordítják a testtapasztalatok, testi működések, testben lét felé a fókusz az azok a szövegek, amelyekben az implicit vagy explicit normához képest félreműködnek vagy másképp konstruálódnak a testek. Ezért nyernek a testet vizsgáló elemzések szempontjából különös jelentőséget a normaszegő testek: az öregedő, haldokló, beteg, vagy egyszerűen női testek – mindazok, amelyek az adott mű normatív kulturális terének abjektjei.⁸⁸

⁸³ Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae 2013/3., 9–25, 12–13.

⁸⁴ *Uo.*, 13.

⁸⁵ *Uo.*, 14.

⁸⁶ *Uo.*

⁸⁷ KULCSÁR-SZABÓ, *I. m.*, 35, 55. Ugyanakkor arra is rámutat, hogy a 20. század „költői forradalmi” kijelölték és átlépték a költőiség effajta definíciójának határait. (*Uo.*, 37.)

⁸⁸ Az abjekt a szubjektum és az objektum közötti állapot, a rendszeren kívülre kerülő, ami korábban a rendszer része volt. Fogalmához bővebben lásd: Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, Café Babel 1996/20., 169–184, 169–171.

5. Az elemzések irodalmi kontextusa

A dolgozatom elemzési korpuszául választott négy mű mindegyikére igaz, hogy megjelenései közül a könyvformátumú kiadás elsődleges, vagy legalábbis valami olyan műegészt közöl, amelynek minden más megjelenésében csak részletei (voltak) láthatók: a *Teréz, vagy a test emlékezete* egyáltalán nem jelent meg más formában; az *Írmag / Offspring* és az *Echolália* versei közül néhányat korábban is publikáltak online felületeken, ugyanakkor a grafikákkal ezek is csak a kötetekben kerültek egyértelműen párbeszédbe. Mindkét munkához tartoztak emellett performanszok és installációk, azonban, míg ezek csak részleges betekintést engedtek a kötetekbe (akár a formai, akár az időbeli megkötések miatt), addig a kötetek maguk tartalmazzák (a lapokon vagy csatolmányként, hanglemezen) a hangzó anyagokat, sőt: Tóth Kinga művében egy kötetbemutatóként funkcionáló performansz videófelvételéhez vezető QR-kód is található. A *Saját halál* képeiből rendezett kiállítás, illetve az *Élet és Irodalomban* közölt szövege szintén a Jelenkor albumában áll össze új egésszé, itt tud egymással művön belül dialógusba lépni kép és írás.

Amint arról korábban szó esett, a recepció és a művek megjelenési körülményei mind a négy alkotást a kortárs magyar irodalom keretrendszerével összefüggésben (e keretrendszeren belül vagy legalábbis ehhez képest pozicionálva) teszik meghatározhatóvá. Épp ezért a művek kontextualizálásához, előképeinek felméréséhez elsősorban szintén az irodalom intézményes keretrendszerén belül megjelent műveket igyekszem felidézni annak ellenére, hogy bizonyos részleteket tekintve termékeny összehasonlítási alapul szolgálhatnának az irodalomtól távolabb eső, egyéb performatív vagy vizuális munkák, például Simon Jolán avantgárd hangköltményei (melyek Tóth Kinga zajzenéjével erősen kapcsolódnak), Viola Szandra testvers-performanszai (Molnár T. Eszter kollázsaival párbeszédbe) vagy akár a mindenkori fotókiállítási hagyományok (Nádas Péter körtefa-sorozatának értelmezéséhez).

Kele Fodor Ákos, Molnár T. Eszter, Nádas Péter és Tóth Kinga interpretációra kiválasztott művei mind bővelkednek előképeikre való explicit utalásokban, illetve számos ponton kapcsolódnak más kortárs alkotásokhoz. Az effajta intertextuális összefüggések alaposabb vizsgálatára az értekezés műelemző fejezeteiben kerül majd sor; jelen bevezető inkább azt kívánja feltérképezni, az alkotások egyes jellegzetességei hogyan illeszkednek a magyar irodalom utóbbi évszázadának hagyományába, vagy adott esetben hogyan lépnek ki abból. A négy munka legegységesebb közös jellegzetességei természetesen egybeesnek a korpusz válogatási szempontjaival – ezek a mediálisan összetett megalkotottság, a könyvészeti konvenciók felbontása, a normán kívül rekedés (testi) tapasztalatai, illetve annak reprezentációs módjai.

A tárgyalt művek intermediális megformáltságának legfontosabb 20. századi előzményét jelenti a 19. század végi technikai újításokat az irodalom terébe beillesztő történeti avantgárd számos törekvése, majd ezzel összhangban bizonyos neoavantgárd irányok. Ahogy Simon Ferenc az *Echoláliát* elemezve fogalmaz, Kele Fodor műve „nem az irodalmat tagadja, hanem – mint minden rendes avantgárd törekvés – meg szeretné haladni azt”.⁸⁹ De ez a meghaladás, az irodalom intermediálissá tétele nem a mediális együttállások elrejtésével valósul meg egyik primer műben sem, hanem épp a törésvonalakra való figyelemirányítással, a heterogén megalkotottság kiemelésével. Tóth Kinga „living text body”-ként fémjelzett művein eltöprengve Nemes Z. Márió az effajta „hibrid medialitás” vagy „nyitott” intermedialitás neoavantgárd előképeként Erdély Miklós multiplatform kísérleti művészetét jelöli meg.⁹⁰ Lényeges ugyanakkor a médiumhasználatot illető eltérés: míg Erdély egyes művei transzmediálisként is érthetőek,⁹¹ azaz többfajta médiumban egyszerre és mellérendelően léteznek, Molnár T. Eszter és Nádas Péter műve a könyv mediális terén belülre szorítkozik, Tóth Kinga és Kele Fodor alkotásegyüttesének pedig szintén kijelölhető az egyértelmű középpontja, a könyvtárgy, amelyből a hozzá kapcsolódó, könyvön kívüli tartalmak mind leágaznak.

Hasonlóképpen központos szerkezetű a legfrissebb irodalom számos olyan alkotása, amely nemcsak (hibrid) mediális összetettségében, hanem médiumhasználatának módjait tekintve is rokonítható a fentiekkel. Krasznahorkai László *Mindig Homérosznak* című kötetében a QR-kódok éppúgy vezetnek a művön kívülre, mint az *Írmaq / Offspring* linkjei, ugyanakkor annál erőteljesebben hívják fel a figyelmet a mediális törésre – saját vizualitásukra – a cselekményben megjelenő labirintus képének felidézőjeként.⁹²

Gyakori tendencia, hogy a médiumváltások valamifajta belső ritmushoz igazodnak: a *Mindig Homérosznak* minden fejezetéhez egy kép és egy „érhang” tartozik, hasonlóképp a szerző *Állatvanbent* című művéhez, ahol oldalpáronként indul új fejezet, és fejezetenként áll egy-egy kép,⁹³ de szabályos ritmust követ a textusok és képek váltakozása Tóbiás Krisztián *Blondel tükrében*,⁹⁴ Erdős Attila *önmentő érvessztésében*,⁹⁵ és még sok más helyen. A *Teréz...* lapjain a nyelvek, műfajok és médiumok váltakozásának ritmusa nem egységes, azonban a (nyelvi, műfaji, mediális) törések mindannyiszor az elbeszélésmód és a cselekmény töréseivel

⁸⁹ SIMON Ferenc, *A betű multimédiája avagy a visszhang poétikája* (Kele Fodor Ákos: Echolália), Eső 2017/2., <https://www.esolap.hu/archive/78/1841.html> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁹⁰ NEMES Z. Márió, „A nyelv egy faj”, *Műút* 066 (2018), 69–74, 69, 71.

⁹¹ MÜLLNER Andrást idézi NEMES, „A nyelv egy faj”, 71.

⁹² KRASZNAHORKAI László, *Mindig Homérosznak*, Magvető, Budapest, 2019.

⁹³ KRASZNAHORKAI László, *Állatvanbent*, Magvető, Budapest, 2010.

⁹⁴ TÓBIÁS Krisztián, *Blondel tükrében*, Balatonfüred Városért Közalapítvány (Tempevölgy), Balatonfüred, 2022.

⁹⁵ ERDŐS Attila, *önmentő érvessztés*, Napkút, Budapest, 2024.

járnak együtt, azokat jelölik. Nádas *Saját halála* ilyesfajta szabályosságot sem mutat: itt éppen a ritmus összezavarodása, az abból való ki-, majd visszaesés gazdagítja az értelmezés lehetőségeit (a befogadás és a szív ritmusának egymásra olvasása által). Az *Írmag / Offspring* és az *Echolália* tagolását vizsgálva egyaránt úgy tűnik, mintha fejezettörések a különböző mediális konstellációkat választanák el egymástól, azonban Tóth Kinga műve átlépi a maga alkotta határokat is: például hiába szán külön fejezetet a grafikáknak, a versek és a fényképek között is feltűnnek rajzok, a *Hangköltészet*-fejezet pedig a kötet más fejezeteiben megjelenő verseket iterálja.

A mediálisan összetett művek sajátossága, hogy gyakran nem egy szerzővel rendelkeznek, hanem egész alkotócsoporthoz állnak mögöttük. Azonban míg ezt a történeti avantgárdhoz sorolt művek esetén (gyakran akár a csoportosulás társadalmi jelentőségét hangsúlyozva) előtérbe helyezi az irodalomtörténet-írás, a csoportos alkotás hangsúlyozása a kortárs irodalomban intézményesült szerzők esetén ritkábban fordul elő. A kevés kivételhez tartozik Esterházy Péter és Szűts Miklós *A bűnös* című albuma⁹⁶ (amely esetén feltételezhető, hogy a festményeknek a szöveghez képest vett túlnyomó aránya, valamint a festő önálló hírneve miatt sem lett volna érdemes Szűtsöt leghagyni a szerzők közül), illetve ilyen a 2020-ban megjelent *Termékeny félreértés/Productive Misreadings*, melyeknek címlapján a költő és a grafikus neve egyaránt ott áll,⁹⁷ így nem csak a szerzői interjúk és a kolofon alapos átböngészésével szerezhetünk tudomást arról, hogy Áfra János mellett Szegedi-Varga Zsuzsanna is alkotta a kötetet. Ezzel ellentétben az értekezésem központjában álló művek mindegyikén csak egy-egy szerzői név szerepel, holott közülük háromban más résztvevők is alkotóként vettek részt, akiket a kolofon szerepeltet, illetve a címlap szerinti szerzők említenek is interjúkban – sőt, Kele Fodor gyakran hangsúlyozza is a csoportos alkotás jelentőségét.⁹⁸ A közreműködő fényképészeknek, grafikusoknak, hangjukat kölcsönző színészeknek, producereknek és a művön belüli szövegek fordítóinak meg nem említése, és a költő (esetleg prózaíró) egyedüli szerzőségének feltüntetése bizonyosan piaci szempontokat is kiszolgál, ugyanakkor nem függetleníthető a líra normatív recepciójának monomediális hagyományától, attól a klasszicizáló költészetfelfogástól, amelyet Nemes Z. a „líra mediális röghöz kötéseként” fogalmaz meg, azaz, hogy „a magyar költő a magyar nyelv géniusza[, minden] eltérés, kitekintés és »kirojtosodás« a deviáció gyanúját kelti”.⁹⁹

⁹⁶ ESTERHÁZY Péter – SZÜTS Miklós, *A bűnös*, Magvető, Budapest, 2015.

⁹⁷ ÁFRA János – SZEGEDI-VARGA Zsuzsanna, *Termékeny félreértés/Productive Misreadings*, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2020.

⁹⁸ Például: UNGER András, *Ilyet még nem hallottál: nem magyar költészet, nem elektronikus zene, hanem egyszerre a kettő, de még annál is több*, <https://urbanplayer.hu/zene/echolalia/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁹⁹ NEMES, „A nyelv egy faj”, 69.

Mi sem mutatja azonban jobban, hogy nem zárja ki egymást a „nyelvművész költő” és az intermediális alkotó/alkotás, mint az intermediális művek nyelvi összetettsége. A hangnemek és regiszterek keveredése Szilágyi Domonkos neoavantgárd verseiben éppúgy gazdagítja azok jelentésszerkezetét,¹⁰⁰ mint ahogy a nádas elbeszélő regiszterváltásai hozzájárulnak, hogy a befogadó megértse mértéktelensége mikéntjét, vagy ahogy a *Teréz...* kétnyelvű szakaszai és szótárkollázsai folyamatosan megerősítik a főszereplő idegenségérzetét.

A sokszoros nyelv- és regiszterváltás ugyanakkor törmelékes, dadogásszerű, sokszor alig érthető nyelvet hoz létre, aminek ismét felfedezhetjük avantgárd (közelebbről: dadaista és szürrealista), valamint neoavantgárd (például Tolnai Ottó groteszk dalai)¹⁰¹ előképeit. Nemes Z. Márió felidézi, hogy André Breton a szürrealista poétika analógiájának tekinti a hallottak értelmvesztéssel járó ismételtetését, azaz az echolália jelenségét, s hogy ez válhat a hétköznapi kommunikációs kohézió és logika megbontásának egy lehetőségévé is.¹⁰² Eltérő utakon, de mind a négy elemzendő mű efelé, a megszokott beszédmód felbontása felé törekszik, illetve ezzel kell elszámolnia. A *Teréz...* elbeszélő-főhősei anyanyelvükből törnek ki, a *Saját halál* elbeszélője az emberi nyelvet igyekszik meghaladni valami olyan kifejezéséhez, ami „fogalmilag [...] teljességgel ismeretlen”.¹⁰³ Az *Írmag / Offspring* versei több nyelven egyszerre járnak körül ugyanazt, mintegy a benjamin fordításelmélet megvalósulásaként cserepeiből illesztenek össze az egyes nyelvekben önmagukban létrejönni nem képes jelentést,¹⁰⁴ és hasonlóképpen egészítik ki őket a nem nyelvi tartalmak újabb cserepekként. Az *Echolália* – miközben időmértékes strófái, hexameteres kiáltványai, illetve könyvészeti és tipografikailag is élesen elkülönülő fejezetei révén a legszabályosabb szerkezettel rendelkezik – csúcsra járítja a szövegrongálást és -törmelékesítést. Az *Eoáia*-ciklus grafikái a lettrizmusnak az esztétikumot a szemantikum fölé helyező működésével csengenek össze,¹⁰⁵ amennyiben ezen verseknek a befogadását elsősorban a kibetűzés, a „megfejtés” nehézségei akadályozzák.

A kibetűzés nehézsége egyenesen a humán olvasási módok gátjává is válik az *Eoáia*-ciklus számos művében, ellehetetlenítve ezzel az egészes befogadás egy nagyon korai lépését is, a versek/tipografikák szavak szintjén történő megértését. A kiolvasásra igyekvő befogadót fokozott interakcióra indítja ezáltal, illetve a nem lineáris és nem egyirányba tájolt szerkesztés révén: a kötet forgatása, a fülek hajtogatása, az előre- és visszalapozás sokszor

¹⁰⁰ SCHEIN Gábor, *A közelmúlt irodalma. Költészet a 20. század 70-es, 80-as éveiben* = *Magyar irodalom*, 988–1022, 1009.

¹⁰¹ *Uo.*, 1008–1009.

¹⁰² *A szürrealista varázsművészet titkait* idézi: NEMES, „A nyelv egy faj”, 72.

¹⁰³ NÁDAS, *I. m.*, 211.

¹⁰⁴ Lásd: Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = *Kettős megvilágítás*, 183–195, 184.

¹⁰⁵ Ezekről bővebben: SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai. A lettrizmus*, <https://artpool.hu/Poetry/konkret/lettrizmus.html#0> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

elengedhetetlen ahhoz a rejtvényfejtő munkához, amit az *Echolália* megkíván. A rejtvényfejtő olvasásmód fontos előképeként a párizsi Magyar Műhely munkássága, azon belül pedig Nagy Pál vizuális alkotásai emelhetők ki, amelyek gyakran a primer olvasás élményét inkább egy felület feltérképezéséhez tették hasonlóná, gyakran szintén a nézés/olvasás irányának változtatásával kiváltva a kinetikus olvasást.¹⁰⁶

Az a fajta interakció, amelyet az *Írmag / Offspring* hiperlinkjei indukálnak, túllép a könyvtárgyhoz tartozó olvasási technikákon, és a Kele Fodor-műhöz tartozó hanglemezzel hasonlóan kifelé mutat a kötetátlák közé zárt mediális konstellációból: a befogadónak saját eszközeit kell használatba vennie, azokon felkeresnie a megadott hangfelvételeket vagy videókat a műegész egybeolvasására igyekezve. De nemcsak a könyvtárgyból zökkentenek ki a Tóth Kinga-mű váltásai, hanem rendszeresen változtatják a befogadás temporalitását is azáltal, hogy a szubjektív idejű olvasás és képnézés mellé helyezik a felvételtől visszajátszott, tehát rögzített időtartamú videós és auditív tartalmakat. Kevésbé elvágólagosan és a könyvön belül maradva, de hasonlót valósít meg a *Saját halál* azáltal, hogy a befogadót a képnézés kontemplatív és az olvasás (hagyományosan és e kötetben egyaránt) lineáris időbelisége közötti változtatásra ösztönzi.

A szövegek kommunikatív értékét az esztétikumnak alárendelő működés, amely az *Eoáia*-ciklust a lettrizmussal és a művészkönyves hagyománnyal rokonítja, az értelmezési nehézségeket vizuális szinten hozza létre. Ugyanakkor a Kele Fodor kötetéhez tartozó hanglemez, épp úgy, mint Tóth Kinga zajzenéi, auditív akadályokat is gördít a szemantizálás elé: zörejeket, a beszédhangok torzítását. Az *Írmag / Offspring* esetében a hanganyagokban (ahogy a versekben is) feltűnik további, az értelmezést bonyolító tényezőként a nyelvek közötti váltás. A megértés-megértetés nehézségét a *Teréz...* is a nyelvváltásokkal hozza összefüggésbe nemcsak szótári szócikkhez hasonló alfejezetei és szótárlapokból alkotott kollázsai által utalva e kapcsolatra, hanem a cselekmény szintjén is rendszeresen reflektálva rá: „rájuk kellett volna szólnom, de [...] a nyelviskolában nem voltak ilyen szituációs gyakorlatok”.¹⁰⁷

A nyelv- és médiumváltások okozta törésekben, a hibrid alkotások varrataiban pedig az elhallgatás, a csend üres helye áll. A hallgatás vagy elhallgatás, ami Molnár T. Eszter művében ismét inkább tematikus elemként jelenik meg, az *Írmag / Offspring* lapjain a nyelv ellenében megmutakozó csend hangsúlyosságában létesül, például azon az oldalpáron, ahol széttöredezett, szemantikai egységeket alig alkotó nyelvi jelek keretezik a központba kerülő

¹⁰⁶ Schein, I. m., 1007.

¹⁰⁷ MOLNÁR, I. m., 51.

fehér lapot.¹⁰⁸ Az üres helyre való ilyesfajta rámutatás Tandori Dezső verseit idézi: *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* című munka például kizárólag e címből áll, alatta egy versnyi szabad helyet közölnek a megjelenések,¹⁰⁹ az értelmezés irányát a cím határozza meg elsősorban. Hasonló ehhez *A szonett* című költemény is, amely két megjegyzés hozzátoldásával egyszerűen a petrarcai szonett rímképletét szerepelteti.¹¹⁰ Azonban ez utóbbi mű inkább irányítja az interpretatív figyelmet a forma, mintsem a hordozó üressége felé¹¹¹ ellentétben Tóth említett grafikájával vagy épp azzal a nádas oldallal, ahol „[n]em volt levegő”.¹¹²

Az üres helyek jelentéssé tétele szorosan összefügg azzal, ahogyan az elemzendő művek az írásjelekkel élnek, illetve a tördelés és a nyomdatechnika adta lehetőségeket kihasználják. Bár vannak köztük összességében prózaként olvasható szövegek, a négy mű mindegyike közelít a líraisághoz, amennyiben mindben jelentősége van a sor- (vagy Nádasnál az albumformátumban: az oldal-) törésnek.¹¹³ A *Teréz...* kétnyelvű szakaszainak kéthasábos, külön címekkel ellátott megjelenése révén a recepcióban felmerül azok prózaversként való olvashatósága,¹¹⁴ az *Írmag / Offspring* és az *Echolália* esetében pedig a szövegek egy jelentős része a megjelenés formai sajátosságai által is egyértelműen versként van keretezve. Utóbbiban a beszédzavarokat tematizáló versek sortörései rendszeresen olyan helyre kerülnek, hogy azzal megzavarják a jelentésbeli logikát és elrontják az egyébként szabályos strófaszerkezetet, így hoznak létre soráthajlásokat.¹¹⁵ Tóth Kinga művében az angol és magyar versek sortörései sokszor nem esnek egybe, ezzel elbizonytalanítják a szemantizáció irányát, megsokszorozzák a jelentést.¹¹⁶

Ahogy a verssorokat és a fejezetek kereteit, úgy sokszor a könyvtárgy és a nyomdatechnika által meghatározott kereteket is szétfeszítik az itt megjelenő munkák – például a képek kerete nem esik egybe sem a lapszéllal, sem más ugyanolyan méretezésű képekével,¹¹⁷

¹⁰⁸ TÓTH Kinga, *Írmag / Offspring*, YAMA BOOKS, Sárvár, 2020, 78–79.

¹⁰⁹ TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Fekete Sas, Budapest, 2000, 76.

¹¹⁰ *Uo.*, 34.

¹¹¹ PATAKY Adrienn, *Tandori Dezső szonettjeiről*, Irodalomtörténet 2019/3., 310–321, 311.

¹¹² NÁDAS, *I. m.*, 69.

¹¹³ A nem lapszélig futó sorok a befogadói figyelmet a sortörésekre, illetve azok elhelyezkedésére és kontextusára irányítják, ezáltal megképzik a líraiságnak azt a kitételét, amely Arisztoteléstől az újkritikusokon át az avantgárdig újabb és újabb változatokban megfogalmazódik: vers az, ami nem(csak) jelent, hanem létezik (is). Lásd például Brooks klasszikus elemzését az *Óda egy görög vázához* című versről: Cleanth BROOKS, *Keats's Sylvan Historian: History Without Footnotes = Close Reading. The Reader*, szerk. Frank LENTRICCHIA – Andrew DUBOIS, Duke University Press, New York, 2003, 61–71.

¹¹⁴ VERÉB Árnika, *A pohár görbületén túl*, kulter.hu, <https://www.kulter.hu/2019/12/a-pohar-gorbuleten-tul/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

¹¹⁵ Például: KELE FODOR Ákos, *Parafázia* = Uő., *Echolália*, Prae.hu–Palimpszeszt, Budapest, 2016, 20.

¹¹⁶ Például: 009, TÓTH, *I. m.*, 25.

¹¹⁷ Például: *Uo.*, 45.

vagy épp elhelyezkedésük áll ellen a kötés jelölte, előzetesen adott oldaltörésnek.¹¹⁸ Az *Írماغ* / *Offspring* mindez által nemcsak a nyomdatechnikai adottságoknak, de a könyvészeti konvencióknak is ellene dolgozik – ahogy teszi azt mindegyik elemzendő kötet. A *Teréz...* kollázsai könyvek feldarabolásával – szótárlapok szétvágásával és fényképekre ragasztásával – jöttek létre; a *Saját halál* szerkesztésében épp annyira meghatározók a fotókiállítási hagyományok, mint az irodalmiak;¹¹⁹ az *Echolália* pedig egyenesen kiolvashatatlan grafikákat jelenít meg a könyvlapokra (sőt: versciklusba) rendezve, ezzel a befogadás lehetséges módjait illetően szintén a képzőművészeti albumok irányába mozdítva a kiadványt.

Molnár T. Eszter fejezetkezdő kollázsai, a tartalmilag és nyomdatechnikailag különböző rétegek egymásra lapolása a kassáki verselés vendégsszövegeket mozgó montázstechnikáját, illetve olyan neoavantgárd műveket idéz, mint Gécsi János könyvlapokkal beborított nőalakja, a *Betűbaba*, vagy a *Képversek* palimpszeszthagyományra visszautaló fejezetei.¹²⁰ Bár az *Echolália* több fejezetében hasonlóképpen jelentőséggel bír az egymásra írás gesztusa, a *Teréz...* kislányarcra ragasztott szótárlapjai nem pusztán ezt, hanem a nyelv, a nyelvtanulás, a szótár (mint a szabályos nyelvhasználat) általi kitakarás, elrejtés, elhallgattatás képzetét is játékba hozzák. Azonban itt a hallgatás nem az üres hely jele, hanem a ki nem mondottak – a ki nem mondhatók – alternatívája, amint arra a cselekményben feltűnő három Teréz története rámutat.

A hallgatás–elhallgattatás–elrejtés hármasa elvezet az utolsó jelentős kapcsolódási ponthoz, amely az értekezésben tárgyalt műveket a kortárs irodalom prominens tendenciáihoz köti: a női narratívák és női tapasztalatok tematikus csomópontjához.¹²¹ A nőiség és a beszéd válsága, a kifejezés nehézsége vagy egyenesen lehetetlensége Molnár T. Eszter kötetében mediális és tematikus szinten egyaránt központi szerepet játszik: idegen szavakat soroló lapok kollázsa takarja ki minden fejezet elején a kislány arcát, az elbeszélés újra és újra nyelvet vált a pontosabb megragadásra törekedve, a főszereplő-narrátor pedig többször is így vall: „Három nyelven gondolkodom, de mind a háromban hibázom.”¹²² Ahogy arra a recepció utal, a

¹¹⁸ Például: *Uo.*, 124–125.

¹¹⁹ Például a körtefaképek sorozatos egymásutánisága sokkal inkább leképezi a muzeológiában ismert, a fényképekre különösen előszeretettel alkalmazott sorozatkiállítási szokást, mint a Nádas-műhöz kapcsolható bármelyik irodalmi műfaj működésmódját. A kiállítási hagyományokhoz lásd: KÁRPÁTI Andrea – VÁSÁRHELYI Tamás, *Kiállítási kommunikáció. Tudomány – kiállítás – kommunikáció*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Természettudományi Kar, Budapest, 2013, 97–100.

¹²⁰ GÉCSI János, *Képversek*, Művészetek Háza, Veszprém, 1997. A *Betűbabához* és Gécsi további idekapcsolódó műveire lásd: <https://geczijanos.hu/> (utolsó meglekintés: 2025. 12. 13.).

¹²¹ Bár épp az avantgárd női alkotókról szólva nem lenne mellékes nemcsak tematikus, hanem az irodalom intézményességét illető csomópontként is felvetni a női tapasztalatok, a kizárás és az elhallgattatás kérdését, szövegelemző munka lévén ebből az értekezésből – ironikus módon, ismét – kizorul ez a téma. A teljes kihagyás elkerülése érdekében érdemes például a következő hiánypótló tanulmánykötethez fordulni: *Avantgárd nőírók, női alkotók*, szerk. FÖLDES Györgyi, Reciti, Budapest, 2023.

¹²² MOLNÁR, I. m., 62.

hallgatás nem egyszerűen a nőiség sajátja, a (többszörös) kirekesztettség tapasztalatának ábrázolásánál gyakori eszköze ez a kortárs irodalomnak, legyen szó bármilyen másságról; a származástól kezdve (mint Gáspár-Singer Anna *Valami kék* című novellájában)¹²³ a szexuális orientációig (mint Kupihár Rebeka *A heterók istenéhez* című verseskötetében)¹²⁴ az elrejtés kényszerűsége a hallgatás képeivel és szövegszerű jelzésével, akár ahhoz kapcsolható elbeszéléstechnikával ragadható meg.

Tóth Kinga verseiben, és az azokat övező fényképek és grafikák együttesében a nőiség legtöbbször a természettel szorosan összefüggőként jelenik meg, a mű azt a hozzáállást ábrázolja, amely (az ökofeminizmus elgondolásaival összecsengően) a nőt és a természetet hasonlónak láttatja, s mindkettőt magától értetődően és a kihasználhatóságig valamiféle teremtető, gondoskodó entitásnak mutatja.¹²⁵ A *Téréz...* és az *Írmaq / Offspring* ábrázolásmódja a nőiségtapasztalatnak az áldozat- és erőszaknarratívákkal való összekapcsolásában találkozunk, amely összekapcsolás szintén trendszerű a kortárs magyar irodalomban.¹²⁶ Molnár T. Eszter három egymást követő elbeszélése az áldozattá tett és akként kezelt nő három lehetséges életútját kíséri végig, és annak módjait ábrázolja, ahogyan a főhős visszaszerezheti az irányítást a saját élete és annak narratívája fölött. Tóth Kinga munkája természet és ember, de azon belül hangsúlyosan természet és nő kapcsolatának újragondolására tesz kísérletet a kötetben és a hozzá kapcsolódó performanszokban egyaránt.¹²⁷

Ugyanakkor mindkét mű túllép az ábrázoláson, és meg is valósítja a saját reprezentáció fölötti hatalom valamifajta visszaszerzését már megjelenése által. Molnár T. műve impliciten, a befogadásra sokat bízva, Tóth Kingáé azonban sokkal nyíltabban szól hozzá társadalmi kérdésekhez, ebben az irányultságban pedig Kele Fodor munkája sem különbözik, amennyiben (bár egészen más témában, de) az *Echolália* végén szereplő manifesztum egyértelműen cselekvésre, változtatásra szólítja fel az irodalomszakma emberét. Az aktivista beszédmód, Tóth Kingánál a folyamatos többes szám használatával együtt, ismét az avantgárd irányok egy részét, azok társadalmi célzatosságát, és a korai Kassák képviselési költészetének kollektív

¹²³ GÖTZ Eszter, *Nők a hallgatás mögött*, Szombat Online, <https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/nok-a-hallgatás-mogott> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.). Götz olyanokkal állítja itt párhuzamba Molnár T. Eszter kötetét, mint Gáspár-Singer Anna *Valami kék*, Finy Petra *Marlenka* és Rubin Eszter *Árnyékkert* című művei.

¹²⁴ Például: „szex helyett / elmegyünk a nagymamához / ha így mondjuk, neked könnyebb róla beszélni”. KUPIHÁR Rebeka, *A heterók istenéhez*, Magvető, Budapest, 26.

¹²⁵ Így idézi fel például Kőmíves Kelemen balladáját, lásd a 007 számozású verset. TÓTH, I. m., 21–22.

¹²⁶ Erről bővebben lásd: VITKAI Nóra, *A trauma kötelez*, Szkhion 2020/2., 36–38.

¹²⁷ Például *A virágnak megtiltani nem lehet* című kötetbemutató performansa végén Tóth a körülötte heverő szemétkupacból kiemelt és megevett egy hagymahálót, ezzel inkorporálva a természetet tönkretévő, elbomlásképtelen hulladékot. Az esemény beszámolóját lásd: SZIRMAI Panni, *Az emberközpontú szemlélet után*, <https://www.kulter.hu/2020/09/az-emberkozponti-szemlelet-utan/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

individuumképét idézheti fel.¹²⁸ Kassák korai verseiben a kollektív individuum egyfajta mozgalmisággal, a jövőre vonatkozó és abban cselekvésre készítő hanggal párosul, például a *Mesteremberek* soraiban ez így hangzik: „Tegnap még sírtunk s holnap, holnap talán a mi dolgunkat csodálja a század. / Igen! Mert a mi csúnya tömpe ujjainkból már zsendül a friss erő [...]”.¹²⁹ Tóth Kingánál ugyanakkor a közös tapasztalat alapozza meg a többes számú beszédmodot, mely közös tapasztalat gyakran az elnyomottság élménye, ahogy az a 014-es vers elején is látszik: „megpróbáltuk megismerni egyre több állapotunkat / kivédeni kidönteni magunkat a kitöröltek múzeumából”.¹³⁰ Nem független ez a különbség a két kollektív szubjektum meghatározó társadalmi nemétől: a kassáki beszédmod maskulin „mi”-jével szemben Tóth aktivizmusa épp a nők csoportját jelöli ki fókuszálva és szóaltatja meg.¹³¹

Ugyan a nőiség problémaköréhez szorosan csak a *Teréz...* és az *Írmag / Offspring* kapcsolódik, annak egyik fókuszpontja, a testi meghatározottság mind a négy elemzett műben jelentős szerepet játszik. A beszédközpont vagy a hangképző szervek sérülései révén kialakuló beszédzavarokat a hozzájuk címzett versekben az *Echolalia* maga állítja párhuzamba a költészet és a nyelv születésével:

Van egy nyelvi tünet, mely folyamán torz szavakat vagy épp
egy szintagmaszerű szillabasort [...]
[...] je-
lentéstelenül szűr be a mondat közepébe az
ember. [...]
[...] Hát innen ered minden utolsó hiba: [...]
[...] a tényleges
idioglosszia. És mert ez a nyelv kezdete: nincs hiba.¹³²

Nem más érhető itt tetten, mint amit Baudelaire és Sontag gondolatmeneteinek felidézésével Kulcsár-Szabó Zoltán így fogalmaz meg: „a betegség (itt tulajdonképpen a deviancia formáját öltve) [...] egyediként vagy kivételesként észlelt művészi érzékenység forrásává és/vagy kifejeződésévé is emancipálódhat”.¹³³

¹²⁸ GINTLI Tibor, *A 20. század első felének magyar irodalma. A lírai nyelv változatai = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2000, 762–830, 799.

¹²⁹ KASSÁK Lajos, (*Mesteremberek*), *A Tett* 3. (1915), 42.

¹³⁰ TÓTH, I. m., 59.

¹³¹ A kassáki maskulinitáshoz lásd: MOHÁCSI Balázs, *Formanyelvi és poétikai tendenciák Kassák Lajos költészetében 1909–1921 között*, doktori értekezés, Pécs, 2019, 33–34. Tóth Kinga „mi”-je nőkként konstruálódik többek között a 028 és a már idézett 014-es versekben.

¹³² KELE FODOR Ákos, *Embololia/Embolalia/Embulalia/Sic!/Embolofrázia/Embolophasia* = Uő., I. m., 29.

¹³³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fájdalom*, *Alföld* 2019/11, 68–97, 68.

S ha nem pusztán a betegséget, hanem a testet érintő, tágabb értelemben vett devianciát tekintjük, a testi fordulatként aposztrofált fókuszeltolódás¹³⁴ mellett a (kétezres évek óta egyre nagyobb teret nyerő) traumairodalomban is dokumentálható a téma és a poétikai megformáltság ilyesfajta kapcsolata. A *Teréz...* narrátorának beszédmódját erősen modulálja gyermekkori élménye és az az általános tapasztalata, ahogyan megszólalásaira a körülötte élők reagálnak: efelől magyarázhatók a nyelvváltások, az elhallgatások, illetve a saját történet helyett intertextuális referenciákat mozgató szakaszok egyaránt. Hasonlóképpen kerüli el a kimondást Danyi Zoltán *A rózsákról* című regényének elbeszélője, akinek asszociatív–iteratív beszédmódja kényszerességgel és testi betegségével egyaránt összefügg.¹³⁵ *A kisolló* című Babarczy Eszter-novellában a száj felvágása, a beszédszerv megnagyobbítása, túlárasztása (és kivéreztetése) kapcsolódik össze a szintén ismétléseken alapuló szövegszerveződéssel,¹³⁶ de talán az egyik leglátványosabb példái a 2000 utáni magyar irodalomban trauma és beszédmód összefonódásának Kiss Tibor Noé *Beláthatatlan tájában* a regény prózájától szedésében is elkülönülő, a fejsérülést szenvedett, kómában fekvő lánynak tulajdonítható prózaverses szakaszok.¹³⁷

Számos betegség- és halálreprezentáció számlálható elő csak az utóbbi harminc év magyar irodalmából is, amelyeknek megannyi érintkezési pontját az itt tárgyalandó négy műhöz nem lehet mind sorra venni. Legfontosabb kapcsolódásokként megemlíthető Esterházy Péter *Hasnyálmirigynaplója*, amely a *Saját halálhoz* hasonlóan első személyben beszéli el a halálhoz vezető eseményeket, bár előbbi naplószerűsége által távolságot vesz utóbbi visszatekintő, archiváló beszédmódjától.¹³⁸ Ahogy Nádas elbeszélője a tanúsíthatatlanság problémájával küzd, úgy Takács Zsuzsa *A test imádása – India* című kötetében a *Nyelvtan, haladóknak*-ciklus verseinek „fő törekvés[e], hogy a fájdalmat a nyelv, a költészet által tegyék közölhetővé, s ezáltal feldolgozhatóvá”.¹³⁹ De amíg a fájdalom Takács e versciklusában nyelv által megoszthatatlannak tűnik, a *Tiltott nyelv* című kötet *A gyász előérzete* című szakasza kimozdul a szöveg pusztá textualitásának teréből, s ezáltal jut közelebb a fájdalom megragadhatóságához.¹⁴⁰ A betegség- és testábrázolásnak az intermedialitással való, kortárs

¹³⁴ Heike STEINHOFF, *Transforming Bodies. Makeovers and Monstrosities in American Culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2015, 3.

¹³⁵ DANYI Zoltán, *A rózsákról*, Magvető, Budapest, 2021. A kötetbeli beszédmód és a kényszeresség/betegség összefüggéseiről bővebben írtam itt: GREGOR Lilla, „mit kell vagy mit lehet elmondani”, Műút 084 (2022), 89–91.

¹³⁶ BABARCZY Eszter, *A mérgezett nő*, Jelenkor, Pécs, 2019, 184–191.

¹³⁷ KISS Tibor Noé, *Beláthatatlan táj*, Magvető, Budapest, 2020.

¹³⁸ SZÉPLAKY Gerda, *A tanúsíthatatlan. A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló és Nádas Péter: Saját halál című műve kapcsán = A tanúsítás bizonyosságai*, szerk. PONGRÁCZ Tibor – VALASTYÁN Tamás, Dupress, Debrecen, 2017, 186–212, 193.

¹³⁹ KRUSOVSKY Dénes, „Hazafelé tart a testem”, Műút 023 (2011), 62–64, 64.

¹⁴⁰ BALAJTHY Ágnes, *A vakhit Braille-írása*, Műút 042 (2013), 65–67, 66–67.

magyar irodalmi összefüggéseit feltérképezve szót kell ejteni Tóth Kinga *Írmag / Offspring*et megelőző, *Holdvilágképek* című kötetről, melynek kimondott célja a normatívól eltérő testek elbeszéléséhez szükséges nyelv megteremtése: ehhez használ a könyv grafikákat és röntgenképeket a hangsúlyos vizualitással bíró szöveges szakaszok mellett.¹⁴¹

6. Az elemzések

A disszertáció következő négy fejezete az említett művek interpretációjára vállalkozik, a vizsgálat fókuszában elsősorban az alkotások mediális összetettsége és az emberi test nem normatív működéseinek ábrázolása, illetve az azokkal való kölcsönhatások állnak. A fenti fejezetek alapján látható, hogy az elemzések módszertana változatos, a köztük mutatkozó különbségek az interpretációra bocsátott művek sokszínű textuális, mediális és materiális konstruáltságának minél pontosabb lekövetésére való törekvésből adódnak.

Az elemzések sorrendjét a primer művek szövegének hangsúlyossága közötti eltérések adják meg: a disszertáció előrehaladtával a tárgyalt művekben egyre kisebb jelentősége van a szöveg olvasásának más médiumokhoz és más típusú befogadásokhoz képest. Ennek megfelelően Nádas Péter *Saját halál* című regényének elemzése nyitja a sort, melynek létezik több olyan megjelenése, amely kizárólag szöveges, benne a képi szegmensek nincsenek közölve.¹⁴² A Nádas-mű után olvasható a Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezetét* tárgyaló fejezet, ez után következik Tóth Kinga *Írmag / Offspring* cím albumának vizsgálata, majd végül Kele Fodor Ákos *Echolália* című művének tanulmányozása. E sorrend nemcsak a szöveg- és olvasásközpontúság szempontjából rendezett, hanem többnyire követi a kötetek médiumhasználatának a hagyományostól való mind erősebb eltérését is (s ez az eltérés nem függetleníthető a kronológiai rendezettségétől sem, amennyiben az első elemzés tárgyát képező mű a kétezres évek közepén, a további három alkotás pedig a kétezer-tízes évek végén született). Ugyanakkor, bár a szöveg és az olvasás relatív jelentősége csökkenni látszik, a nyelvre való reflexió nem szorul háttérbe a később elemzett alkotásokban sem.

¹⁴¹ TÓTH Kinga, *Holdvilágképek*, Magvető, Budapest, 2017. A kötet mélyebb elemzésére itt nem vállalkozom, korábban megírtam e két helyen: „Hogy mi mennyire hasonlítunk”. *Intermediális homogenitás Tóth Kinga Holdvilágképek című kötetében*, Prae 2019/4, 40–51.; illetve *Betegség, identitás, test. Határok Tóth Kinga Holdvilágképek című kötetében*, Alföld 2021/1, 59–67.

¹⁴² Ilyenek a mű digitális és folyóiratbeli megjelenései: NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://konyvtar.dia.hu/xhtml/nadas_peter/Nadas_Peter-Sajat_halal.xhtml (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.); NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://reader.dia.hu/document/Nadas_Peter-Sajat_halal-528 (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.); NÁDAS Péter, *Saját halál*, Élet és Irodalom, 2001/51–52., 29–33.

A mértékadó test

Nádas Péter: *Saját halál*

„NÁDAS PÉTER SAJÁT HALÁL” – ez olvasható a mű 2004-es, a Jelenkor Kiadónál albumformában publikált változatának védőborítóján.¹ A sárgával is kiemelt szavak (valamint a kiadó kisebb, fehér betűkkel szedett és hangsúlytalan helyre utalt neve) mögött és körül a kötetben rendszeresen feltűnő körtefa különösen közeli képe látszik, az tölti be az egész első és hátsó oldalt, valamint az első fület. Alatta a keményborítás azonban teljesen üres, egyszínű sárga, a szerző neve és a cím csak a gerincen olvashatók egy szürke keretben, betűméretük pedig jóval kisebb, mint a védőborító gerincének felirata. A borító üresen hagyása a kiadónál megjelent Nádas-művek formájára nem jellemző gyakorlatként² a kötet kézbevételenek pillanatától felhívja a figyelmet arra a különös viszonyrendszerre, amelyet az alkotás vizualitás és textualitás között mindvégig működtet. A kettő közötti összefüggés kérdése még hangsúlyosabbá válik annak tudatában, hogy a könyvben található képsorozat és szöveg egyaránt a másiktól függetlenül jelent meg először,³ illetve a szöveg az album kiadása után a Digitális Irodalmi Akadémia adatbázisában ismét fotók nélkül vált elérhetővé.⁴ Jelen tanulmány többek között a különböző kiadások segítségével arra igyekszik válaszokat keresni, hogyan viszonyulnak egymáshoz a mű vizuális és textuális rétegei.

1. Vizuális és textuális tanúságtétel

Ez a kérdésfelvetés az új filológia elgondolásai felől is relevánsnak látszik, melyek szerint egy irodalmi művet nemcsak nyelvi összetevői, hanem materiális megvalósulása, „könyvészeti kódja” is meghatároz.⁵ E tekintetben egyfelől evidenciának tűnhet a *Saját halál* különböző megjelenéseinek részletszerűsége,⁶ hiszen amennyiben egy irodalmi alkotást a fenti elképzelés

¹ NÁDAS Péter, *Saját halál*, Jelenkor, Pécs, 2004. A szövegben a *Saját halál* cím említésekor – amikor nincs másként jelölve – erre a műre hivatkozom.

² Vö. többek között: NÁDAS Péter, *Drámák*, Jelenkor, Pécs, 2001; NÁDAS Péter, *Egy családragény vége*, Jelenkor, Pécs, 2012; NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek*, Jelenkor, Pécs, 2005.

³ A fényképeket a Mai Manó Házban állították ki. (Lásd: LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, Kijárat, Budapest, 2013, 165.) A szöveges részek első megjelenése: NÁDAS Péter, *Saját halál*, Élet és Irodalom, 2001/51–52, 29–33.

⁴ NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://konyvtar.dia.hu/xhtml/nadas_peter/Nadas_Peter-Sajat_halal.xhtml (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁵ George BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia I. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 81–117, 83.

⁶ Például az Élet és Irodalom hasábjain megjelent szövegről így ír Jánossy Lajos: „Az olvasó [...] gyanakodhatott a részletjellegre, azaz valamely nagyobb egész reprezentatív metszetét sejtette-extrapolálhatta a közölt műből”. JÁNOSY Lajos, *Kasmír zakó, teljesség, körtefa = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, vál., szerk. RÁCZ. I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 75–78, 75.

alapján minden létező és lehetséges megvalósulásának összességéként fogadunk el,⁷ akkor annak bármely megjelenése (kiadása, elhangzása stb.) eleve konstruált, és csak részlete a teljes alkotásnak. Ugyanakkor épp részletjellege miatt nem tekinthető reprezentatívnak egyetlen konkrét, realizált változat sem, a könyvészeti kód ugyanis nemcsak létrehoz bizonyos jelentéseket, jelentésrétegeket, hanem egyúttal töröl másokat.⁸

Ezek alapján a három szövegközlés szükségszerűen eltérő műveket jelent, a kérdés az marad, hogy pontosabban milyen különbségek lehetnek közöttük, milyen viszonyban áll egymással a *Saját halál* folyóiratbeli, albumformájú és digitális kiadása. Távolról indulva a válasz felé érdemes először a vizualitás és a textualitás, majd szorosabban a fotográfia és az irodalom lehetséges kapcsolatait megvizsgálni. Az első viszony feltérképezéséhez lényeges lehet Mitchell felvetése, mely szerint a képi és szöveges tartalmak összehasonlítását megalapozó elkülönítés utólagosan konstruált, nem egyértelműen adott reprezentációs különbségekből származik.⁹ Más szóval: a szöveges és a képi művészetek egyaránt keverték, összetették, mediális helyzetük pedig eleve köztes.¹⁰ Bár ilyen értelemben a *Saját halál*ra irányuló fenti kérdezés is nehezen válna értelmezhetővé, a bevezetőben is idézett lessingi gondolatmenet rámutat a „szöveges” és a „képi” alkotások elsődleges jegyeinek, illetve befogadói gyakorlatainak alapvető eltéréseire,¹¹ amelyeknek köszönhetően mégis eredményes lehet elvégezni az összehasonlításokat.¹² A második viszonyról, fotográfia és irodalom összefüggéseiről született könyvtárnyi elméleti munka szempontjai közül csak egy, a Nádas-mű elemzéséhez különösen releváns aspektust kívánok kiemelni: a tanúsítási potenciált.

Roland Barthes a fénykép „botrányos” hatásának előidézőjeként épp a médium e potenciálját nevezi meg, hangsúlyozva ugyanakkor a tanúsított pillanatnak és a tanúsítás pillanatának (legalább időbeli) távolságát: a fotográfia „nem idézi fel a múltat [...]. Nem azzal hat rám, hogy rekonstruálja, amit az idő, a távolság lerombolt, hanem azzal, hogy tanúsítja: valóban volt, létezett, amit látok”.¹³ A fotográfia lényege tehát az a bizonyosság, hogy amit mutat, az *volt* (függetlenül attól, hogy van-e még vagy nincs már többé): bizonyítja a dolog létét

⁷ BORNSTEIN, I. m., 82–83.

⁸ *Uo.*, 117.

⁹ W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 83–88.

¹⁰ Vö.: „In short, all arts are »composite« arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes. [...] Viewed from either side [...] the medium of *writing* deconstructs the possibility of a pure image or pure text [...]” (*Uo.*, 94–95.; kiemelés az eredetiben.)

¹¹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón vagy a költészet és a festészet határaitól*, ford. VAJDA György Mihály = Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999, 5–150, 18–19.

¹² Ahogy erre Mitchell maga is mutat példákat nem sokkal később néhány fotografikus esszéről adott értelmezésével. (Lásd: Mitchell, I. m., 281–322.)

¹³ Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Európa, Budapest, 2000, 86.

– jelentését azonban nem.¹⁴ Walter Grasskamp fotóelméletében kifejti, hogy a fotográfiát a fényképek jelentésének nem egyértelmű volta miatt leértékelő vélemények nem megfelelő elváráshorizonttal dolgoznak, hiszen az „irodalmias történeti festészet” hagyományából táplálkozva „irodalmi elvárásokat” támasztanak a fotográfiával szemben.¹⁵ Ilyen irodalmi elvárás lenne tehát az egyértelműség, de az alkotás tárgyáról adott „felvilágosítás”, illetve „a mindennapok összefüggéséből” való kiszakíttóság is.¹⁶ Az irodalmi mű – vagy egyáltalán a nyelv – jelentésének egyértelműsége, mimetikus működése persze fikció, azonban Grasskamp oppozíciója is a fotográfia (pusztán) rámutató erejét emeli ki az irodalommal, az írással szemben. A fénykép ráadásul nem csupán rámutat arra, ami volt, nem csak tanúsít: a fénykép a tanúsítás tanúsítása, annak a bizonyosságát tárja elő, hogy ami volt, azt valaki (vagy valami, legalábbis az apparátus) látta.

Ezzel szemben a tanúságtétel aleseteként tekintett irodalomnak nem lényege az információközlés, sőt inherens jellemzője, hogy potenciálisan hamis tanúság.¹⁷ A *Saját halál* cselekményének szoros kapcsolata a szerzői életrajzzal a recepció figyelmét szinte egyhangúlag a hitelesség és valóságreferencialitás kérdései felé irányítja,¹⁸ melyek központi helyét a Nádaszöveg metareflexív kiszólásai is megerősítik. „Olyasmi folytatódik, amit igen nehéz szavakkal megragadni”,¹⁹ vallja be az elbeszélő több más szöveghelyhez hasonlóan azt, hogy alkotásának tárgyához a nyelv nem elegendő. A nyelv, a szavak „mértéktelensége” kényszeríti rá végül a hamis tanúságtételre is. „[K]érdezte, milyen anyagból van a zakóm. Meg tudtam volna mondani, de mértéktelennek találtam a puszta szavakat, hogy selyem és kasmír. Inkább azt mondtam, halvány fogalmam sincs.”²⁰ (Bár az elbeszélő jelenet egy hamis tanúság története,²¹ ennek felmutatása, bevallása révén az elbeszélő tanúságtevői hitele továbbra is fennmaradhat.) Az első példában a mértéktelen tapasztalat a nyelv határain túlra ér, a másodikban a nyelv, a „puszta szavak” tűnnek túlzónak a körülményekhez képest, de mindkét eset azt mutatja, hogy a megélt események és érzetek más nagyságrenddel, más mértékkel értelmezhetők, mint amire a nyelv képes. A nyelv tehát kikényszeríti a hamis tanúskodást, mert a valódi tanúságtételhez nem elégséges, csakis előzetes vagy utólagos közvetítőként működhet.²² A *Saját halál*

¹⁴ *Uo.*, 89–90.

¹⁵ Walter GRASSKAMP, *Szöveg nélkül. A dokumentumfotó esztétikájához*, ford. WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András – BEKE László, Enciklopédia, Budapest, 1997, 233–245, 235.

¹⁶ *Uo.*, 236, 239, 242.

¹⁷ LŐRINCZ Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 11, 26.

¹⁸ Vö. többek között: BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter. A Bibliától a Világló részletekig (1962–2017)*, Jelenkor, Pécs, 2018, 351; PÁLYI András, *A Styx és a vadkörtefa = Testre szabott élet*, 103–107, 104.

¹⁹ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 123.

²⁰ *Uo.*, 163.

²¹ Vö. LŐRINCZ, *I. m.*, 369.

²² A *Saját halál* szövege igyekszik a nyelv által adott lehetőségek minél sokrétűbb kihasználására – ahogy Gács Anna fogalmaz, „[t]öbbféle diskurzus verseng tehát ennek a saját(os) tapasztalatnak a leírásáért”: többek között

tanúságként való olvashatósága így kétszeresen lehetetlen – hiszen a nyelv elégtelensége révén az írás hamis tanúságra kényszerít, valamint a halál élettani természetéből fakadóan az ember számára saját halála tanúsíthatatlan. Míg az utóbbi tényező kiküszöbölhető a mindenkori másik által, annak mediációja révén, az előbbi megoldásához a fénykép nyújthat segítséget. A közvetítettség tekintetében analóg egymással a nyelv és a fotográfia működése, amennyiben az utóbbi is (technikai adottságai miatt eleve) közvetített, keretezett és időben távoli (utólagos) az eredeti, nem technomediálisan előállított tapasztalathoz képest. A halálhoz hasonlóan az elviselhetetlen, mértéktelen fájdalmat,²³ vagy a mértéktelenséget magát is csak valaki más tanúsíthatja. A fénykép mint a tanúsítás tanúsítása – annak a bizonyossága, hogy volt ott valaki, aki kívülről nézett – a tapasztalatok mérhetőségét és elbeszélhetőségét teszi lehetővé (ha csak külső és közvetített szemszögből is) azáltal, hogy biztosít róla: a helyzetben jelen volt valaki/valami más befogadásra képes entitás is. Tehát a nyelvvel szemben, amely „nem tudja hitelesíteni önmagát”,²⁴ a fénykép rendelkezik azzal a tanúságtevő potenciállal, amely által a mértéktelenség megragadhatóvá válna. Természetesen ez a lehetőség csakis abban az esetben valósul meg, ha az immár hitelesítetten jelen lévő másik, a történetek befogadója képes lesz a tanúságtételre.

Ennek egyik kézenfekvő lehetősége az, ha a fotográfia apparátusa a tanúsító másik szerepét betöltve azt az eseményt vagy minőséget rögzíti, amelyre a nyelvi megnyilatkozás (hamis) tanúsága is irányul. A *Saját halálban* megjelenő szövegek és fényképek legszembetűnőbb referenciapontjai azonban nem egyeznek meg. (A mű a fotók mellett többször szerepeltet textuálisan előállított képeket is, a médiumoknak a saját halált tanúsító potenciálja összehasonlításához azonban először érdemes a fotókat vizsgálni vizuális elemekként.) Nem kézenfekvő, hogy ugyanarra a referenciára vonatkozna az elbeszélő szívinfarktuszának leírása, mint amire a körtefa-fényképek. Miért, hogyan kerülhet mégis egymás mellé e két sorozat?

Ezen a ponton a fotográfia egy további működésmódját érdemes kiemelni, amely épp a fénykép halállal való kapcsolatában ragadható meg legjobban. A fénykép örökkévalóvá reprodukálja az ismétелhetetlent,²⁵ a halottak fotóinak funkciója pedig leírható úgy, mint ami által a „durva megsemmisülést és a hús bomlását egy megsárgult mosoly dermedt

gnómaszerű kijelentések, orvosi szemléletmódot tükröző magyarázatok, mitikus toposzok, szépirodalmi referenciák jelennek meg időről-időre az elbeszélői szövegben. (GÁCS Anna, *A saját, a közös és a mindenkié Nadas Péter Saját halál című művében és Forgács Péter filmadaptációjában* = Uő., *A vágy, hogy meghatódjunk. Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúrából*, Magvető, Budapest, 2020, 122–145, 130.)

²³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fájdalom*, Alföld 2019/11, 68–97, 79.

²⁴ BARTHES, I. m., 90.

²⁵ Uő., 8.

örökkévalósága helyettesíti”.²⁶ A két médium előző összefüggéseivel ellentétben ebben a viszonyban a szöveg „helyettesítőjeként” olyan fénykép(sorozat) is feltűnhet, amely elsődleges, mimetikus funkciója szerint nem ugyanarra referál, mint az adott nyelvi megnyilatkozás. A helyettesítés casteli fogalma így jellemezheti a kapcsolatot egy ember meg nem történt halála és egy egészen más életritmusú élőlényről készült képsor között. Amit azonban Castel helyettesítésnek nevez, az inkább *helyébe lépést* jelent, nem pedig azonosságon alapuló kiváltást. A fotográfia tanúsító potenciálja nem képes maradéktalanul betölteni a szöveg hagyta űrt, amennyiben elsődleges referenciáikat vesszük figyelembe. Arról olvasunk, hogy a főszereplő helyekre megy és helyzetekbe kerül, miközben a fényképeken nemhogy ezek a helyek és helyzetek, de egyáltalán emberalak sem látszik – csupán az, az embertől lényegileg különböző entitás (fa), amely kívülálló másikként mértéket adhat a történeteknek (illetve néhány üres szék az emberi nyomaként, ugyanakkor látványos hiányaként). A képek pusztán a tanúsítás igényét tanúsítják, azt, hogy valamit helyettesítendő odakerültek a kötetbe, hogy történt valami le(fény)képezhetetlen – épp úgy, ahogy a nyelvi szegmens arról vall, hogy valami elmondhatatlanról, leírhatatlanról lenne szó. A két médium tehát mégis rendelkezik közös referenciával, mégpedig a megragadhatatlanság és az ábrázolhatatlanság, azaz a hiány maga ez a referencia.

2. Alkotó és szereplő, avagy a leképező és a kép

Amit sem megmutatni, sem leírni nem tud a mű, az a körtefasorozat és az elbeszélés közös vonásain keresztül fejthető fel – körülbelül, hiszen a nyelv határai a tanulmányíró is kötik. Ide pedig a hiány tartozik, de nemcsak a megragadhatóság és ábrázolhatóság hiánya, hanem a halál hiánya is: a látszólagos halál és a meg-nem-halás tapasztalatai. A fényképeket egy összefüggő folyamat ábrázolásának, a körtefa éves ciklusát bemutató sorozatnak tekintve a téli fotók hagyományosan a fa ideiglenes halálaként érthetők. Annak ellenére, hogy a kötet közepén ilyen fényképek jelennek meg,²⁷ a nyári körtefa képe az első és az utolsó néhány fotón nem különbözik egymástól: az árnyék mindegyiken alulról halad fölfelé a teljes, zöld lombkoronán, amely alatt emberekre várva, berendezve állnak a műanyag székek;²⁸ de a kötet védőborítóján is a lombkorona nyári, teljes állapota látszik, az egész mű fizikailag is ebbe a látszatba van csomagolva. Csak a kiinduló- és a végpontot figyelve a körtefán nem látszik változás, pedig a kettő közötti átmenetben életfunkciói igencsak lelassultak.

²⁶ Robert CASTELT idézi Jean A. KEIM, *A fényképezés és a halál*, ford. JÁVOR Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, 147–160, 149.

²⁷ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 128–138, 152–157.

²⁸ *Uo.*, 1–7 (de akár 1–20), 276–287.

Mind a fényképek, mind a szöveges részek egy-egy élőlény életének halálközeli vagy ahhoz hasonló epizódját mutatják be töredezett, szakaszos módon,²⁹ azonban a két narratíva nem egyforma tempóban bontakozik ki, nem fedezhetők fel köztük olyan egyszerű megfeleltetések, mint amilyen például a főhős újraéledésének és a fa rügybe borulásának párhuzamos bemutatása lenne.³⁰ A két narratíva akronikus előre haladása mellett mediális különbségeiket, illetve a medialitásuk és témájuk közötti összefüggéseket sem lehet figyelmen kívül hagyni. A fotósorozat témája, főszereplője egy fa, amely határozottan elkülöníthető a képet készítő apparátustól, ideértve annak humán használóját is. A technomediális felvétel heterogén az emberi tekintettel, ugyanakkor reprodukálja is azt: leképezi az emberi tekintetet a beállítás (mint humán nézőpont) által, mégis mást mutat, máshogy szelektál és mást archivál a fotó, mint amit az emberi szem és tudat kiválogatna és rögzítene.

A szöveg készítője és szereplője nehezebben szétszálazható viszonyban áll egymással. A *Saját halál* esetében három tényezőt érdemes behatóbban vizsgálni: az életrajzi szerzőt, a narrátort, illetve a főszereplőt. Javarészt egyes szám első személyű elbeszélésről lévén szó, tekintsük egy pillanatra az utóbbi kettőt egy egységes énné, így összevethetővé téve azt az életrajzi szerzővel. A Nádas-olvasók egy része a valóság rögzítéseként, hiteles önéletírásként tekint a *Saját halál* szövegére.³¹ Az empirikus valósággal való kapcsolatot a Nádas által adott interjúk, illetve számos, a cselekmény és a szerző élete közötti párhuzam is alátámasztja. (Ilyenek többek között a budapesti helyszínek – Gerbeaud, Szent János Kórház –, az írói/újságírói munkásságra való utalások – nyomdai levonat kijavítása, Beckett kollégaként való aposztrofálása –, illetve a szívinfarktus.)

Az életrajzi szerző és a szövegbeli én azonosítása, a valóságreferencialitást központba állító olvasat ugyanakkor mind a szerzőre vagy az olvasóra fókuszáló, mind a szövegközpontú elméleteket követve problémásnak látszik. Egyfelől feltűnhet, hogy a Nádas Péter név nem szerepel a szövegben. Amennyiben elfogadjuk a szerzői név szerepeltetésének performatív értelmezését,³² amelyet Philippe Lejeune paktumelmélete implikál, úgy fogalmazhatunk, hogy nincsen a *Saját halált* önéletírásként hitelesítő szerzői szignatúra; a szerzői és a szereplői név

²⁹ Ahogy Lénárt Tamás írja, a képek és a szövegek nem csak módosítják egymás befogadási lehetőségeit, illetve kölcsönösen kísérik a másikat. Több értelemben is egymás leképezőiként működnek, miközben folyamatosan hangsúlyozzák a határhelyzetek központi szerepét a fa és az ember eltérő életritmusának feszültsége által. „A gomboszegi körtefa egyszerre lehet az ember (a szívinfarktus szövődményei miatt klinikai halál állapotába jutott Nádas Péter, az emberiség vagy az emberek egy csoportjának a képe), illetve mutathatja a létezés emberen túlmutató állandóságát, a »van ujjongó tiszteletét.«” (LÉNÁRT, *I. m.*, 166.)

³⁰ Ellentétben azzal, hogy a recepció olykor kiolvasni vél efféle megfigyeléseket. Lásd például: KISS Noémi, *A fotográfia, az élet negatívja* Alföld 2005/3, 105–111, 107–108.

³¹ Lásd a 17. lábjegyzetet.

³² A lejeune-i paktumelmélet e problémájáról bővebben lásd: Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közlöny 2020/2, 5–25, 13.

azonosságának hiányában hiába a két szubjektum közti hasonlóság, az itt megfelelő befogadási protokoll az önéletrajzi regényé,³³ tehát a mű fikcióként olvasandó. Másfelől érdemes összevetni Nádas szövegét az autofikció különböző meghatározásaival. Ezek számos eltérésük mellett abban megegyeznek, hogy olyan alkotásokat tekintenek tárgyuknak, amelyekben „a diskurzus egyszerre referenciális és fikcionális”³⁴ akár a szerző és a főszereplő nevének egyezése mellett megjelenő egyértelműen fikciós (például mágikus) elemek révén,³⁵ akár azáltal, hogy bár az életrajzi szerzőt és a főszereplőt a szöveg nem azonosítja egymással, az epitextusok alapján azok jelentősen hasonlítanak egymásra. Utóbbiak közé tartozik a *Saját halál* is, mely az autofikciók számos jellemzőjét mutatja: a szöveg által kihívott befogadói attitűd ingadozik a fikcióként és az önéletrajzként olvasás között; az elbeszélő/szerző összhangba hozza „a törekvést, hogy önmaga igazságát keresse” a narratív nyelv nyújtotta lehetőségek kihasználásával.³⁶ A valóságreferencialitás és a fikcionalitás közti feszültség felmutatása pedig – az első, Doubrovsky-féle autofikció-definíciónak megfelelően – azt segíti elő, hogy a mű „a művészeti diskurzus kikerülhetetlen fogalmait problematizál[ja]”,³⁷ ahogy ezt a szerző, az elbeszélő és az elbeszélő én kapcsolatának bonyolult összeszövődése is bizonyítja.

Az életrajzi szerző és az elbeszélő/főszereplő viszonya tehát hasonlóságot mutat, de egyértelmű azonosságuk semmiképp nem kimondható, ezáltal a leírtaknak a valósággal való azonosítása, ez az irányú hitelesítés nem lehetséges – bár a saját halál élményének inherens tanúsíthatatlansága a szövegen belülről, a paratextusok figyelembe vétele nélkül is biztosítja a fikcionális módot. (A valóságreferenciális olvasattól eltávolodva hangsúlyossá válhat az implicit szerző funkciója is, amelyhez többek között a fényképek kiválogatása és a címadás aktusa köthető.)

A korábbi kitételt feloldva az elbeszélő és a főszereplő elkülöníthetőségének kérdése is felmerül a Nádas-kötet szövegeinek és fényképeinek összehasonlításakor. A fotografiai apparátus (ide sorolva a fényképezőgépen kívül a beállítást meghatározó és a gépet működtető embert is) létrehozza vagy kiválasztja azt a nézőpontot, amelyből a szereplő a befogadók számára láthatóvá válik, ebben a tekintetben tehát éppen úgy viszonyul tárgyához, mint az

³³ Philippe LEJEUNE, *Az önéletrajzi paktum*, ford. VARGA Róbert = *Önéletrajz, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–46, 27–28.

³⁴ Ana CASAS, *Hibrid szövegek, bizonytalan recepció*, ford. BÁDER Petra, Filológiai Közlöny 2020/2, 64–78, 66.

³⁵ Az autofikciót műfajként először definiáló Serge Doubrovsky kizárólag erre az esetre használta a kifejezést, később azonban bővült a kategóriába sorolt művek köre. A változáshoz lásd például a Filológiai Közlöny autofikció tematikájú lapszámában szereplő tanulmányok közötti különbségeket a kifejezés definiálását és használatát illetően egyaránt. (Filológiai Közlöny 2020/2.)

³⁶ Manuel ALBERCA, *Újabb negyven év?*, Filológiai Közlöny 2020/2, 45–63, 47.

³⁷ CASAS, I. m., 71.

elbeszélő szövege főszereplőjéhez. Csakhogy amíg a körtefa-sorozaton az apparátus pusztán lenyomatként, a szelekció, a fókuszálás révén idéződik meg, addig a narrátor önmagára is reflektál helyenként,³⁸ sőt az első személyű elbeszélésben a személyes névmás révén is folyamatos kapcsolatban áll főszereplőjével, a cselekményt tapasztaló énnel.

A névmásegyezés ellenére többször jól elkülöníthető egymástól az elbeszélő én és a tapasztaló én időbeli távolságuknak köszönhetően. A szívmegeállás cselekményét alapvetően első személyben és múlt időben tárja a befogadó elé a narrátor, azonban a nem cselekményes szakaszokban már keverednek a tapasztaló én gondolatait bemutató módok, ami gyakran ellehetetleníti az idősíkok szétszalazását. Olykor egybehangzó ön-narráció, máskor disszonáns ön-narráció formájában olvashatók az infarktus közben megszülető gondolatok, megint máskor egyenes önidézatként vagy az elbeszélő jelenének szólamával keveredve;³⁹ az első személy mellett pedig második személyű önmegszólítás és az általános alany harmadik személyű leírása is gyakran vonatkozik a főszereplőre.

Már alaposan benne jártunk a szerda délutánban, amikor egy másik villamosról leszállva megfordult a fejemben, hogy a további programokról néhány telefonnal le kéne mondanom. Viszonylag szerencsésen átértem ugyan az úttesten, a járdán azonban nem ment tovább az örült fényben, hiába. Mintha a térdemnek és a bokámnak nem lenne elég tartása a járáshoz.

Halvány fogalma sincs az embernek, hogy milyen folyamatok zajlanak a szervezetében. Miért nem tudok lépni, nem értettem, holott nem ájultam el. Jól látja az ember, hogy egyetlen okkal nem tudná megmagyarázni magának. [...] Az a bajom, hogy melegem van és izzadok. Nem képes szétszalazni a külső és a belső bonyodalmakat.⁴⁰

Az idézett szakasz elején a múlt idő és a gondolatok jelölt, függőbeszédes felidézésének módja által („megfordult a fejemben”) egyértelműen elkülöníthető egymástól a tapasztaló én és az elbeszélő, aki előbbi elképzeléseit narrálja. A második mondatból a gondolatok narrációjának jelöltsége háttérbe szorul: az „örült fény” szélsőséges jelzőhasználata, illetve a „hiába” lemondó hangvétele idézettségük jelölése hiányában a korábbinál közvetlenebbnek tűnteti fel a tapasztaló én gondolatait, közelíti azokat az elbeszélői vélemény státuszához; a harmadik mondatban a nyelvtani igeidő is jelenné válik, az időbeli különbség látszólagos kiiktatásával pedig még direktebbnek látszik a gondolatokhoz való hozzáférés. Az elbeszélő és a tapasztaló én egymáshoz közeledését az új bekezdés látszólag megszakítja hirtelen általánosításával,

³⁸ Például: „A pokol ugató kutyái azt kívánnák, hogy tartsam a szám, ne beszéljek erről.” (NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 23.)

³⁹ Bár a *Saját halál* elbeszélői viszonyai nem adják meg magukat a formális kategorizációnak, a megnevezhetőség érdekében Dorrit Cohn terminológiáját használom azzal a fontos kitételrel, hogy az elemzett műben egyetlen elbeszélői magatartás vagy idézéstípus sem érvényesül kizárólagos érvénnyel. (Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor, 1996, 81–193.)

⁴⁰ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 31.

amely azonban egyfajta univerzális közeledést is jelezhet azáltal, hogy kitágítja a tapasztaló és az elbeszélő én egyre inkább közösnek feltüntetett gondolatmenetét, általában „az ember” tapasztalatának tekinti az itt leírt történeteket és azok mentális hatásait. Erre utal az „ember” szemantikai jelentősége is, amennyiben ekkor és néhány mondattal későbbi előfordulásainál egyaránt általános alanyként érthető. De ugyanezt támasztja alá az a mód is, ahogy az idézett szakasz további részében váltakozik az első és a harmadik személyű elbeszélés, tapasztalatmegosztás – e részek alanyát keresve a szöveg befogadhatóságára való reflexióként is olvashatóvá válik az utolsó mondat.

A külső és a belső bonyodalmak szétszálazhatatlansága a cselekmény referenciális szintjén az elbeszélt én tapasztalatainak és érzeteinek kiváltó okaira vonatkozik, például arra a helyzetre, hogy miért érez légszomjat a levegőjárta étteremben. A szöveg narratív felépítését vizsgálva ugyanakkor a külső és a belső bonyodalmak értelmezhetők az elbeszélt én pillanatnyi tapasztalataiként és gondolataiként, illetve az elbeszélő utólagos elmélkedéseiként; ezek összefonódása okozza, hogy „az ember” – és e helyen már valóban nemcsak az elbeszélő és a főszereplő, hanem az olvasó is – „nem képes szétszálazni” a viszonyokat.

Az elbeszélő és az elbeszélt én közötti, az első személy általi azonosságvállalás olykor megszűnni látszik, azonban ekkor is pusztán nyelvtani távolságtartásról lehet szó, hiszen a harmadik személy használata a tapasztaló én érzékelését, gondolatait általánosítja, a második személyű elbeszélői szakaszok pedig részben szintén általános érvényűek, részben önmegszólító jellegűek.⁴¹ A *Saját halál* szövegében folyamatosan változik az elbeszélő és a tapasztaló én közötti viszony abban a tekintetben is, hogy a narrátor mennyit tud vagy mennyit árul el a cselekmény háttéréről, azaz mennyiben „azonosul korábbi megtestesülésével, feladva a megismerés kiváltságának minden módját”.⁴² A legelső mondat például már körvonalazza a cselekmény várható fordulatát, azaz hogy valami baj lesz: „ébredés után észleltem ugyan, hogy semmi nincs a rendjén, de sok dolgom volt a városban, mentem”.⁴³ Pusztán lejegyző szerepben tűnik fel az elbeszélő nem sokkal később, amikor engedi, hogy az elbeszélt én elképzelése jelenjen meg – ezúttal értelemszerűen nem a későbbi történeteknek megfelelő a diagnózis. „Arra gondoltam, talán nikotinmérgezés.”⁴⁴ Ismét néhány esemény leírásával később már nemcsak előrejelez, hanem a történetek szimultán magyarázatát nyújtja az elbeszélő („Ma már

⁴¹ Például: „Nem érted, mi történik, még soha nem éltél át hasonlót, mégis pontosan tudod, hogy ezt nevezik halálverítéknek.” (Uo., 55.)

⁴² COHN, I. m., 117.

⁴³ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 11.

⁴⁴ Uo., 25.

tudom, hogy a vörösbor segített.”⁴⁵), a „ma már tudom” fordulat pedig reflektálttá is teszi a disszonáns ön-narrációt.

A *Saját halál* teljes szövege az elbeszélő és a tapasztaló én egysége és elkülönítése között oszcillál, dinamikusan vált a jelen és múlt idejű narráció, az egyénítés és az általánosítás, a lejegyző, valamint a kommentáló emléknarráció, illetve a monologizáló írásmód között.⁴⁶ A textuális és vizuális tartalmak medialitásának összefüggése azonban nem merül ki abban, hogy a fotográfiai apparátus éppúgy válogat és fókuszál, mint az elbeszélő, és hogy mind a szöveges narráció, mind a fényképsorozat szükségszerűen közvetítetté teszi az elsődleges tapasztalatot. További hasonlóságként említhető a keretezettség, a befogadó feltételezése, ezzel együtt pedig az önmaga megformált voltáról való tudás. „Helyenként, mint egy előadás szövege, publikumhoz szól” a *Saját halál* textusa, írja Borbély Szilárd,⁴⁷ de ehhez hasonlóan a fényképek is szükségszerűen rendelkeznek nézővel, hiszen valaki lefotózta, jelen volt valaki más. Azonban ez a kapcsolat nem a Nádas-album sajátja, a kötet mindkét része inherensen, már egy lépéssel korábban is tartalmazza a befogadót. Hiszen bármilyen ön-narrációról vagy önéletrásról egyértelműen megállapítható, ha közönségnek szól, olvasóra számít (még ha csak az elbeszélő időben későbbi énjére is), mert ekkor olyan magyarázó szakaszok ékelődnek a cselekmény leírásai közé, amelyeket az azokat átélő én evidenciának gondolna. Ilyen példa a tapasztaló én kezdődő fizikai problémájának érthetlenségét indokló magyarázat arról, miért hihette saját testét egészségesnek. „Legalább négyszer hetente terepen futottam. [...] Nyolc kilométer volt a legrövidebb napi távom, talán huszonegy a leghosszabb. Nem volt józan ésszel fölfogható, hogy miért kell megállnom egy olyan emelkedőn, amelyet legfeljebb egy aggastyán vesz észre.”⁴⁸ A fényképeken látott körtefa pedig a fotó elkészülte előtt, már pusztán a nézői tekintet hatására képpé válik,⁴⁹ illetve a kép képisége a látottság által válik teljessé.⁵⁰

3. Kapcsolat a külvilággal: norma és megosztás

Az a belső változás, amelyen a szöveg főszereplője átesik, hasonlóan tűnik a körtefához: a klinikai halál állapotának leírása után a visszarendeződés jelenei következnek (mint tél után

⁴⁵ *Uo.*, 61.

⁴⁶ Hasonlóképp váltakozik az elbeszélői pozíció a test és a lélek vagy a test és az én között, a „dichotómia úgy válik a szöveg alaprétegévé, hogy a kettősséget minduntalan visszavonja árnyalja”. Észleletek felőli és külső szempontot feltételező elbeszélésmódot is megkülönböztet ugyanitt Lénárt Tamás, innen kapcsolva össze a narráció és a fényképészet technikáit. (LÉNÁRT, *I. m.*, 169–175.)

⁴⁷ BORBÉLY Szilárd, *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni...* (Leírás Nádas Péter Saját halál című könyvéről), *Alföld* 2005/3, 92–105, 94.

⁴⁸ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 41.

⁴⁹ BARTHES, *I. m.*, 15.

⁵⁰ Gottfried BOEHM, *A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájához*, ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, L'Harmattan, Budapest, 2005, 25–42, 39.

a tavasz). A mondatok azonban, amelyeket e jelenetek közben olvashatunk, rámutatnak az eltérésre.

A por, a szőnyeg, a kárpitok, igyekeztem komolyan venni a reális létüket. Elég furcsa volt. Attól fogva, hogy erőszakosan visszahozták, semmihez nincs köze az embernek [...]. Tudja, mit kell tenni, hogy elfogadják a többiek [...]. Ne a dolgok helyét lássa a szerkezetben, hanem a dolgot, amelyet a többiek reálisnak tartanak.⁵¹

Igyekszik tehát tetteit, sőt érzékelésmódját is ahhoz igazítani, amit a körülötte élők elvárásának tekint. Csakhogy a fával ellentétben az ember bioritmusát nem jellemzi az újraéledést vagy újjászületést magában hordozó ciklikusság. Épp ezért a kórházi személyzet nem támaszt olyan elvárásokat, amilyeneknek az elbeszélt én megfelelni próbál. A reanimáció utáni pillanatokat így írja le: „megint itt vagyok. [...] Gyorsan befejeztem hát a megkezdett mondatot. Megmondtam a telefonszámot.”⁵² Az erre érkező reakció („meglepettségében felsikoltott a nagy nő”⁵³) egyértelművé teszi, hogy az újraélesztett szereplő egyáltalán *nem tudja*, „mit kell tenni, hogy elfogadják a többiek”. Éppen nem azt látja, amit „a többiek reálisnak tartanak”, hanem a „dolgok helyét a szerkezetben”, azaz hogy ő ott folytassa létezését, ahol abbamaradt: a telefonszám diktálásánál.

Ugyanígy a környezete elvárásai ellenében cselekszik, amikor megkérdezi, reanimálták-e. Az elbeszélő az orvos megütközését annak a megjelenéseképp fogadja, hogy „az öntudatnak ez a foka sok volt neki”.⁵⁴ „Nem úgy viselkedek, ahogy haldoklóhoz illene”⁵⁵ – értelmezi a helyzetet, amely így a cukrászdai és az éttermi jelenetek kifordított változatának mutatkozik. Először a Gerbeaud teraszán a kezdődő rosszullét ellenére még úgy viselkedett, ahogy szerinte az egészségesekhez illik, tartani igyekezett az általa ismert társadalmi normát:⁵⁶ „játszottam persze a magam életszerepét, a megértő és figyelmes embert”.⁵⁷ Később az ebédrel küszködve szintén igyekezett fenntartani a jóllét látszatát, azonban már sietett kifelé, távol azoktól, akikre tekintettel nem volt szabad hagynia, hogy eluralkodjon rajta a rosszullét. „Odakinn sem volt levegőm, mégis szárnyaltam az örömtől, hogy [...] végre megszabadultam a többiektől. Holott mindent miattuk csináltam. [...] Teljesítettem összes kötelezettségemet, teljes volt a színjáték és teljes a sikerérzetem.”⁵⁸

⁵¹ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 267, 271.

⁵² *Uo.*, 245, 249.

⁵³ *Uo.*, 251.

⁵⁴ *Uo.*, 257.

⁵⁵ *Uo.*

⁵⁶ A társadalmi normát itt egyszerű szociológiai fogalomként, az adott kultúrában rögzült, a megfelelő magatartást kijelölő szabályozások összességéként értem. (Anthony GIDDENS, *Szociológia*, ford. NAGY Miklós, Osiris, Budapest, 2003, 690.)

⁵⁷ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 19.

⁵⁸ *Uo.*, 73.

A külvilág és a többi szereplő elvárását illetően természetesen csakis az elbeszélő olvasatát ismerhetjük. Mindarról, amit normának tekint, és amihez igazodni próbál, az alkalmazkodni kívánó tapasztaló énnak és az őt elbeszélő későbbi énjének egymástól elkülöníthetetlen perspektívájából olvashatunk, ez a nézőpont pedig az újraélesztést követő eseményeket leíró szakaszban megbízhatatlannak bizonyul. A többiek elvárásait ekkor épp úgy nem tudja felmérni és megfelelően értelmezni, mint a cselekmény első felében a saját állapotát. „Az a bajom, hogy melegem van és izzadok. [...] Az utóbbi időben túl sokat dolgoztam, mondja, feszült vagyok, mondja, kimerült vagyok.”⁵⁹ A tapasztaló én nemcsak társai elől próbálja elleplezni szimptomáit, azaz testének az egészség normájától való eltérését, hanem bizonyos dolgokat „a belső beszéd szabályai szerint önmaga előtt sem merészelne megemlíteni, s így az oksági kapcsolatok sem beláthatók”.⁶⁰ Önmaga, saját biológiai folyamatai értelmezéséhez „[o]lyan kifejezések mögé menekül, amelyeket mások is használnak és ő is unalomig ismer”.⁶¹ Viselkedésének az általa normatívnak tekintett tartományba erőltetésével („[n]evelettetése mintáit követve”)⁶² játssza a szerepét egészségesként. De amint elkezd felismerni valódi állapotát, annak leírásához és megértéséhez szintén mások által használt kifejezéseket hív segítségül, egész pontosan más irodalmi és művészeti alkotásokat. Mind betegségének tagadása, mind annak elismerése illeszkedik az elképzelésbe, mely szerint a betegség „nem egyszerűen csak biológiai tény, hanem a normalizált rendhez képest a Máság biopolitikai kódolása is”.⁶³ Eszerint tehát külső narratívák és képek előhívása segíti a tapasztaló ént a norma körvonalazásában, ezáltal annak felismerésében, hogy saját helyzete eltér attól.

A segítségül hívott külső narratívák és képek közül az egészségügyi probléma komolyságát vetíti előre a Karinthy-t idéző naivitás: „gondoltam, talán nikotinmérgezés”;⁶⁴ a feltámadást Mantegna *Halott Krisztus*ának említése.⁶⁵ Szintén az újjászületés, illetve a halál és a születés kapcsolatának motívumát veti fel az idézetként szereplő Beckett-referencia. „»Az anyák lovagló ülésben szülnek a sírokon.«”⁶⁶ Néhány oldallal korábban az elbeszélő abbahagyja a külvilág, a kórházi események követését, jelezve ezzel az eszméletvesztés időpontját, és arra hívja az olvasót, „[n]ézzük inkább, hogy valóságosan hol vagyunk”.⁶⁷ Ettől

⁵⁹ Uo., 31.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo.

⁶³ URECZKY Eszter, *Kultúra és kontamináció. A járvány metaforái és biopolitikája kortárs regényekben*, Kijárat, Budapest, 2021, 26.

⁶⁴ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 25. Vö.: „Megnyugodva benne, hogy az ájulás, ami meghökkentett, nikotinmérgezésnek tulajdonítható, abbahagyom a cigarettát.” (KARINTHY Frigyes, *Utazás a koponyám körül* = Uő., *Mennyei Riport / Utazás a koponyám körül*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 267–479, 293.)

⁶⁵ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 231.

⁶⁶ Uo., 215.

⁶⁷ Uo., 199.

a felszólítástól kezdve az újraélesztés sikerének leírásáig az elbeszélői retrospekció a felmerülő gondolatokat a kórház referencialitásától elválasztva narrálja. A cselekmény megakadása, a leíró szünet esszéisztikus belső monológnak ad helyet, amely a saját sorsot és az emberi lét univerzális kérdéseit egymás tükrében vizsgálja.

Ezekon az esszészerű oldalakon érdemes megfigyelni a narrációs technikát. Az elbeszélés nyelvtani ideje jelenre vált, amit a fejtegetés is megindokol: „kinyílik az emberi időszámítás, de egyszerre nyílik előre és visszafelé”.⁶⁸ A jelen idő miatt még kevésbé elkülöníthető a narrátor és a tapasztaló én, aki leírja a saját maga által átélteket, majd kiterjeszti, általános emberi élményekként mutatja fel őket. Az egyetemes humán léttapasztalatokat jelen időben átélő elbeszélő pedig rámutat mindennek elbeszélhetetlenségére, a szövegrész szükségszerű hamisságára. „[H]alálával leválik róla [az emberről], ami eddig sem tartozott hozzá. Ez pedig valószínűleg nem más, mint a nyelvhez kötött fogalmi gondolkodás. Ezzel volt bekötve a többiek közé.”⁶⁹ A fogalmi gondolkodás hiánya, azaz egy effajta halálélmény nem átültethető a nyelvbe, valamint az esszészerű gondolatmenetet követve a nyelvi megfogalmazhatóság hiányában a mások felé tett tanúság is lehetetlenné válik. A nem nyelvi természetű tudattartalmak idézhetetlenek, legfeljebb elbeszélni lehet őket – épp erre a helyzetre reflektálva vezetett be Cohn a genette-i terminológiát megújító narratológiai tipológiát.⁷⁰ A cohn *autonóm belső monológ* számos jellemzője összecseng a *Saját halál* szövegével, ennek a szakasznak a tárgyalásához pedig különösen érdekes számításba venni e kategória ismérveit. A belső monológra jellemző módon a szövegrész a vallomásos irodalom és az esszé műfaji hagyományait idézi, illetve a gondolatok folyamatos kibontakozásának illúzióját teremti meg azáltal, hogy „mellőzi a beszéd és az írott szöveg közötti kapcsolat feltárását”, nem reflektál önnön írásbeliségére:⁷¹ elhagyja a nyelvtani múlt idő adta távolságtartást, ami biztosítaná a leírás aktusához szükséges időt, továbbá a nyelv „leválásával” garantálja a leírhatatlanságot.

Mindezek után olvasható az említett Beckett-sor. „»Az anyák lovagló ülésben szülnek a sírokon.«”⁷² Az írás és az írhatóság, egyáltalán a megfogalmazhatóság tagadása, valamint a másokkal való megoszthatóságnak és egymás kölcsönös megértésének elvetése után a halálról

⁶⁸ *Uo.*, 203. Hangsúlyos ugyanakkor, hogy az elbeszélés *nyelvtani ideje* változik jelen időre: a jelen idő itt nem annak a látszatát próbálja kelteni, hogy az eddig múlt időt használó elbeszélő ettől kezdve a cselekmény történése közben folyamatosan narrál, mintha belső monológot olvashatnánk. Az itt használatba vett jelen időt inkább metaforikus igeidőként érve, mint „evokatív jelent” érthetjük, amennyiben azáltal, hogy a múlt idejű elbeszélés jelen idejűre cserélődik, a szöveg „az emberi időszámítás” „kinyílását” érzékelteti. A cselekmény idejében, a szívhalált átélő elbeszélt én által a múlt, a jelen és a jövő között érzékelt egyidejűségre utal ez az elbeszélési technika. (COHN, *I. m.*, 172.)

⁶⁹ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 209.

⁷⁰ COHN, *I. m.*, 92–93.

⁷¹ *Uo.*, 141–143.

⁷² NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 215.

gondolkodó elbeszélő idéz. Ugyan drámából idéz, ami nem írást, hanem beszédet konnotál, ezzel a történetek és az elbeszélés között szükségszerűen eltelő időt minimalizálja, a közös nyelv és a közös tapasztalat azonban ismét lehetségesnek tűnik: „elmondhatatlan örömet okozott a mély kollegiális tudat, hogy Samuel Beckett tényleg nem tévedett”.⁷³

Az élet és a halál összekapcsolódását átgondoló elbeszélő osztja a véleményt, amelyet Beckettnek tulajdonít. Csakhogy ez az elképzelés egyfelől nem Becketté, hanem drámája két szereplője, Pozzo és Vladimir szövege, másfelől az idézőjelek ellenére az idézet nem pontosan adja vissza sem a francia eredeti, sem a beckett angol, sem a magyar fordítások megfelelő sorát.⁷⁴ A módosítás ismét azt erősítheti meg, hogy az elbeszélő által univerzálisnak tekintett tapasztalat nem pontosan megosztható a nyelven keresztül, a hozzá fűzött magyarázat pedig elbizonytalanítja a nyelvi közvetítés precizitását a befogadói oldalról is. „Samuel Beckett tényleg nem tévedett. Anyám megszülte a testet, én megszülnöm a haláloamat.”⁷⁵ A *Godot-ra várva* jelenetében elhangzó félmondat kontextusának és nyelvi megformáltságának figyelmen kívül hagyása, a frázis ilyen erőszakos módon új történetbe és gondolatfolyamba illesztése által az elbeszélő megváltoztatja annak jelentését is, ezzel rámutat, hogy nemcsak a tapasztalat nem ültethető át a nyelvbe, de a teljes és pontos megosztást a nyelv értelmezése, befogadása is ellehetetleníti.

4. Mértéktelenség

Az illendőség, a mások (valós vagy vélt) elvárásaihoz való igazodás annak az egyik módja, ahogyan az elbeszélő saját érzeteinek, viselkedésének, szavainak mértéket keres. A mértékadás és a mértéktelenség fogalmai a mű során két többnyire elkülönülő gondolati irányt jelölnek ki: egyfelől a *mértéktelen szó túlzás* vagy *határtalanság* értelme alapján a külvilág és az elbeszélő elképzelései közötti diszkrepanciára mutatnak, másfelől kifejezetten a *mérhetőség* kérdését követve valamiféle viszonyítási rendszer megszabására törekszenek.

Az első irányhoz sorolható szövegrészekben az elbeszélő rendszerint arra utal, hogy a külvilághoz vagy annak elvárásaihoz képest ő túlzásokban él – nemcsak az infarktus közben és után, de jóval előtte is. A természettel való viszonyának jellemzésében látható, hogy magától

⁷³ *Uo.*, 217.

⁷⁴ Például egyik változatban sincs szó *anyákról*: a többes szám harmadik személyű névmás szerepel az angol változatban, a franciában ennek nőnemű megfelelője, a régebbi magyar fordításban „asszonyok”, az újabban pedig pusztán az igeragozás utal a cselekvőkre. Vö.: Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Párizs, 1970, 126; Samuel BECKETT, *Waiting for Godot. A tragicomedy in Two Acts*, Faber and Faber, London–Boston, 1981, 89; Samuel BECKETT, *Godot-ra várva*, ford. KOLOZSVÁRI Grandpierre Emil = *XX. századi angol drámák*, vál. UNGVÁRI Tamás, Európa, Budapest, 1985, 793–899, 893; Samuel BECKETT, *Godot-t várva*, ford. HORVÁTH Ágnes és tsai., Színház 2015. március, dráamelléklet, 23.

⁷⁵ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 217.

adódó életmódjának erővel szab határt, lemondásait azzal indokolja, hogy „[n]em akartam a földet mértéktelenül megterhelni a létemmel”.⁷⁶ A „másokkal megosztott testi létben” az elragadtatottságra való vágyakozását aposztrofálja mértéktelenként;⁷⁷ és amíg megosztható tapasztalatként sosem éri el a „végtelen elragadtatottság” érzését, ironikus módon (de a mérhetőség problémájának eddigi kifejtését tekintve magától értetődően) a halálélmény teljességérzetét ehhez hasonlítja, ám másokkal megoszthatatlanként utal rá.⁷⁸ A rosszullet közben ismét a külvilághoz képest jelenti ki magáról azt, hogy mértéktelen, azaz hogy belső érzetei nem koherensek a külvilágról a látás útján szerzett tapasztalataival.

Ha a függönyöket duzzasztja és szívja a légmozgás, [...] akkor legyen már egy kis levegőm [...]. Lélegeztem. Talán nem jött be a levegővel annyi oxigén, amennyi a mozdulatokhoz szükséges lett volna. Megint én vagyok a mértéktelen, ez is megfordult a fejemben, [...] nem akarom tudomásul venni, mit érzékelek, s ennyiben tényleg megint mértéktelen vagyok.⁷⁹

Az elbeszélő én mértéktelensége itt először megint túlzást jelent, mintha számára nem lenne elég az, ami a környezetének elég, mintha a függönyöket megmozgató levegőben számára nem lenne elég az oxigén. Az idézett szakasz második fele ugyanakkor afelé mutat, hogy az elbeszélő már a saját teste által kijelölt mércét sem veszi figyelembe, azt sem tekinti mérvadónak. (A későbbiekben lényeges pont lesz, hogy nem arról van szó, ő nem tud kellő mennyiségű oxigént kivonni a levegőből, hanem hogy egyszerűen nincs benne elég. „Nem volt levegő a levegőben, ez lett a gondom. [...] Néztem az embereket az utcán. Nekik volt a levegőben megfelelő mennyiségű levegőjük.”⁸⁰ Bár a légszomj nem a környezet, hanem az azt érző ember szervezetének működéséből fakad, a probléma gyökerét a saját testen kívül kereső hozzáállás még ugyanazé a tudaté, amely a rendszeres futó enyhe emelkedő okozta nehézségét értetlenül fogadja.)

A *mértéktelenség* kifejezés a már a kórházban játszódo, de még az újraélesztés előtti történések során jelenik meg utoljára. A fentebb említett hamistanúság-jelenet szövegét ebből a szempontból érdemes ismét megfigyelni. „[K]érdezte, milyen anyagból van a zakóm. Meg tudtam volna mondani, de mértéktelennek találtam a puszta szavakat, hogy selyem és kasmír. Inkább azt mondtam, halvány fogalmam sincs.”⁸¹ A mértéktelenség az előzőekhez hasonlóan

⁷⁶ *Uo.*, 41.

⁷⁷ *Uo.*, 139.

⁷⁸ „Nem lehetett evilági tárgy, nem is kerestem, amelyben érezhetővé válhatott volna a végtelen elragadtatottság, amelyre mindig mértéktelenül vágyakoztam a másokkal megosztott testi létben. Soha nem értem el. Igen mulatságosnak és szimptomatikusnak találtam, hogy az utolsó tapasztalatot nem fogom tudni megosztani senkivel.” (*Uo.*, 139.) „A teljességnek olyan élményében részesülsz, aminek ezen a nyomorult álmvilágon legfeljebb a vallási vagy a szerelmi elragadtatottság lehet a hasonlata.” (*Uo.*, 201.)

⁷⁹ *Uo.*, 71.

⁸⁰ *Uo.*, 91.

⁸¹ *Uo.*, 163.

azt jelöli, hogy ezek az anyagnevek nincsenek összhangban a jelenet történéseivel, az elbeszélő számára nem tűnnek helyénvalónak a kontextusban, más mértékrendszer az, amelyben infúzióról, és más, amelyben „selyem és kasmír” zakóról lehetne beszélni. A mértéktelenség ezen első irány szerint tehát pontosabban mértéktévesztést, az ábrázolhatóság határain való túlsordulást jelenti a kötetben. A nyelv a tapasztalatoknak való mértékadás által fel is számolná lényegi vonásukat: a „selyem és kasmír” kifejezések sem a környezet elbeszélő szerinti elvárásaihoz nem igazodnak, sem a megtapasztalt egyediségét nem képesek leképezni, hiszen „puszta szavak”, általánosító nyelvi jelek.⁸² Ugyanígy, ha egy fénykép vagy fényképsorozat azt jelenítené meg, amit a mű fő elbeszélése körüljárni igyekszik, mértékek közé szorítaná a tapasztalatot. Ahogyan a fotográfia sosem maradhat pusztán objektív másolat,⁸³ úgy a mértéktelen tapasztalatot is hiába ábrázolja, közvetítése által mérhetővé teszi, így meg is változtatja azt.

Három olyan konkrétan megnevezett tapasztalat jelenik meg a *Saját halál* oldalain, amely a mérhetőség határait megközelíti vagy áthágja: az öröm, a fájdalom és ritkábban a félelem, azonban a két utóbbi egymással mindig szorosan összefügg időbeli megjelenésüket és hangsúlyosan testi voltukat tekintve. „Ismeretlen méretű volt a fájdalom” – kezdődik a Gellért téri események elbeszélése, majd az étteremválasztás fontolgatása közben így folytatódik – „[a] testi szenzációk felett érzett intellektuális örömmel a fájdalom mélysége rajzolja ki a határait.”⁸⁴ Az öröm mértékét a fájdalom adja meg, anélkül határok nélküli vagy más határokkal rendelkező volna. Mégpedig a „testi szenzációk felett érzett intellektuális öröm” az, amelyet a fájdalom lehatárol. A *felett* szó poliszémiája megengedi, hogy a testi szenzációk *miatt* vagy az azokon *túl* érzett intellektuális örömet egyaránt e szakasz jelentései közé értsük. Eszerint a testi szenzációk *miatt* érzett intellektuális öröm valami olyan, kognitív tapasztalatból származó örömet jelentene, amelyet az enyhén emelkedő járdán való járásképtelenségre való rácsodálkozás okoz. („Az ember persze megőrül, hogy micsoda kétes meglepetéseket tartogat a teste, rögtön csodálja önmagát, milyen szenzációkra képes élete utolsó pillanatában.”)⁸⁵ Az ezen a csodálni való testi jelenségen *túl* érzett öröm ugyanakkor valamifajta eleve nem-testi, és ebben az értelemben „intellektuális” örömként lenne érthető. Mindkét esetben azonban az örömet

⁸² Mindez természetesen ismét az elbeszélő pozíciójából olvasható a fenti módon, ő értelmezi mértéktévesztőként, a helyzethez nem illőként a párbeszéd e szakaszát. A potenciális válaszhoz hasonlóan az ápolónő kérdése is kontextusidegennek (vagy a narrátori szóhasználat: mértéktelennek) tűnhet ebből a nézőpontból, emiatt feltételezhető, hogy jelentősége nem valóban a zakó anyaga iránti érdeklődésben áll, hanem például a beteg orientációjának felmérésében vagy szóval tartásában. Ezt jelezheti a kérdés felsorolási jellege („Mondta, majd ügyesen átbújtatják az infúziót, kérdezte, milyen anyagból van a zakóm.”), de a megválaszolatlanságra adott reakció hiánya is.

⁸³ KEIM, I. m., 148.

⁸⁴ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 37.

⁸⁵ *Uo.*

lehatárolóként bejelentett fájdalom az érzelmi/érzeti változás mellett azt is jelzi, hogy a fájdalom hatására a tapasztaló én intellektusa helyett testére fordítja minden figyelmét, nemcsak a testén túlira irányuló, hanem a teste miatti, a testi működéseire reflektáló tudati működései helyett is.

„Bár a fájdalom nyomában azonnal sötéten beáradt egy ismeretlen méretű félelem [...], jól láttam, hogy a test félelme ő [...], s akkor ez a halálfélelem.”⁸⁶ Mind a fájdalom, mind a félelem az örömet is átélő ember testének érzetei, testéhez tartoznak, a saját test adja meg tehát a mértéket. Az intellektuális öröm, amelynek határait a testi tapasztalás adja meg, mértékét eszerint a saját test jelöli ki, így a test mértékrendszerén kívüli léttel függ össze. Az ájulást először elkerülve és az étteremből kiérve, megszabadulva „a többiektől” az elbeszélő előbb így ír: az „öröm érzékelhetővé tette, hogy a tudatom milyen távol került a fizikai érzetek realitásától”;⁸⁷ majd még jobban megnöveli az öröm révén a saját fizikai testtől való távolságot. „Önmagamon kívül álltam az örömmel.”⁸⁸

Ami tehát mértéket szabhat az érzeteknek és tapasztalatoknak, az egyrészt a másik lehet,⁸⁹ másrészt a saját test. A test mértékei közé nemcsak olyan érzetek tartoznak, mint a fájdalom vagy a félelem, hanem például az „a testéhez mért háromlépcsnyi távolság”⁹⁰ is (ahol a kiindulópontot és a mértékegységet, a lépést is a test szolgáltatja), amelyet az elbeszélő államhatárokat áthágó futásai során figyel. A tanúsíthatatlanság problémájához így visszatérve elmondható, hogy a saját halál nem pusztán az egyértelmű élettani okok miatt nem megmutatható, hanem a „sajátság” miatt önmagában sem, hiszen a saját test mértéket adna a tanúsítandó saját halálnak, amelynek lényegi vonása a mértéktelenség.

A mérhetőség és mértéktelenség fogalmainak eddig bemutatott példái által kijelölt viszonyítási pontok közül a saját testi funkciók alapján a szöveg közvetlenebb módon is kijelöli a mérés lehetséges rendszereit. „A lemondás mértékét végül is a neurózis szabja meg, avagy fordítva, a szorongás mértéke jelöli ki az önfegyelem természetes határait.”⁹¹ A két mondatrészt összekötő szókapcsolat ellenére a szakasz mindkét fele ugyanazt az irányt vázolja fel: a neurózis és a szorongás szabnak mértéket a lemondásnak és az önfegyelemnek. Utóbbiak a saját

⁸⁶ *Uo.*

⁸⁷ *Uo.*, 73.

⁸⁸ *Uo.*, 77.

⁸⁹ Például az elbeszélő-főszereplő ezekkel a szavakkal kezd el ráébredni, hogy komolyabb gond van, mint ahogy addig gondolta: „[m]iközben látod, hogy körülötted semmi nem változott meg, s így azért azt is fölfogod, hogy a saját észleléseid és a mások észlelései között nagyobb a különbség, mint amennyi megszokott és elvárható”. (*Uo.*, 55.)

⁹⁰ *Uo.*, 45.

⁹¹ *Uo.*, 41.

test karbantartását szolgálják,⁹² egyik megjelenési formájuk pedig a rendszeres terepfutás, amelyben szintén egyfajta belső ritmus rendezi a határokat. „Ha nem a lábával, hanem a fejével fut az ember [...], akkor a kíváncsi izommunka jellegét és mértékét a légzés ritmusával állítja be.”⁹³ A nyelv és a fotográfia mellett tehát a ritmus is a mérhetővé tétel eszköze lehet, így azokhoz hasonlóan felhívhatja a figyelmet a mértéktelenségre, a mérés lehetetlenségére – és ahogy a példa is mutatja, a ritmus többször valamiféle belső, a saját test által meghatározott ritmust jelent.

5. Narratívaszervező működések

A Nádas-album szöveges és képi szakaszai egyaránt használják a ritmust szervezőelvként. Sőt, a szöveg és a képsorozat ritmusukat saját szekvencialitásukon túl egymással való váltakozásuknak is köszönhetik. Ahogy arra a recepció többször felhívta a figyelmet, a *Saját halálban* a fényképek és az elbeszélés szokásos funkciója, helyzete, jellegzetességei felcserélődnek.⁹⁴ A szöveg több helyen az időbeliséget tematizálja,⁹⁵ miközben „a képek, amelyek – legalábbis hagyományos értelmezésben – [...] az időtlenség ikonikus jelei, hangsúlyosan az időbeliség kérdéseire vonatkoznak”,⁹⁶ amennyiben központi témájuknak egy fa éves ciklusa, az eltelt idő alatti változás folyamata látszik. Az elbeszélés ugyan tematizálja az időtlenséget, azonban a szöveg performativitásáról szólva pontosabb időtlenség helyett a történetek mesélését gyakran megszakító leíró szünetekről beszélni. Ezek által válik töredezettebbé a narratíva, ezek biztosítanak a szöveg számára ritmust: leíró szünetnek pedig nemcsak a hagyományos genette-i értelemben vett szövegrészek, hanem maguk a fényképek is tekinthetők.⁹⁷

Ezek révén nem csupán narratológiai értelemben lassul az elbeszélés, hanem az olvasás fizikai értelmében is változik a tempó, amennyiben a befogadó a képek oldalainál kényszerűen

⁹² Susan Bordo rámutat, hogy a test karbantartásának antik görög és keresztény eszménye egyaránt a mértéktelenség feletti uralom, önuralom gyakorlását célozza, míg a hasonló testtechnikák mai kultúráinkban a normalitás elérésének vágyával állnak összhangban. (Susan BORDO, *A karcsú test olvasata*, ford. SZÖKE Dorottya – MATUSKA Ágnes, Apertúra 2009. tél, 2–3.) Foucault a külsődleges, biopolitikai meghatározottság interiorizálásaként mutatja be e normalitásvágyat. (Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 233–234, 245–246.)

⁹³ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 45.

⁹⁴ KISS, *I. m.*, 86. Kiss Noémi ehhez a megállapításhoz a hagyományosan az irodalomnak és a fényképnek tulajdonított sajátosságok mentén jut el, melyek az elbeszélés szükségszerű időbeli linearitása (ami nem egyezik meg az elbeszéltek lineáris narrációjával), illetve a fénykép mint a „kimerevített pillanat totalitása”. Lásd továbbá: LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, Kijárat, Budapest, 2013, 20.

⁹⁵ Például: „a halál előtti állapotban csaknem érvényét veszti az egyezményes időszámítás. [...] Amitől a látás, az észlelés és a gondolkodás közel sem szűnik meg. E párhuzamosan működő funkciók a frissen szerzett észleléseiket azonban nem a tudat egyezményes időrendjére fűzik fel.” (NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 123.)

⁹⁶ BÁN Zsófia, *Az egybeesés könyve = Testre szabott élet*, 36–39, 38.

⁹⁷ Vö. DARABOS Enikő, *Az elbeszélhetetlen elbeszélése. Van képe hozzá! = Testre szabott élet*, 65–74, 73.

kizökken az olvasás megszokott ritmusából, a szövegeknél pedig a képnézés folyamatából. A megtorpanást okozó fotók leggyakrabban az oldalpárok bal oldalán jelennek meg, illetve a bal oldalak mindvégig újra és újra megszakítják valamilyen módon a szöveg narratíváját: fényképeket szerepeltetnek vagy üresek. A könyvészeti megszokás alapján a lapok bal oldalát az olvasó saját testéhez képest jelöli ki, a képek elhelyezkedését verbalizáló mérce tehát nem a könyv teste, hanem a befogadóé. A folyamatosan visszatérő fényképek a szöveg narratívájának ritmusától eltérő tagolást jelölnek ki, állandó ritmusuk révén hasonlóan viszonyulnak az elbeszélés folyamatához, mint a mérő a zeneműhöz. A folyamatos, mérőként működő képek (befogadói testhez viszonyított) baloldali megjelenése párhuzamba állítható a szívveréssel mint testi tapasztalattal, amely a mindenkori olvasónak saját testi tapasztalata is. A befogadás meg-megakadó folyamata, amely az egész köteten végigvonul, olyan ritmikát alakít ki, amely a fentiek révén – illetve értelemszerűen a tematikusan megjelenő esemény, a szívmegállás mint kontextus ismeretében – összekapcsolódik az emberi test fiziológiai ritmusával.

A *Saját halál* szövegének felosztását paratextuálisan nem jelölik fejezethatárok, az elbeszélői szólam azonban utal a fejezetekre tagoltságra. A fejezetcímet vagy -jelölést akként kiemelő tipográfia mint vizuális elem funkcióját veszi át a folyó szöveg, azonban ezáltal kevésbé érthető és pontatlanabbak a jelölni kívánt fejezethatárok. A szöveg két helyen utal a mű részekre osztására. „És ezzel új fejezetet nyithatunk.”⁹⁸ Ez a mondat még az általa helyettesített paratextus (fejezetjelölés – cím, számozás stb.) helyén tűnik fel, éppen ott tehát, ahol az új fejezet kezdődik. A második ilyen típusú szövegrész ezzel ellentétben nem a kiváltott paratextus feltételezhető helyén jelenik meg. „Néhány fontos részlet megértése érdekében azonban vissza kell még térni az előző fejezethez.”⁹⁹ Bár több recenzense igyekezett különböző szempontok alapján fejezetekre osztani a művet,¹⁰⁰ az (szövegszerűen) csupán ezen a két helyen jelöl ilyen tagolást.

A felosztás egyetlen biztos pontja, vagyis az első mondat helyzete alapján a fejezeteket tematikus csomópontok köré rendeződő szövegek csoportjaiként képzelhetjük el, úgy, mint a szakszerű segítség kérését megelőző és az azt követő események leírásai. Amennyiben ilyen módon értelmezzük a második fejezetjelölést is, amely a halálélmény leírásának kezdete után található, az „előző fejezet” témája alapján semmiképp nem utalhat a korábbi elkülönítés szerinti első szakaszra (hiszen az „előző fejezethez” való visszatéréskor az elbeszélő a kórházi körülmények leírásával a szakszerű segítség kérését követő történéseket tematizáló szakaszhoz

⁹⁸ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 95.

⁹⁹ *Uo.*, 147.

¹⁰⁰ Többek között: DARABOS, *I. m.*, 67; BAZSÁNYI, *I. m.*, 363–364.

tesz hozzá, nem pedig a korábbi fejezetjelölés alapján feltételezett első fejezethez, ami még az önálló megoldás próbálkozásait írja le). Eszerint több, mint két fejezet van, ezek azonban nincsenek formai módon kifejezve, csupán az elbeszélés utal rájuk – a nyelv potenciálja válik hangsúlyossá a vizuális jelölő hiányában.

6. Mértékadás a textus által: a rácsozat

A képi és a vizuális elbeszélés a hiány hangsúlyozása által igyekszik kijelölt témájára rámutatni: az ábrázolhatatlanság megvallásával párhuzamosan próbálja körüljárni a halál hiányának tapasztalatát. A textuális és fotográfikus szakaszok változásának ritmusa mellett az elbeszélés szövegének tipográfiájában ugyancsak előtérbe kerül a hiány, hangsúlyossá válnak az üres helyek. Az írás mint médium Vilém Flusser szerint szükségszerűen akadozó nemcsak a materiális hordozók végessége, hanem a fonetikai, grammatikai, szintaktikai szabályok miatt is, amelyek a jelek elválasztását, az írás elemeinek diszkretizálását követelik meg.¹⁰¹ Az írást hordozó grafikus felület (a *Saját halál* esetében a papír és a digitális platform) meghatározó szerepet tölt be: kijelöli azt a teret, amelyben az írás vagy bármilyen más térbeli elem elvárható, így potenciálisan felhívva a figyelmet azok hiányára is.¹⁰² Térképészeti fogalommal élve a grafikus felület egy rácsozatot alakít ki, amely egyformán láthatóvá teszi az üres és a tartalommal teli helyeket.¹⁰³

Ennek egyik megvalósulása tűnik fel a Nádas-műben az oldalszámozás folytonosságának és megszakadásainak viszonyát vizsgálva. Azokon a pontokon, ahol az albumban oldaltörés szerepel, a folyóiratpublikációként megjelent elbeszélés szövege egy-egy sor kihagyásával jelzi a cezúrát. Az alkotás online megjelent változata szintén üres sorokkal tördeli a szöveget, azonban a Digitális Irodalmi Akadémia honlapjának sajátos működése az oldalszámozást különösen alakítja át.¹⁰⁴ Az alapvetően az albumformátum számozását követő, de abból csak a szöveget átvevő felület csupán azokat az oldalszámokat tünteti fel, amelyek egy-egy szöveges szakaszt előznek meg. Így az esetek nagy részében az (album képeinek és üres oldalainak helyén szereplő) üres sorok kapnak számozást, és az elbeszélés jelentkezik a

¹⁰¹ Vilém FLUSSER, *Az írás. Van-e jövője az írásnak?*, ford. TILLMANN J. A. – JÓSVAI Livia, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997, 20.

¹⁰² Erről bővebben lásd: MEZEI Gábor, *Az írás fraktúrái. A hangozhatatlan szerepe a lírában*, Alföld 2019/5, 71–80, 71–72.

¹⁰³ *Uo.*, 76–77. Mezei ezen a ponton hangsúlyozza, hogy „az üres hely nem a megszólaláshoz képest tételeződik, hanem a grafikus felülethez képest”.

¹⁰⁴ NÁDAS, *Saját halál*, https://konyvtar.dia.hu/xhtml/nadas_peter/Nadas_Peter-Sajat_halal.xhtml (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.). A következő megjegyzések a Digitális Irodalmi Akadémia 2018 előtti felületének megjelenítésére vonatkoznak. Az új felületen oldalszámok nélkül olvasható a mű, így itt a folyóiratbeli megjelenéshez hasonló a tagolás: https://reader.dia.hu/document/Nadas_Peter-Sajat_halal-528 (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

számozás folytonosságát ugyan megtartó, a látható számozást azonban megszakító módon. Az albumformátumú kiadásban megjelenő, teljesen fehérén hagyott oldalakon az oldalszámozás szintén elmarad, de jelöletlenül folytatódik¹⁰⁵ – ezek „[l]áthatatlan, mégis érzékelhető vagy tudható oldalszámok”.¹⁰⁶ (A számozás akkor is tovább működik, amikor külsőleg nem úgy tűnik, az időleges hiány nem jelenti a folytonosság megszűnését: az elbeszélés szerkezete ennyiben párhuzamos a körtefa életjeleinek ciklikus visszatérésével, valamint a főhős pszeudo-halálának ívével.)

A fényképek, a szöveges szakaszok és az üres helyek váltakozása a fenti értelemben vett rácsozatot hoz létre, ugyanakkor e rács nélkül az üres helyek nem is volnának akként értelmezhetők, hiszen az elvárt tartalom ellenében képesek csak ürességként, hiányként megjeleníteni.¹⁰⁷ E rácsozat a szöveg és a képek grafikus jelenlétére hívja fel a figyelmet, az elbeszélés tekintetében így az írott nyelv töredezettsége kap hangsúlyt a beszélt nyelvvel szemben. A narrátor ugyanakkor magát a szó szoros értelmében elbeszélőnek tekinti: önmagára irányuló, (az elbeszélés jelenére vonatkozó) jelen idejű megjegyzéseiben narrációjára hangzó szöveggként utal. E hangzó nyelvnek azonban legfontosabb, leggyakrabban előszámlált jellemzője a megvalósulatlanság, amelyet okozhat valamiféle külső, metaforikus erő („A pokol ugató kutyái azt kívánnák, hogy tartsam a *szám*, ne *beszéljek* erről.”¹⁰⁸), de olykor egyszerűen a narrátor maga megtagadja a hangzósként értett elbeszélést („És akkor még nem *beszéltünk* a fájdalomról, de erről nem is érdemes *beszélni*.”¹⁰⁹).

Míg a korai testi tapasztalatokat, a fájdalmat nem kívánja megosztani az elbeszélő, addig a későbbi, az észlelésnek és a gondolkodásnak a „tudat egyezményes időrendjére”¹¹⁰ fel nem fűzhető pillanatában történő, a cselekmény fókuszában álló gondolatfolyam eseményét nem *képes* megosztani. Ez a megoszthatatlanság azonban (korábbi félelmével ellentétben) nem amiatt áll elő, hogy a történésekbe belehalna, és nem lenne, aki elbeszélje azokat; nem abban az értelemben tanúsíthatatlan tehát az esemény, hogy „az utolsó tapasztalatot nem fogom tudni megosztani senkivel”.¹¹¹ A megoszthatatlanság ekkor mint elbeszélhetetlenség jelenik meg: „valami nagyon érdekes kezdődik, valami fantasztikus történik, tulajdonképpen erről kéne *beszélni*”.¹¹² Majd egy fotó után, a legközelebbi szövegrészben a beszéd helyett már szavakat említ, amelyek egyaránt értehetők az írott és a hangzó nyelv elemeiként. „Olyasmi folytatódik,

¹⁰⁵ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 8, 148, 260, 285, 286.

¹⁰⁶ MILIÁN Orsolya, *Saját helyek. Fragmentum = Testre szabott élet*, 92–102, 99.

¹⁰⁷ Vö. Vilém Flusser elméletével, lásd: 100. lábjegyzet.

¹⁰⁸ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 23. (Kiemelés tőlem – G. L.)

¹⁰⁹ *Uo.*, 119. (Kiemelés tőlem – G. L.)

¹¹⁰ *Uo.*, 123.

¹¹¹ *Uo.*, 139.

¹¹² *Uo.*, 2004, 121. (Kiemelés tőlem – G. L.)

amit igen nehéz szavakkal megragadni, mert a halál előtti állapotban csaknem érvényét veszíti az egyezményes időszámítás.”¹¹³ Az „egyezményes időszámítás” érvénytelenné válása és a hangzósságtól való eltávolodás között felfejthető a kapcsolat, hiszen a (nem rögzített) beszélt nyelv temporális, míg az írás térbeli jelenség.

„Néhány fontos részlet megértése érdekében azonban vissza kell még térni az előző fejezethez”¹¹⁴ – jelenti ki a halálélmény leírását félbe hagyva az elbeszélő a kötet közepén, majd belefog a kórházi jelenet leírásába. A körülötte folyó történeteket, az ápolók, betegek, orvosok kavalkádját ábrázoló részt két invokációszerű mondat szakítja meg. „A pokoli hangzavarban szólni tudjak. Minden elbeszélés anyja, Polymnia, légy hozzám kegyes, segíts át köznapi szavakkal a Styxen.”¹¹⁵ A múzsa és az alvilági folyó neve által is megidézett antik görög hagyományból ismert invokáció gyakorlatát Platón *Ión* című dialógusát elemezve Simon Attila annak a felmutatásaként, megerősítéseként értelmezi, hogy „a költők beszéde voltaképpen csak az istenek szavának tolmácsolása”.¹¹⁶ A (jó) költő (tágra értve e kifejezést) „teljesítménye nem racionális szaktudás (*techné*), hanem isteni inspiráció eredménye”,¹¹⁷ a múzsától való függés ugyanakkor nemcsak a költő passzivitását, hanem a mondottak istentől eredő autoritását is jelenti; a költő szerzői szerepe így a mediáció, egyfajta közvetítői szerep lehet.¹¹⁸ Ezt a gondolatmenetet követve a nádas elbeszélést hitelesíthetné az idézett invokáció, elfogadhatóvá tenné a saját haláláról való tanúságtételt az, hogy valójában nem ő maga mondja el saját halálát, hanem a múzsa beszéli el a tanúsíthatatlant az ő mediációjával.

A Styx fenyegetése, mellyel szemben védelmet keres a Polymniát invokáló elbeszélő, nem más, mint a lélegzet és a hang elvesztése, illetve az öntudatvesztés.

De ha civakodás vagy viszály tör ki a halhatatlanok között, vagy akár az Olymposon hazugságra vetemedik valaki, akkor Zeus elküldi Irist, hozza el a távolból, aranyserlegben, az istenek nagy esküjét [...]. A Styx vize ez. [...] Amelyikük hamisan esküszik erre a vízre, az nyomban lélegzetvesztetten terül el, [...] némán és öntudatlanul hever a fekhelyén.¹¹⁹

A lélegzetvesztés és a hangvesztés e kapcsolatából (amelyet tehát a hangot kölcsönző múzsa akadályozhatna meg a segítségkérés alapján) pontosabban megérthető a korábbi éttermi jelenet

¹¹³ *Uo.*, 123.

¹¹⁴ *Uo.*, 147.

¹¹⁵ *Uo.*, 169.

¹¹⁶ SIMON Attila, *Platón és az enthusiasmos médiapolitikája*, Ókor 2016/3., 14–29, 17.

¹¹⁷ *Uo.*, 14. (Kiemelés az eredetiben.)

¹¹⁸ *Uo.*, 15–17.

¹¹⁹ KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Gondolat, Budapest, 1977, 46. Az invokáció e részletet követve tehát kifejezetten a hamis tanúzás büntetéseként idézi meg a lélegzet- és öntudatvesztést, ezzel egy újabb kérdést vet fel: a tanúsíthatatlan élmények megtapasztalása okozta hamis tanúzás szükségszerű volta vajon felmenti elkövetőjét? Talán embersége miatt mentesülhetne a nádas karakter a Styx vízének fenyegetése alól, amennyiben az idézett szakasz a *halhatatlanok* hamis eskütételéről szól. Azonban a *Saját halál* eseményei felvetik a főszereplő halhatatlanságát, így aztán ismét jogossá válhat az isteni bosszútól való tartás.

azon szinesztetikus képének összetettsége is, amely azt követi, hogy az elbeszélő én rágyújt egy cigarettára. „Egyetlen mély szippantás volt, utána hosszú, hamuszürke csönd. Egyedül maradtam vele, légszomj a neve [...]”¹²⁰ A csönd a lélegzetvesztéssel függ össze, tehát elsősorban a légszomjat érző elbeszélő elnémulását jelenti; valamint ez a csönd teszi biztossá a többiekkel való elválasztottságot is. A tapasztaló én egyedül marad a légszomjjal és egyedül marad a csönddel is, hiszen körülötte „[c]sörögnek az edények, a szomszédos asztaloknál igen nagy átéléssel csevegnek az emberek”.¹²¹

A „pokoli hangzavar” és az alvilági folyó, a Styx egymás melletti említése továbbá összekapcsolja az antik mitológia és a zsidó-keresztény vallás világképeit, amelyeket egyként utasít el a cselekmény szerinti szívhalál közben olvasható elmélkedés.

Isten sajnos nem fellelhető az idő teljességében, be kell látnom, hogy nem létezik, hiába is hittem. [...] Az erő azonban minden emberi képzetnél hatalmasabb. Elképzeléséhez túl erőteljes lehetett a testem. A lélek emlékezete az istenekről alkotott képpel ugyan figyelmeztetett.¹²²

A tanúsíthatatlan elmondásának mûzsa általi hitelesítését vagy mégis-tanúsíthatóságát így vonja vissza éppen az a szakasz, amely a halál pillanatait, az ekkor elért belátásokat hivatott leírni. Az invokáció szöveghelye is jelzi a hangkölcsonzés sikertelenségét, Polymnia hívása után három fénykép erejéig megakad a narratíva, majd az istennő helyett hirtelen a kórházi személyzet érkezik meg. „Mintha rejtekhelyükön vártak volna a pillanatra, egyszerre többen jöttek, többfelől, besiettek a folyosóról, kiléptek a zöld függönyök közül.”¹²³ De milyen pillanatra várhattak? A cselekmény szerint semmi pillanatszerű, eseményyszerű nem történik közvetlenül ezt megelőzően („Némán csöpögött belém az infúzió. [fénykép] Fél tíz körül járhatott.”),¹²⁴ csakis az invokáció tekinthető ilyennek, ez lehet tehát a pillanat, amelyre vártak. Elhangzik Polymnia hívása, amire orvosok és ápolók sereglenek a terembe. Ők fognak segítséget nyújtani a haldoklónak, de nem az elbeszélésben, hanem a túlélésben.

Fontos hangsúlyozni, hogy az orvosok invokációra való megjelenése csakis azáltal értelmezhető a fenti módon, ha az elbeszélő és az tapasztaló én elválasztása és egysége közötti, fentebb kifejtett oszcillációt elfogadjuk. Első olvasásra ugyanis a szólás képességéért való fohász a narrátor szólamának tűnik, a Styx fenyegetése a némaság. A szobába áramló orvosok reakciója felől olvasva azonban a hívás az elbeszélő én hangosan is kimondott szólama, hiszen így hallhatják meg azt a körülötte lévők; ebben az esetben a Styx fenyegetése a lélegzet- és

¹²⁰ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 47.

¹²¹ *Uo.*

¹²² *Uo.*, 203.

¹²³ *Uo.*, 173.

¹²⁴ *Uo.*, 165–167.

öntudatvesztés, és ez az is, amelynek végzetességétől a beérkező orvosok megmentik a szereplőt.

Ahogy Mezei Gábor Szabó Lőrinc egy versének medialitását elemezve kifejti, a „hiány, illetve az üres hely írhatóságának lehetősége által tehát beszéd, hallgatás és megszólalás viszonyai nélkül [...] tételezhető egy olyan, az íráshoz tartozó alaplóműködés, amely ezen beszédviszonyok lehetetlenségét, a megszólalás lehetetlenségét is magában foglalja”.¹²⁵ Ez, az „irodalmi szöveg feltételeként”¹²⁶ jelenlevő alaplóműködés az írott szöveg grafikussága, láthatósága, amely révén az írás „szükségképpen előállít olyasmit, ami a hangzó nyelv számára elérhetetlen”.¹²⁷ Többek között előállítja a rácsot, az üres helyek írásának és olvashatóságának lehetőségét, amely tehát a nem beszélt nyelvi megnyilatkozások üres helyeit is elhallgatásokként teszi értelmezhetővé. (Ezek a meglátások természetesen nemcsak a papíralapú kiadást, hanem a digitális változatot is jellemzik, hiszen a bináris kódolás pusztán a betűalapú kódolás további mediális fordítása, az elektronikai környezetben tárolt információ pedig éppúgy materiális, mint a nyomtatott szöveg.¹²⁸) Ezt figyelembe véve összehangolható az elbeszélői és a befogadói tapasztalat: bár a narrátor hangzósként hivatkozik az általa elmondottakra, de ezt a hivatkozást az elhallgatás hangsúlyozásával teszi; elhallgatásként pedig az írott szöveg szünetei is értelmezhetők, így az olvasó vizuális szövegtapasztalatának nem mond ellent a hangzósságából elhallgató elbeszélő.

7. Vizuális nyelv, nyelvi vizualitás

A bevezetőben felvetett mitchelli elképzelések, melyek szerint a képiség mindenfajta írásbeliségnek, így a Nádas-műnek is eleve adott jellemzője, ez esetben nem csupán a médiumok alapvetően kevert létmódja miatt válik igazgá. Az előző két fejezet a szöveg által létrehozott ritmusok és rácsok bemutatásával már rámutatott, hogy a *Saját halál* bármely kiadásában – de albumformátumában különösen – erősen összeszővődnek a vizuális és a textuális működések. Ugyanakkor a szívinfarktus felismeréséhez és az életben maradás reményéhez hangsúlyosan a nyelv vezeti az elbeszélőt. „A nyelvtövön fut egy ér, a *vena lingualis*, az értágító hatású nitroglicerinn ezen a helyen könnyen átszivárog az érfalon. Alig olvadt el, hatása eloszlatta minden kétségemet. Oldódott a légszomj, a forróság felszínén nem volt többé dermesztő hideg.”¹²⁹ A *lingua*, a *nyelv* mindkét jelentésében kiemelt helyzetüként

¹²⁵ MEZEI, I. m., 79.

¹²⁶ *Uo.*

¹²⁷ MEZEI Gábor, *Mediális fordítás – hang és írás között*, Irodalomtörténet 2013/1, 145–157, 151.

¹²⁸ Johanna DRUCKER, *Miről értesít az (im)materialitás. A szöveg mint kód az elektronikus környezetben*, ford. MEZEI Gábor, *Helikon* 2017/2, 281–301, 282–283.

¹²⁹ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 93. (Kiemelés az eredetiben.)

tűnik fel: a nyelv mint testrész az, amely a cselekmény szintjén az élet felé billenti a főszereplőt a nitroglicerín gyors felszívódását biztosítva. A fogalomként értett nyelv pedig úgy válhat elsődlegessé a kép ellenében, hogy azáltal az elbeszélő képes saját tapasztalatait általánossá tenni mindenkire nézve – még ha ez csak látszólagos, a történet valóságában nem implementálódó kiterjesztés is; még ha a kiterjesztés elbeszélése hamis tanúság is.

A saját tapasztalatnak a vizuális elemek tanúsága ellenében történő általánossá tétele látható azon az oldalon, ahol a lap üres terében az oldalszámon kívül csak egy mondat áll. „Nem volt levegő.”¹³⁰ Bár az ezt megelőző és a rákövetkező szövegrészben a külvilágban *látott* jelek alapján biztosnak tűnik, hogy a térben van levegő („a függönyöket duzzasztja és szívja a légmozgás”),¹³¹ csak az elbeszélő nem jut hozzá („legyen már egy kis levegőm”),¹³² itt mégsem az szerepel, hogy „nem volt levegő^m” – nem a személyre vonatkozik a kijelentés, hanem az őt körülvevő térre. A saját tapasztalatok univerzalizálásának másik markáns példája abban a jelenetben olvasható, amikor az elbeszélőt elkezdik újraéleszteni. A mellkasát egyenletes ritmusban érő nyomások időbeli elrendeződése képzeletében térbeli formává alakul. „Mintha egyenletes bordázata vagy redőzete lenne a térnek.”¹³³ Saját testi tapasztalatát érzékeli és mutatja be *a* térként. Hasonló hatást kelt a narrációban gyakran használt „az ember” fordulat is, amely speciálisan saját élményeket von általánosító beszédmód alá.¹³⁴

A vizuális és textuális működések viszonyában tehát a nyelv tűnik az élethez tartozás letéteményesének. A *Saját halál* nyelvi szegmensei pedig önmagukban is létrehozzák képi és nyelvi tartalmak szoros összefonódását. A következő két alfejezet a szöveg egy-egy szemantikusan létrehozott vizuális elemét vagy összefüggésrendszerét kívánja bemutatni.

7.1 Ekphraszisz

Az első egy létező kép, egy konkrét festmény rövid leírása. „Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét.”¹³⁵ Az ekphraszisz egyetlen mondatból áll, a festményből a halottra vetülő alkotói tekintet nézőpontját emeli ki, majd az elbeszélő ezt hasonlítja saját tapasztalatához. Néhány sorral később már a „fényképészeti látás képessége”, egy „magasabb gépállás”¹³⁶ kapcsolódik ugyanehhez a

¹³⁰ *Uo.*, 69.

¹³¹ *Uo.*, 71.

¹³² *Uo.*

¹³³ *Uo.*, 227.

¹³⁴ Például: „Halvány fogalma nincs az embernek, hogy milyen folyamatok zajlanak a szervezetében.” (*Uo.*, 31.); „Attól kezdve, hogy erőszakosan visszahozták, semmihez sincs köze az embernek.” (*Uo.*, 267.).

¹³⁵ *Uo.*, 231.

¹³⁶ *Uo.*

perspektívához, úgy tűnik tehát, hogy a Mantegna-képnek valóban csupán egyetlen aspektusa lényeges a narratíva szempontjából. Az ennyire rövid szöveges leírás pedig sokkal inkább alkalmas a hangsúlyozásra, a szükséges aspektus kiemelésére, mint amennyire ugyanaz a teljes festmény és a szöveg kapcsolatából kiolvasható volna. (Lényeges ugyanakkor, hogy természetesen a festmény is válogatás eredménye,¹³⁷ hiszen például nem rögzíti úgy a zajt, mint a technikai médiumok – miközben a keretezés által azok is élnek szelekcióval.) A Mantegna-festmény képiségét, összefüggéseit a *Saját halál* medialitásával azonban ennél tüzetesebben is érdemes megvizsgálni annak a belátásához, hogy több kapcsolódási pont van a két alkotás között, mint egy különös látószög.

A *Halott Krisztus* vagy *Krisztus siratása* néven emlegetett festmény csatlakozik a krisztusábrázolások visszatérő problémájához, mely szerint Krisztusról nem alkotható hiteles kép, hiszen halott emberként nem ábrázolható (mert feltámadt), de istenképet sem lehet róla alkotni (mert az a test nélküli istenségek sajátja). Ez az ellentmondás csak a hitben, Krisztus kettős természetének vallásában oldódhat fel,¹³⁸ a hit azonban definíció szerint a nem tudáson alapul, így a kép teljességének befogadását csak a tanúsítás lehetetlenségének elfogadása (a nem tudás beismerése, azaz a hit) teszi lehetővé. A képen a siratók alakjai között – a festő más alkotásaiból ismert gyakorlathoz hasonlóan – feltűnik egy „Mantegna-figura”, a művész „figurális szignatúrája”.¹³⁹ Az aláírás eredeti használatával ellentétben a figurális szignatúra nem egyértelműen beazonosítható és nem különíti el a kép fikcióját a valóságtól azáltal, hogy felhívna a figyelmet a festő „történelmi testére”, a festő fiktív testét ábrázolja a kép fiktív terében: mindezek miatt nem is érvényesülhet az aláíráshoz hasonlóan hitelesítő gesztusként.¹⁴⁰

Daniel Arasse elemzése szerint annak köszönhetően, hogy a „Mantegna-figura” a Krisztust sirató Szent János képében jelenik meg, azaz hogy Szent János képében a „mantegnai figura” idéződik meg, az alkotó nemcsak jelen van a kép terében, hanem úgy van jelen, hogy közben „színészi szerepet játszik”.¹⁴¹ Harmadik, a hitelességet elbizonytalanító gesztusként felsorolható a festmény önmagában is sokszorosan mediatizált volta. Az emberábrázolások történetét vizsgálva Hans Belting arra jut, hogy a képzőművészetben a test klasszikusan az embernek (mint szociális lénynek) a hordozójaként jelenik meg – az embereszmény médiuma

¹³⁷ A festmény és a fénykép szelekciójának különbségeihez lásd: Roland BARTHES, *The Photographic Message* = Roland BARTHES, *Image – Music – Text*, vál. és ford. Stephen HEATH, Hill and Wang, New York, 1978, 15–31, 16–20.

¹³⁸ Hans BELTING, *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2009, 61–62.

¹³⁹ Daniel ARASSE, *Festette: Mantegna*, ford. VÁRKONYI Benedek = Daniel ARASSE, *Művész a műben. Analitikus ikonográfiai esszék*, Typotex, Budapest, 2012, 37–61, 38, 55.

¹⁴⁰ *Uo.*, 52.

¹⁴¹ *Uo.*, 55.

a test és a testábrázolás;¹⁴² a keresztényi gyakorlat szerint, amelyből Mantegna a témáját meríti, minden ember (vagy legalábbis minden férfi) Isten képére teremtetett; Krisztus teste ezen túl nemcsak Isten képére formálódott, mint minden emberé, hanem fiaként hasonlít rá, illetve kettős természete által egybe is esik az Atya képével. Erről a testről, amely egyszerre képe az isteninek és az emberinek, készül egy festmény, amelyen jól látszik, hogy az ábrázolt test már lefestése előtt képpé vált a beállítása által: Krisztus csuklója úgy törik meg a képen, ahogy a nyugalmi helyzetben fekvő holttesttel nem fordulhatna elő, de csak így lehetséges, hogy a néző lássa a stigmákat.

A *Halott Krisztus* értelmezése során felfedezett három működés a Nádas-albumban is fellelhető. Bár a műfaj kérdése vitatható, mindenképpen az önéletírás, az önéletrajzi anekdota és az autofikció körüli kategóriákba esik, hiszen főszereplőként (színészi szerepet játszva) megjelenik benne az alkotót idéző „nádasi figura”. A saját halál bemutatásának definíció szerinti problémája, miszerint élettani okokból nem tanúsítható egy esemény egyszerre sajátként és halálként, összecseng a Krisztusról alkotható kép dilemmájával: sem a halál leírása, sem Krisztus képe nem fogadható el bizonyítottként, a haláltapasztalat és a krisztusi arc egyaránt hitelesíthetetlen és tanúsíthatatlan. A sokszoros mediális áttétel szintén a festmény és a *Saját halál* egymáshoz hasonló működése: nemcsak a kötetben váltakozó szöveges és fényképes szakaszok sorolhatók ide, hanem maga az idézett mondat is, amennyiben az ember és az Isten képének (Krisztusnak) a (beállítás által) képpé alakult fizikai képét (testét) ábrázoló képet (azaz a festményt) idézi fel szöveggel.

A látószög hangsúlyozásán kívül e mondat még egy állítást tesz, amely arra is felhívja a figyelmet, hogy a Beckett-parafrázis mintájára ismét nem pontos az intertextus. Mantegna festményén ugyanis a holttest nem meztelen, deréktól lefelé lepel fedi, amely alól csak a lábfej, a stigmákat egyértelműsítő talp lóg ki. A nádasi elbeszélő által említett lemeztelenítettség akkor válik értelmezhetővé, ha azt feltételezzük, hogy halálakor Krisztus testét megfosztották ruházatától, majd halottként öltöztették fel újra, ekkor tették rá a leplet. Ez azonban halotti lepel volt,¹⁴³ az ezt viselő *holttest* nem lehetett a Megváltó, hiszen ő feltámad. Hasonlóképp a nádasi elbeszélő úgy pozicionálja elbeszélt tudatát a cselekmény szerinti újraélesztés folyamán, mint amely már (vagy az újraélesztés sikerének ismeretében: éppen) nem testének kötelékében

¹⁴² Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Kijárat, Budapest, 2004, 101–104, 108.

¹⁴³ „Fogták tehát Jézus holttestét, és leplekbe takarták az illatszerekkel együtt, ahogyan a zsidóknál szokás temetni.” (Jn 19,40.)

létezik, nem testi szemein keresztül néz a világba. „Hasamig láttam le a testemen.”¹⁴⁴ Így kezdi önmaga megfigyelését, majd három körtefa-fénykép után folytatja.

Mantegna az óriási meztelen talpától nézve, perspektivikus rövidülésben ábrázolta Krisztus lemeztelenített testét. Ilyen erős, csaknem parodisztikusan rövidülő perspektívából láttam ki a saját testemre, amint a kövezet óriás kockáin hevert. Furcsa volt, hiszen a látószögem valamivel magasabban állt, mint ahogy a kockás kövezeten heverő pozíció megengedhette volna.¹⁴⁵

A megfigyelő tudat mintha kiszállt volna az újraélesztés tárgyát képező testből, így lehetséges a felvett magasabb nézőpont. Ennek a pillanatnak a leírásához hívja segítségül a szövegben a Mantegna-festményt, és ebből a szempontból a két alkotás legszorosabb kapcsolatát az jelenti, hogy mindkét főszereplőt abban a pillanatban láthatja meg a befogadó, amikor a látszólagos halála után és a feltámadása/újraéledése között csupán néhány ember hisz már benne, hogy visszatérhet. A perspektíva, amelyből e két szereplőt láthatjuk, egyformán lehetetlen: a festményhez nagyon távol kell állni a test rövidülésének realiztikusságához, azonban az ábrázolt sírkamra méretei alapján csak közelebből lehet a holttestet szemlélni; a szövegbeli látószög pedig magasabban áll, mint ahogy a földön „heverő pozíció megengedhette volna”.¹⁴⁶

A nádas elbeszélő nézőpontja mindemellett fordítottja a *Halott Krisztus* nézőjének, amennyiben ő nem a talp felől, hanem a feje irányából figyeli a testet. Ezt a szövegesen kifejezett képi kifordítást, parodisztikusságot pedig textuális iterációk is reprodukálják: a saját test leírásában a krisztusi–mantegnai „óriás talp” helyett „a kövezet óriás kockái” kerülnek szóba, a „perspektivikus rövidülés” pedig az ő esetében „parodisztikusan rövidülő perspektíva”-ként szerepel. A helyzet kifordulását a közvetlenül az eddig idézett sorok előtt álló mondat indokolja. „A mennyezeti neonok jéghideg fényében nézek ki a halálból.”¹⁴⁷ Amíg tehát a festmény nézője az élők irányából tekint a halál megtestesülésére, addig az elbeszélő a halál felől figyel kifelé, az élők felé.

Az elbeszélt én újraélesztése közbeni tapasztalatának a *Halott Krisztushoz* hasonlítása egyszerre mutat rá a halál tanúsíthatatlanságának, ábrázolhatatlanságának régebbi és mélyebb gyökereire, illetve az ábrázolhatatlant különböző mediális konstellációk segítségével mégis produkálni kívánó igyekezetre, ugyanakkor azt is hangsúlyossá teszi, hogy a szívhalált éppen átélő szubjektum által érzékelt világ fordítottja az élőkének. A világ kifordulása és a reprezentációs sémák megkérdőjeleződése magyarázhatja azt is, hogy a reanimáció után nem érzi magát már a többiek világához tartozónak. „Igyekeztem mindent úgy csinálni, hogy

¹⁴⁴ NÁDAS, *Saját halál*, 2004, 227.

¹⁴⁵ *Uo.*, 231.

¹⁴⁶ *Uo.*

¹⁴⁷ *Uo.*, 227.

elégedettek legyenek velem, de nem voltam itt. [...] Attól kezdve, hogy erőszakosan visszahozták, semmihez nincs köze az embernek.”¹⁴⁸

7.2 Színek

A szöveg szemantikai képalkotásának második példája arra mutat rá, hogyan emeli ki és kapcsolja össze az elbeszélés egyes pontjait a narrátor bizonyos vizuális jellemzők szelektív hangsúlyozásával. A leírások sokszor használnak színeket, amit még kiugróbbá tesz az, hogy a leggyakrabban ismétlődő színek (szürke, fehér, fekete) nemcsak szövegszerűen, de a könyvtárgyon is feltűnnek.

A főszereplő-elbeszélő mindennapi életéhez, megszokott ritmusához, előzetes terveihez tartozó tárgyi világ leírását a fehér szín dominálja: „tejfehér” az ismerős nő bőre és fehérek a napernyők a cukrászda teraszán, ahol előzetes megbeszélés alapján találkoznak.¹⁴⁹ A főhős időpontra érkezik a fogorvoshoz, ahol a rendelő berendezéséből csak a fehér bőrrel bevont fogorvosi székről és a szintén fehér lepelről esik szó.¹⁵⁰ Az utolsó próbálkozást a hétköznapi rend folytatására az jelenti, amikor leül a Gellért téri sörözőben, ebédet rendel és dolgozni is megpróbál. A sörözőben fehér az asztalterítő¹⁵¹ és a légmozgástól „emelkedő és süllyedő fehér függönyök”¹⁵² másikként, az objektív külvilág mércéjeként mutatnak rá, hogy a levegőtlenység csak a főszereplő saját érzete. „Megint én vagyok a mértéktelen”¹⁵³ – erre a meglátásra a kórházba kerülés előtt a környezetének a mindennapi rendhez tartozó, kiemelten fehér színű részletei vezetik rá az elbeszélőt.

„Halálom előtt a többiek miatt azért még le akartam mosni a halálverítéket. [...] Friss fehéreneműt vettem a valakik miatt, akik majd megtalálnak.”¹⁵⁴ A korábbiakhoz hasonlóan a *fehérenemű* a másokhoz, a másokon keresztüli mértéktartáshoz látszik kapcsolhatónak. E pillanatok leírásával párhuzamosan ugyanakkor olyan kijelentések olvashatók, hogy a „többiek helyettesítették a nevükön nevezhető személyeket”¹⁵⁵ és hogy „[h]alála óráján tényleg egyedül marad az ember”¹⁵⁶ – ha pedig egyedül marad az ember, nincs vele a mértékadó másik. Később, a kórházi események leírásából kitűnik, hogy valóban nem az addig a mértéktartással összekapcsolódó fehér színt ítélte illendőnek elvárt halálához a főhős, hanem feketét öltött.

¹⁴⁸ *Uo.*, 267.

¹⁴⁹ *Uo.*, 19.

¹⁵⁰ *Uo.*, 21.

¹⁵¹ *Uo.*, 57.

¹⁵² *Uo.*, 71.

¹⁵³ *Uo.*

¹⁵⁴ *Uo.*, 83.

¹⁵⁵ *Uo.*

¹⁵⁶ *Uo.*, 81.

„Nem hagytak mást rajtam, mint a helyzetemhez egyáltalán nem illő, igen kicsi, fekete alsónadrágomat.”¹⁵⁷ A halálra készülve az elbeszélő-főhős feketébe öltözik (illetve feketére cseréli egyetlen ruhadarabját, aminek a cseréjéről szó esik), de az apró, fekete alsót a végül bekövetkező helyzethez, a kórházi ellátáshoz nem tartja illendőnek.

Az elbeszélt én mindennapi életéhez kapcsolódó jelenetek leírásához használt fehér színtől a halálra készülve felöltött feketéig (illetve a nyugati gyász kultúra feketéjéig) a színskálán a szürke színen keresztül juthatunk: a kezdeti rosszullet, a még fel- és el nem ismert probléma helyzeteinek leírásait ez dominálja. A selyeming, melyet teljesen átizzad, elbeszélése szerint „hamuszürke”,¹⁵⁸ tükörbeli arcképe pedig, amelyet hiába azonosít be a látható jegyek alapján, érzeteit és így pillanatnyi önmagát nem ismeri fel benne, „viaszosan hamuszürke”.¹⁵⁹ Nemcsak az általa érzékelt, külső valóság szürke színei jelennek meg a szövegben, hanem rosszulletének nem érzékszervi úton tapasztalt, belső érzeteit is szürke képekkel beszéli el. Ilyen belső kép például az egyetlen slukkot követő légszomj, amely úgy jelenik meg, mint „hosszú, hamuszürke csönd”,¹⁶⁰ valamint a „fizikai érzetek realitásától” távol került tudata így érzékeli a rosszullet kiváltotta testi korlátokat olyanként, mintha egy „ólmosan szürke masszában” kellene gyalognia.¹⁶¹

A fehéren, a szürkén és a feketén kívül két élénkebb szín, a vörös és a sárga is több alkalommal feltűnik az elbeszélésben. Előbbi először az éttermi jelenetben („Egy pohár vörösbort is rendeltem.”¹⁶²) és az arra való reflexióban („Ma már tudom, hogy a vörösbort segített.”¹⁶³), később az orvosi rendelőig megtett, félig öntudatlan séta során jelenik meg, ekkor egy hallucináció képei között. „Láttam, hogy melegen, vörösen és porosan alkonyodik a szülővárosomban.”¹⁶⁴ Harmadikként a kórházi ápolónő körmeinek leírásakor szerepel a szín. „Szökesége már alaposan lenőtt, száján a falatozástól elmázolódott a rúzs, erős kezén le voltak töredezve a vörösre lakkozott körmei.”¹⁶⁵ „Nyersek és brutálisak tudnak lenni az ilyen nagy nők [...], nem érdekli őket, hogy a vérvörös lakk lepattogzott-e a körmükről, de vesébe látnak.”¹⁶⁶ Mindhárom esetben rá is mutat a szöveg, hogyan segítette a főszereplőt a túlélés felé a vörös szín segítségével leírt jelenség: az ápolónő a kórházi személyzet részeként, a vörösbort az erek kitágításával, a hallucináció pedig mint a tudatnak a „maga önvédelmi rendszere”,

¹⁵⁷ *Uo.*, 163.

¹⁵⁸ *Uo.*, 21.

¹⁵⁹ *Uo.*, 67.

¹⁶⁰ *Uo.*, 47.

¹⁶¹ *Uo.*, 73–79.

¹⁶² *Uo.*, 47.

¹⁶³ *Uo.*, 61.

¹⁶⁴ *Uo.*, 119.

¹⁶⁵ *Uo.*, 153.

¹⁶⁶ *Uo.*, 181.

amely azért szükséges, mert „[v]észhelyzetben a test nem terhelheti pánikkal a tudatot”.¹⁶⁷ Hasonlóképp a megoldáshoz, a túléléshez vezető út elemeihez kapcsolódva villan fel a szövegben mindannyiszor a sárga szín is: az éttermi rosszullét után egy „ronda sárga” taxival jut haza,¹⁶⁸ ahol a „sárga gyógyszeres dobozban” talál „néhány besárgult pirulát”.¹⁶⁹ A fehér, szürke és fekete skálájával kontrasztban az élethez vezető út, az ahhoz (vissza)segítő eszközök, személyek, jelenségek leírását mindig élénk színek, jellemzően a vörös és a sárga dominálják.

A fehér, a szürke, a fekete, illetve a sárga szín ismétlődő jelenlétére az is felhívja a figyelmet, hogy a Jelenkornál 2004-ben kiadott könyvtárgyon ugyanezek a színek láthatók. A védőborítón a kiadó neve fehérrel, a szerző és a cím sárgával szerepel; a sárga kötéstáblákon nincs felirat, a szintén sárga gerincen pedig a szerzői név és a cím szürke keretben jelenik meg, ismét sárgával szedve, valamint tartozik még a kötethez egy az olvasót segítő, fehér könyvjelzőszalag. Az, hogy az elbeszélésben szövegszerűen és a könyvtárgyon azonos színek jelennek meg, okot adhat a fenti, a verbális színezéshez tartozó értelmezésnek a borító színeivel való összevetésére.

A narratívában a fehér szín megjelenése mindig ahhoz a mindennapi, előre tervezhető, megszokott életmódhoz kapcsolódik, amely a főhős szívhalál előtti állapotát jellemezte, amelyet a körülötte élők is természetesnek tartottak. Az újraélesztés után ugyanerről az életmódról így vall az elbeszélő:

[a]ttól kezdve, hogy erőszakosan visszahozták, semmihez nincs köze az embernek. [...] Tudja, mit kell tenni, hogy elfogadják a többiek, de minden viszonyát önmagán erőszakot téve kell újra létrehozni. Ne a dolgok helyét lássa a szerkezetben, hanem a dolgot, amelyet a többiek reálisnak tartanak. A porszívó gégecsővének durva recézetét érezni az ujjadon.¹⁷⁰

A mindennapi tapasztalatok, például az idézett szakaszban a porszívózás taktilis élménye (azaz, hogy a gégecső redőzetét porszívózásként ismerje fel, ne pedig szülőcsatorna-élményéhez kapcsolja) e mondatok révén hozzárendelődnek a másikhöz, a kívülállóhoz, az infarktus okozta „átbillenést” meg nem élt szemlélőhöz. A könyvtárgyon megjelenő fehér színezés pedig hasonlóképp a narratíva külső szemlélőihez, a kiadáshoz és az befogadáshoz kapcsolódik a kiadó neve és a könyvjelzőszalag által.

A szövegben megjelenő szürke és sárga szín a fentebb bemutatott módon a rosszulléthez, illetve a gyógyuláshoz, a túléléshez fűződnek. A két legfontosabb cselekményelem – az infarktus és a túlélés – körülményeihez kötött színek a könyvtárgyon a

¹⁶⁷ *Uo.*, 119.

¹⁶⁸ *Uo.*, 79.

¹⁶⁹ *Uo.*, 93.

¹⁷⁰ *Uo.*, 267, 271.

szerzői néven és a címen, illetve ezeket keretezve tűnnek fel. A szerzői nevet és a *Saját halál* feliratot összekapcsolja a kötetborítón való azonos tipográfiájú és egymáshoz közeli megjelenésük, egymás mellé rendelődik „Nádas Péter” és a „saját halál”. E korreláció megerősítheti az életrajzi szerzőt az elbeszélővel és az elbeszélt énnel egybeesőnek tekintő olvasatok érvényét, ezáltal akár a cselekmény valóságreferenciális, akár a gondolatfolyamok esszéisztikus olvasatának lehetőségét.

A könyvtárgyon nemcsak az elbeszélésben hangsúlyozott színek tűnnek fel, de a képi narratíva is egy metaleptikus gesztussal megmutatkozik a védőborítón: ezt a felületet a körtefa lombkoronájának közeli fényképe dominálja.¹⁷¹ A narratívák vizuális elemeinek a kötet külsején való megismétlődése (az egyes színek értelmezése nélkül is) bővíti a cselekmény és az elmélkedések hatáskörét, kiterjeszti azokat a kötetátlak közötti térből a könyvtárgy valóságába. A tanúsíthatóság kérdése e metalepszis által nyeri el biztos negációját, amennyiben általa az elbeszélés érvényességének terét már nemcsak a narratíva jelenti (ahol lehetséges a fikció), hanem a befogadói valóság is (ahol a tanúságtételhez szükséges előfeltétel az élettani megvalósulás lehetősége).

8. Összefoglalás

A *Saját halál* tehát inherensen képi – nemcsak úgy, mint minden leírt nyelvi dolog, hanem ezen túl a szövegnek a képek funkcióját átvevő működései által is. Az albumformátumú kiadásban a fotográfia tanúsító potenciálja az irodalom és általában a nyelv hamistanúság-potenciáljával feszül össze, miközben egy külső megfigyelő tanúságtételét az elbeszélő és a tapasztaló én mértéktelensége teszi szükségessé. A mértéktelenséget látszólag valamifajta mértékadás oldhatná fel, azonban ezt a saját test megbízhatatlansága, a mindenkori másik pedig a tapasztalatok megoszthatatlan volna miatt nem képes megteremteni. Ugyanakkor a mértékadás eleve nem történhet meg a saját halál inherens tanúsíthatatlansága miatt sem, azaz amiatt, hogy lényegi vonását, a mértéktelenséget így elveszítve megszűnne sajátjának lenni.

A képi és szöveges szakaszok közös referenciáját, a hiányt azonban épp a szöveg és a kép másítja, a grafikus felület teszi láthatóvá a rácsozat üres helyei által. A vizuális tartalmak jelentős része textuálisan jelenik meg, ez azt is jelenti ugyanakkor, hogy a szöveges szegmensek számos alkalommal valamiféle vizualitást képződnek. Az elbeszélő a nyelv által kiterjesztheti

¹⁷¹ A metalepszis kategóriáját abban a genette-i értelemben használom, amely a reprezentáció határainak átlépését jelöli, a bekeretezés határainak szándékos megsértését. Genette maga is a szerzőt és a művét összekötő viszonyként hivatkozik a metalepszisre. (Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2006, 11.)

tapasztalatát a külvilágra, a „többiekre”, így megszüntetve a tanúsíthatóság lehetőségét, egyúttal kihasználva a nyelv hamistanú-potenciálját. Úgy tűnik tehát, hogy nem a tanúsítás (vagy a bármiféle referenciával rendelkező hitelesség) viszi előre az elbeszélést, hanem az, hogy akár a nem-tanúsítás árán is rámutasson az igazán *saját* halálra.

A tanúsító test

Molnár T. Eszter: *Teréz, vagy a test emlékezete*

Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezete* című regényében a vizuális és textuális szakaszok egymásba játszanak, egymást kölcsönösen felülírják: a képeket mindannyiszor kivágott szótárlapok – szövegek – takarják el, amelyek ezáltal egyúttal elveszik elsődlegesen nyelvi jellegüket, és kollázssá, képpé válnak. Míg a *Saját halál* üres helyeiben megvalósuló hallgatást elsősorban a mondandók megoszthatatlansága magyarázza, a *Teréz...*-ben megjelenő hallgatás inkább elhallgattatásként írható le mind a cselekmény, mind a nyelvi-mediális váltások szintjén. A regénybeli elhallgattatás pedig a gyermek és nő sajátja, összhangban a W. J. T. Mitchell által felidézett hagyománnyal, mely szerint „az alapvető emberi jellemző a nyelv [...]. A kép az emberi alatti, a vad, a »néma« állat, a gyermek, a nő, a tömegek médiuma.”¹

1. Elbeszélők

Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezete* című regénye három fejezetre oszlik, melyek sorrendben a *Stadt*, a *Land* és a *Fluss* címet viselik, illetve ezeket megelőzi egy rövid, *Örvény* című bevezető. A három fő fejezet kisebb, számozott alfejezetekből épül fel, amelyekben mind egy-egy magyar nyelvű, narratív, novellaszerű részt egy vagy több kétnyelvű, műfajilag nehezebben besorolható szakasz követ. Az egynyelvű fejezetrészek első személyű narrátora belső (önidéző)² monológ formájában beszéli el életének alakulását. Az elbeszélői szólam nem különül el a főszereplői gondolatfolyamtól abban a tekintetben sem, hogy értékítélete, véleménye más lenne: nincs benne megbánás vagy bírálat az elbeszélte eseményekkel szemben, egységesen múlt idejű, retrospektív nézőpontot pedig csak a régebbi múlt, a gyerekkor eseményeinek ábrázolása során vezet be. Sőt: amíg a főszereplő egy-egy történés hatására el nem kezd emlékezni korábbi eseményekre, addig az elbeszélő sem látszik tudni azokról.³ Ezt magyarázhatja egyfelől az értekezés bevezetőjében felvetett, punday-i narratív perspektíva

¹ W. J. T. MITCHELL, *A képi fordulat = Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Typotex, Budapest, 2010, 171–197, 185.

² Dorrit Cohn tipológiája a nem nyelvi tudattartalmak elbeszélhetőségének számba vétele során az *önidéző monológ* terminusát vezeti be azon első személyű elbeszélő szövegek megnevezésére, amelyek akár retorizált, akár spontánnak tűnő, asszociatív módon a szereplő mentális nyelvét képezik le, illetve szinte vagy teljesen megszüntetik az elbeszélő én és az elbeszélte én közötti időbeli (és ezáltal a tudásukat illető) szakadékot. Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 81–193.

³ Például a *Land* fejezetben: „Hogy mi volt a bűnöm, miért akart apám megölni, már csak erre az egyre nem emlékeztem [...]. Néhány héttel az elsőáldozás után apám kivitt a holtágba. Vele volt egy barátja, akinek csak egyszer mondtam ki a nevét, amikor elmondtam apámnak, hogy mit csinált velem.” (MOLNÁR T. Eszter, *Teréz, vagy a test emlékezete*, Prae, Budapest, 2019, 125–126.) Az itt kihagyott szakaszban történő, néhány percnyi cselekmény megváltoztatja az elbeszélő emlékeinek elérhetőségét: a második és harmadik mondatban épp azt meséli el, amiről az elsőben úgy vall, hogy „nem emlékeztem”. Az emlékek felidéződéséről lásd a tanulmány későbbi szakaszait.

koncepciója,⁴ amennyiben az elbeszélő csak arról képes beszélni, amit testi emlékezete elérhetővé tesz – ehhez azonban, bár nyelvtanilag múlt idejű a narráció, az elbeszélés mindenkori pillanatát a cselekménnyel egyidejűnek kell tekintenünk.

Mindhárom fejezet a főszereplő nő külföldre költözését és gyermekkori traumájának feldolgozását vagy feldolgozatlanságát helyezi a középpontba. Mindhárom fejezet cselekménye a főszereplő-elbeszélő élettörténetének origójaként utal vissza az *Örvény*-ben sejtetett – bár ki nem fejtett – eseményekre. Azok elfeledése és az azokra való emlékezés visszatérő kérdése a történeteknek. Ugyanakkor a három fejezetben leírt három élet nem összeegyeztethető egymással: a *Stadt* főhősének házassága tönkremegy, majd lányával, Dinával kettesben egy német nagyvárosba költözik, ahol idősgondozóként helyezkedik el, és nem keres új partnert magának; a *Land* elbeszélő-főszereplője férjével és lányával, Dinával hármasan költözik egy német kisvárosba, ahol a férj munkát kapott, később ő maga is kórházi dolgozó lesz, majd egy Baqil nevű férfival párkapcsolatba lépve felbontja a házasságát, és újra teherbe esik. A harmadik, *Fluss* című fejezet főszereplőjének – a korábbi fejezetekkel ellentétben – megtudjuk a nevét: Teréz. Ő évekkel az elbeszélés jelene előtt elvetélt és megölte abuzív férjét (akinek szintén megtudjuk a nevét: Szalay István); Bécsbe költözik, patológusként dolgozik, laza párkapcsolatban él és meddő – de ha lehetne gyereke, Dinának nevezné el. A *Fluss* főszereplői nevének címbe emelése és az élettörténetek hasonlóságai ugyanakkor felvetik annak a lehetőségét, hogy mindhárom elbeszélő-főszereplő párost a Teréz névvel azonosítsunk.

A három fejezet olvasható a gyermekkori erőszak eseményében egyező, onnan kiinduló élet három lehetséges variánsaként, amennyiben a fő fejezetek cselekményei tényszerűen kizárják egymást. Hasonlóan a cselekmények összeegyeztethetlenségéhez az elbeszélő tudásmennyisége sem koherens a három fő fejezet között: az elsőben a narrátor leírja, hogy bizonyos dolgokat még a férjével és a pszichológusával sem oszt meg: „az örvényről nem beszéltem soha senkinek”.⁵ Amellett, hogy ez a kijelentés az elbeszélői pozíciót a naplószerűséghez közelíti, azt is jelzi, hogy a *Stadt* beszélője tisztában van a gyermekkori eseményekkel. Az ezt követő *Land* fejezet cselekményének ugyanakkor fontos alapvetése, hogy egészen a kilencedik alfejezetig a főszereplő-elbeszélő emlékezetében nem tudatos, mi történt a folyónál, sőt úgy nem emlékszik a történetekre, hogy azok eredményét, a büntetést fel tudja idézni.⁶ Csak a második fő fejezet, a *Land* végére derül ki tehát a narrátor számára saját előtörténete, miközben korábban, az első fő fejezet elején már egyszer tisztában volt azzal. A

⁴ Daniel PUNDAY, *A Corporeal Narratology?*, Style 34/2. (2000), 227–242, 233–234.

⁵ *Uo.*, 21.

⁶ „Hogy mi volt a bűnöm, miért akart apám megölni, már csak erre az egyre nem emlékeztem [...]” (*Uo.*, 125–126.)

Fluss narrátora ismét tudatában van saját gyerekkori történéseinek, már a legelső alfejezetben utal rá, és határozott véleménye van róluk: „Nem kellett volna elkísérnem apámat azon a napon.”⁷

Azonban arra utaló jeleket is felvonultat a regény, hogy a három történet egyazon nő életét rajzolja ki, csak éppen egy megbízhatatlan, töredékesen és inkohereensen emlékező narrátor beszéli el őket. Ezt az olvasatot erősíthetik a visszatérő cselekményelemek (a Dina név, az abuzív partner, a nyelvek közötti átjárhatósággal való küzdelem),⁸ illetve a végig egybecsengő elbeszélői mód és hangnem is, amely esetenként a szövegszerű ismétlésekig konzisztens marad a fejezetek között.⁹ És innen tekintve az alternatív élettörténetekként olvasást támogató fentebbi indok, az eltérő tudásmennyiség mégsem zárja ki az egy élettörténetként való összeolvasást: amennyiben a fő fejezeteken belüli narratívák szerinti téves vagy hiányos emlékezés kibővíthető a teljes regényre, a fejezetek közötti, tudásbeli inkoherenca megmagyarázható az azonos elbeszélő–azonos főszereplő-paradigmán belül.

2. A heterogén szöveg

A három fő szakasz egymáshoz való viszonya nem kirögzíthető, az elbeszélők és főszereplők fejezeteken átívelő egybeesése vagy külön létezése nem egyértelmű. A narráció pedig, bár a három rész egynyelvű, prózai szakaszait tekintve egységes hangvételi, a fejezeteken belül vegyes, rögzíthetetlen műfajilag és mediálisan egyaránt. Ezt a fajta heterogenitást vendégszövegek, parafrázisok, kollázsok és lábjegyzetek hozzák létre, illetve hozzájárul a kétnyelvű szakaszok lexikonszócikk-,¹⁰ vagy mások szerint prózaversszerű jellege.¹¹ A regényben megidézett, attól elválasztható műnemek, műfajok, médiumok többsége azonban nem egyenesen, az adott formát annak konvenciói szerint működtetve jelenik meg, hanem kiforgatva, saját belső működésével feszültségbe kerülve.

A paratextuálisan regényként megnevezett kötet már külalakját tekintve is eltér a hagyományos formátumtól, ezáltal elbizonytalanítja önnön műfaji besorolását: szinte pontosan négyzet alakú. Ez nemcsak az európai könyvészeti hagyomány általános, hosszanti elrendezésű

⁷ *Uo.*, 140.

⁸ KUSTOS Júlia, *Az emlékezet teste(i)*, Műút 072 (2019), <https://muut.hu/archivum/34183> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁹ Például: „Itt mindenki hajtott valamit, Patesh az állampolgárságért küzdött, Kerstin magasabb fizetésért, Ana az elismerésért. Én titokban azt reméltem [...]. Ilyen közletről már a kudarc sem ijesztő.” A *Stadt* gondolatmenete a *Land* fejezetben így visszhangzik: „Itt mindenki hajtott valamit, Chen a főorvosi címért küzdött, Kathrin magasabb fizetésért, Alina az elismerésért. Én egyetemista koromban azt reméltem [...]. Vajon ijesztő-e a kudarc olyan közletről, ahol most ő van.” (MOLNÁR, *I. m.*, 47, 97.)

¹⁰ KUSTOS, *I. m.*

¹¹ VERÉB Árnika, *A pohár görbületén túl*, *kulter.hu*, <https://www.kulter.hu/2019/12/a-pohar-gorbületen-tul/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

kiadványaitól tér el, hanem a *Teréz, vagy a test emlékezetét* publikáló Prae Kiadó kortárs gyakorlatától is: a 2019 és 2022 között megjelent (egyéni vagy antologikus) verseskötetek fele négyzetes, míg az ugyanebben az időben kiadott regények között a *Teréz...*-en kívül egyetlenegy ilyet találunk,¹² a formai megalkotottság tehát a verseskötetekhez közelíti a kiadványt.

A kötet prológusa egy olyan gyermekdallal vagy -verssel zárul, amelyhez egy játék is tartozik, illetve a játékmenet leírásával; a versike nem olvasásra van szánva, a vele járó mutogatásban a résztvevők saját testrészeit elrejtik, majd újra előhúzzák.¹³ Hasonlóképp egy konkrét játék, az ország-város rendjét idézik a fejezetcímek: *Stadt* [város], *Land* [ország], *Fluss* [folyó]; amelyek a különböző elbeszélői helyzeteket elválasztják, a köztük lévő váltást jelzik. Azonban mind a köteteleji *Meine Hände sind verschwunden*, mind az ország-város játék inkább leíró jellegű az elbeszélő-főszereplők helyzetére nézve, nem pedig előírják a résztvevők mozgását vagy cselekedeteit, ahogy azt a játék logikája megkívánná – elvész belőlük a teatrális jelleg, a tanító célzat és az interakció bármifajta lehetősége is. A játékok ilyen formájú leírása tehát éppen nem a játékszerűséget erősíti: parodisztikus viszonyt jeleznek a játék helye (a gyermeki lét) és a szövegekörnyezet között azáltal, hogy megváltoztatják az eredetileg a játékokhoz tartozó szövegek funkcióját.

A kötet megidézi továbbá a szótárak formátumát több módon is, egyfelől az alfejezetek végén található kétnyelvű szakaszok, másfelől a főfejezetek előtti kollázsok által. Ha feltételezzük, hogy a szótárak elsődleges funkciója, hogy bizonyos szavakat, kifejezéseket valamifajta közmegegyezés vagy általános igazságok alapján magyarázzanak, mindkét említett mód a szótár formátumának ellehetetlenítését szolgálja. A kollázsok egy német-magyar kétnyelvű szótár lapjaiból kivágott részletekből állnak össze, és bár a kivágatokon feltűnő szócikkek jelentős része asszociatíván kapcsolódik a fejezetekben leírtakhoz, egyetlen szócikk sem olvasható teljes egészében, így a szótár magyarázó funkciója elvész.

A kétnyelvű (német-magyar vagy angol-magyar) szakaszok, amelyek az alfejezetek végén olvashatók, mind egyszavas címmel kezdődnek, azonban ez a szó nem címszerűen, inkább szótári szócikkhez hasonlóan helyezkedik el: félkövérrel kiemelt, a szövegtől nincs külön sorba tördelve, attól egy kis, sarkára állított négyzet választja el. Önmagában egy-egy

¹² 25 verseskötetből 12 ilyen formátumú, ahol a formátumot a következőképp határoztam meg: a könyvgerinc hossza legfeljebb 120%-a a lapszélességnek. Jelena Glazova *Sóvárgás* című kötete így négyzetesnek számít (14*16,3 cm), de az ennél elnyújtottabbak már hagyományosnak. Az ebben az időszakban kiadott 18 regény közül összesen két darab négyzetesnek tekinthető kötetet találunk, ezek közül az egyik a *Teréz*. Lásd: <https://www.praekiado.hu/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

¹³ Egy játékmenet például: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5JMWLLZ24> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

hasáb képe egynyelvű szótárakat idéz, az egymás melletti két hasáb elrendezése pedig kétnyelvű szótárakat, vagy még inkább egy nyelvtanuló szótárfüzeteit: a fejezetek egynyelvű részeitől eltérő, azokhoz képest idegen nyelvű angol és német szakasz mindig a bal oldalon található, jobb oldalán pedig mindig magyar a szöveg, mintegy az egynyelvű részek nyelvén értelmezve a baloldalt. Így a magyarázó jelleg fennáll, azonban ezekben a szakaszokban a szótárszerűség másik alapvető funkciója, az objektivitásra törekvés marad el: az említett szakaszok legtöbbször a főhős-elbeszélő önértelmezési lehetőségeit sorakoztatják fel, máskor élményekről, emlékekről számolnak be – hangsúlyosan szubjektív tehát a tartalmuk.

3. Külső történetek

Nemcsak a szöveg képét, hanem a szöveg azon túli szemantizálhatóságát tekintve is elválnak az alfejezetvégi, kéthasábos szakaszok a fejezetkezdő, egynyelvű részeketől. Amíg a prózaként tördelt, végig magyarul olvasható részek narratív egységességet mutatnak (ha tartalmi koherenciát nem is mindig), addig ezek a szakaszok gyakran egyértelműen másik elbeszélőt és más beszédhelyzetet feltételeznek, illetve más regiszterben szólnak meg egymáshoz és a fejezet korábbi részeihez képest is.

Ezek a szakaszok azok, amelyekben a főhős-elbeszélő valamilyen módon reflektál saját magára és a vele történő eseményekre. Esetenként egyszerűen azért, hogy a mindennapoktól távolabbi pozíciót öltve rendezze narratívába élete történéseit, például: „Es ist aber übertrieben, dass ich das wollte. Ich hatte es mir gewünscht, aber ich habe dafür nichts gemacht.”¹⁴ Ezekben az esetekben az első személy megtartásával egyértelműsíti a viszonyokat, más szakaszokban azonban csak implikálja a központi történetszálhoz fűződő kapcsolatot. A könyvtárban böngészett pszichológiai szakcikket expliciten összekapcsolja saját életével, ahogy a kétféle szöveget, a kétféle regisztert keveri: „People who have been abused in childhood or adolescence often face a range of sexual difficulties. I couldn’t talk about it, but I read. [...] For some of them, it is terror whenever they are in a sexual situation. I always pretended.”¹⁵

A cselekmény megszakadása, ami teret ad az elbeszélői önreflexiónak, mindig összekapcsolódik a többnyelvűséggel, kizárólag magyarul ilyen gondolatmenetek nem olvashatóak. A főszereplő anyanyelvéhez (és a kötet kiadójához képest) idegen nyelv jelezte távolság még nagyobbra nő azokban az esetekben, amikor nem az elbeszélő-főszereplő életéhez

¹⁴ „De az túlzás, hogy akartam. Ezt kívántam, de tenni nem tettem érte semmit.” (MOLNÁR, *I. m.*, 22.) (Az idegen nyelvű részeket kötetbeli magyar változatát a megfelelő lábjegyzetekben idézem.)

¹⁵ „A gyerekkori vagy serdülőkori abúzus áldozatai felnőve gyakran szexuális zavaroktól szenvednek. Beszélni nem tudtam róla, viszont olvastam. [...] Egyesek minden szexuális tartalmú szituációt borzalmas élményként élnek meg. Folyton tettem.” (Uo., 28.)

kapcsolódó események jelennek meg, hanem tőle különböző fikciós térben történő, idegen történetek. Ezek az *Örvény*ből kiinduló narratívák mise en abyme-jaiként tükrözik vissza azok egy-egy központi elemét, problémáját, kérdésfelvetését.

3.1 Dina

Három olyan, intertextuális utalásokkal erősen átszőtt szakasz szerepel a kétnyelvű szövegrészek között, amely ilyen módon helyezik új megvilágításba a külföldre költöző nő történeteinek csomópontjait. Az első a *Stadt* fejezetben szereplő *Die Freiheit/Szabadság* című szakasz, amely Mózes első könyvének egy fejezetét parafrázeálja. Az első három ószövetségi vers mindkét nyelven egy-egy kanonikus fordítás szerint pontosan van idézve. A történet a Jákób és Lea lányán, Dinán elkövetett erőszakkal kezdődik, azonban a Bibliában leírtakkal ellentétben itt nem a férfiak (az erőszaktevő Sikem, az apja, Hamor, és Dina bátyjai) válnak cselekvővé és döntenek el a helyzet kimenetét, hanem maga Dina száll szembe bántalmazójával: „sagte Dina zu Sichem: [...] ich will nicht deine Frau werden. Gott schlug Sichem am Ort tot und Dina ging zu ihrer Mutter Lea nach Hause.”¹⁶ Amíg a bibliai történetben Istennek nincsen ágenciája, itt ő segíti Dinát a megoldáshoz: ő áll bosszút, és ő teszi lehetővé, hogy a lány hazamenjen anyjához.

A kötet elbeszélője egyfelől párhuzamban áll Dinával, amennyiben ő a nemi erőszak elszenvedője, azonban az anyával, a bibliai Leával is mutat kapcsolatot, hiszen mindkettejük lányát Dinának hívják. A két olvasat együttes létezése azt az elmozdulást erősíti, amelyet a *Die Freiheit* a bibliai történethez képest egyébként is mutat: az áldozat önállóságának, cselekvőképességének növekedését. Ha a főszereplő egyszerre érthető a bibliai Dinának és Leának, akkor a történet, mely szerint az erőszakot elszenvedett lány kiáll magáért, megváltoztatja saját történetét, és hazatér anyjához, önmagába ér vissza; a *Teréz* elbeszélő-főszereplője egyszerre a lány és az anya, az áldozat és a hely, ahova a biztonságért mehet; egyszerre végtelenül magára utalt és emiatt szükségszerűen teljesen önálló.

A *Stadt* főszereplője közvetlenül a *Die Freiheit* előtt dönt úgy, hogy elhagyja a férjét, és lányával új életet kezd Németországban. „Aztán mit fogsz csinálni külföldön [...], mikor itt még a közértig sem vagy képes egyedül elmenni? [...] mihez kezdesz ott kettesben a gyerekekkel?”¹⁷ – kérdezi a férj a döntés estéjén, majd egy újabb nem konszenzuális szexuális együttlét után az elbeszélő csak annyit tesz hozzá: „Hálás voltam, amiért elengedi velem együtt

¹⁶ „így szólt Dina Sikemhez: [...] én nem akarok a te feleséged lenni. Azzal Isten ott helyben agyoncsapta Sikemet, és Dina hazament az anyjához, Leához.” (*Uo.*, 27.) Vö. 1Móz 34, 1–31.

¹⁷ *Uo.*, 25.

Dinát is.”¹⁸ Az önállóságában megkérdőjelezett főhős saját testét eszközként használva jut valamennyi ágenciához, és így védi meg hosszú távon önmagát, illetve lányát is az abuzív férjtől/apától. A magabiztosságnak és a függetlenségnek, vagy legalább azok vágyának a metaforája a Dina-történet átírata, amely ugyanakkor egy újfajta anya–lány-viszony létrejöttét is előrevetíti. Ebben az anya majd védelmezi a lányát, ezzel egyúttal felülírja azt a hagyományt, amelyet az elbeszélő és az ő anyja közti kapcsolat jelez, ahol az anya az elhallgatást és az elrejtést pártolja.

3.2 Medúza

A harmadik fő fejezet hasonlóan kiugró, a fő történetzáltól eltérő fikciós térben értelmezhető szakasza ismét az önállóság és a női ágencia kérdéseire reflektál. A *Fluss* fejezet *Anger/Harag* című kétnyelvű alrészre ugyanis a mitológiai Medúza monológjaként jelenik meg, amelyet gyilkosához, Perszeuszhoz intéz.

A *Fluss* az elbeszélő főhős (ekkor névvel: Teréz) hazalátogatásával kezdődik; az első alfejezet részletesen bemutatja a helyszínt, ahol a gyermekkori erőszak történt, az anyát, aki nem védte meg a kislányt, valamint jelzi az elbeszélőnek az eseményekről való tudását: „Nem kellett volna elkísérnem apámat azon a napon. Soha nem kellett volna elkísérnem. Anyám akkor is tudta, de akkor sem mondott semmit.”¹⁹ A helyszín bejárása után először egy német/magyar szakasz következik *Woher/Honnan* címmel, amelynek központi kérdése az idegenség, egyfelől a költözés okozta idegenséget értve alatta („Es ist schwer davon zu reden, woher ich komme. Ich komme aus einem Land, in dem eine andere Sprache gesprochen wird.”²⁰), de másfelől az otthon adta biztonság helyhez nem köthető hiányát bemutatva. („Ich komme aus keinem Land, keiner Stadt oder keinem Dorf, weil es örtlich überall sein könnte, dieses Zimmer, wo man einen Stuhl unter die Klinke stellen muss, oder wo man sich im Badezimmer versteckt und die Waschmaschine vor die Tür zieht.”²¹) Mindezek után következik az *Anger/Harag*, amely Medúza angol és magyar nyelvű monológja szűk két oldalon.

Medúza egyike a prototipikus női szörnyeknek: szörnyű másságának alapvető eleme nőisége, amely fenyegetést jelent a férfitársadalomra.²² Nőiség és idegenség tehát összeér a

¹⁸ *Uo.*, 26.

¹⁹ *Uo.*, 140.

²⁰ „Nehéz arról beszélni, hogy honnan jövök. Egy olyan országból, ahol egy másik nyelvet használnak.” (*Uo.*, 142.)

²¹ „Nem országból jövök, nem városból és nem faluból, mert helyileg bárhol lehetne ez a szoba, ahol széket kell tenni a kilincs alá, ahol elbújunk a fürdőszobában, és az ajtó elé toljuk a mosógépet.” (*Uo.*, 143–144.)

²² Barbara Creed a Freud nyomán levezetett kasztrációs félelem mellett a vagina dentata toposzát is felveszi a Medúza okozta patriarchális rettegés okai közé. Barbara CREED, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London/New York, 1993, 110–111.

mitológiai figurában, amely kapcsolat összezseng azzal, hogy Teréznek el sem kellett költöznie külföldre ahhoz, hogy idegen legyen. Saját házában, falujában, városában éppúgy kívülálló volt, mint később Bécsben. Ugyanakkor Medúza az a női szörny is, akit a második hullámos feminista diskurzus a másság képviselőjeként annak állít példájául, hogy a nézőpont mennyire megváltoztatja a narratívát; egész pontosan, hogy az egyik oldalról kővé dermedtő, gonosz monstrumnak tűnő lény a másik oldalról megcsalt és kihasznált, pusztán önmagát védelmező nőként látható.²³

Ovidius elbeszélése szerint a Gorgók legszebbikének, Medúzának az egykor ékességének számító hajfűrtjei helyén azért élnek a rápillantót kővé dermedtő kígyók, mert Pallasz Athéné így büntette őt azért, hogy Neptunusz egy Athéné-szentélyben tett rajta erőszakot:

Neptunus szennyezte e lányt, mondják, a Minerva
szentélyében. El is fordult Pallas, betakarta
pajzsával szűzi szemét; s hogy a Gorgo mégse maradjon
büntetlen, hajait sok csúf kígyóra cseréli.²⁴

Az erőszakot nem figyelembe vevő anyafigura („akkor is tudta, de akkor sem mondott semmit”)²⁵ Pallasz Athénéval kerül itt párhuzamba, amennyiben a *Teréz...* szövege azt, a hagyományban ritkábban feltűnő aspektusát is kiemeli a Medúza-történetnek, mely szerint a Gorgó eredetileg Athéné szűz papnője volt: „Athena, it's you who deceived me. I was your apprentice, serving in the temple [...]”.²⁶ A két történet főhőse által oltalmazó és tanító szerepben értelmezett idősebb nő – Medúzának Athéné, Teréznek az anyja – nem végzi a neki tulajdonított feladatot, és ez alapjaiban befolyásolja a két nő életét, azon belül pedig különösen a férfiakkal való viszonyukat. A *Fluss* fejezet Teréze ugyanakkor épp abban különbözik a korábbi elbeszélő-főszereplőktől, amiben a leírt monológ a hagyományos Medúza-történetektől. Ez az eltérés pedig nem más, mint a korábbi bibliai Dina-történetben is kimutatott különbség: Medúza (mint ahogy Dina és a *Fluss* Teréze a kezdetektől) tud saját történetéről; nem lepődik meg rajta, hogy Perszeusz az életére tör, reflektál az eseményekre, véleménye van róluk: „Perseus, you, savior of mankind, nasty worm, would you kill me?”.²⁷

A *Freiheit/Szabadság* és az *Anger/Harag* fejezetek olyan nőknek adnak hangot, akik bár központi figurái az elbeszéléseknek, amelyekben eredetileg szerepelnek, mégis se nem beszélő,

²³ Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes Könyv II.*, szerk. KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc, Ictus/JATE, Szeged, 1997, 357–380.

²⁴ Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Európa, Budapest, 1982, 124.

²⁵ MOLNÁR, I. m., 140.

²⁶ „Pallas Athéné, csak benned csalódtam. Tanítványodként szolgáltalak [...]” (*Uo.*, 145.)

²⁷ „Perseus, te emberek megmentője, féreg, hát megölnél?” (*Uo.*, 144.)

se nem cselekvő szereplői azoknak. Hogy az önreflexív szövegeket az említett módon a kétnyelvű részek szerepeltetik, az azt jelzi, mintha az elbeszélő önmaga értelmezésére, a saját történetére kívülről való rátekintésre használná az idegen nyelvet, vagy másképp: az idegen nyelv tenné számára lehetővé az önreflexiót. Ennek a kiteljesedései a fenti esetek, amelyekben nemcsak idegen nyelvet, hanem idegen történetet is használ egy-egy jelenség körüljárásához.

3.3 A piros pont

A középső fő fejezetben szerepel a harmadik olyan kétnyelvű szakasz, amely a központi cselekmény világától eltérő fikciós térben és más narratológiai helyzetben jelenik meg: a *Land* fejezet *Line/Vonal* című alrész. Az Edwin A. Abbott *Flatland* című regényének világát idéző szakasz – az alludált műhöz hasonlóan – megengedi a teljességében allegorikus olvasást, és allegóriaként számos olyan témához hozzászól, amely a *Teréz...*, illetve specifikusan is a *Land* fejezet cselekményével összefügg: az idegenség, az ismeretlen rendszerben való tájékozódás nehézségei éppúgy ide tartoznak, mint a magától értetődőnek tekintett női alárendeltség, és általában a rigid társadalmi struktúrák.

Abbott elbeszélője, a Négyzet a helyi szokásoknak megfelelően jár el Síkföld világrendjének leírásakor, amikor alacsonyabb rendű élőlénynek, ostobának és veszélyesnek ábrázolja a nőket és az alsóbb osztályú férfiakat.²⁸ (A *Síkföld* második kiadásának előszava reflektál is erre, feltehetően az első után érkező kritikákra válaszolva, mely előszót a recepció annak elismeréseként értelmezi, hogy Abbott a viktoriánus kori Anglia ironikus társadalomrajzát kívánta adni.)²⁹ Az ábrázolt világrendben a nőket (azaz a Vonalakat) szigorú szabályok kötik, amelyek a befogadói valóság felől olvasva szexualizálóként vagy infantilizálóként érthető viselkedésre kényszerítik őket. Például tilos nyilvános helyen anélkül állniuk vagy járniuk, hogy „hátsó részüket állandóan jobbra-balra riszálnák”,³⁰ utazniuk pedig csak férfitársaságban szabad, vagy bizonyos államokban még úgy sem. Mindezekre az elvárt viselkedésformákra úgy tekint Síkföld társadalma, mint aminek „természetes ösztönnek kell[ene] lennie”³¹ minden nőben. A Vonalak mellett a legélesebb rendőri figyelem az alsóbb osztályok tagjait (Egyenlőszárú Háromszögek), illetve a szabálytalan alakzatokat kíséri. Az

²⁸ Edwin A. ABBOTT, *Síkföld. Tudományos fantasztikus regény*, ford. GÁLVÖLGYI Judit, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1982. Hozzáférés a Magyar Elektronikus Könyvtárban: <https://mek.oszk.hu/01900/01984/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

²⁹ Lásd például: Xiang FU, *Flatland as a Social Satire. Women's Status in Victorian Times and the Push for Educational Reform*, Mathematics Education, 2022, <https://www.open.ac.uk/blogs/MathEd/index.php/2022/09/12/flatland-as-social-satire-womens-status-in-victorian-times-and-the-push-for-educational-reform-by-xiang-fu/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

³⁰ ABBOTT, I. m., 13.

³¹ *Uo.*, 14.

alaki szabálytalanság születéstől fogva adottság, és a síkföldiek szerint „ugyanazt jelenti vagy még többet, mint [az olvasó térföldi világában] az erkölcsi elhajlás és a bűnözői hajlam kombinációja. [...] [a] szabálytalanság megtűrése nem egyeztethető össze az állam biztonságával.”³²

Ezt a világrendet idézi meg a *Line/Vonal* című alfejezet, amely egy piros pont fokalizációjával beszél el az azzal való szembesülést, hogy a világban nemcsak pontok, hanem két- illetve háromdimenziós alakzatok is élnek. A pont általi fokalizáció még egy dimenzióval kevesebbre enged rálátást elsőkézből, mint amennyit a *Síkföld* kiindulása ábrázol; a *Line/Vonal* narratívájának kezdetekor felrajzolt világ inkább az abbotti Négyzet álmában látott világhoz, Egyenesföldhöz hasonló. Egyenesföld Síkföldhöz képest visszamaradottabbként jelenik meg, a világot itt pontok és vonalak népesítik be, akik egymáshoz képest sosem változtatnak helyet, s közvetlen szomszédjukon kívül nem látnak rá senki másra.³³ A piros pont egy ehhez hasonlóan szűkös keretben érzi magát „remekül” („felt great pleasure in the company of other points”),³⁴ ahol alaki egyezésük által mindenkivel azonosnak tűnik. Az idegenséget a barna pont jelenléte és a rajta való töprengés teremti meg: „He personally did not like brown, but did not want to be discriminative. [...] [The brown point] definitely seemed odd. As if he did not find his place.”³⁵ Az utána való kérdezősködés révén derül ki, hogy közel sem csak pontok élnek az ábrázolt helyen, hanem vonalak, kúpok, és feltehetően még sok más különböző lény.

Bár az elbeszélés nem tér ki arra, hogyan érinti a pontot ez a felismerés, a szembesítés pillanatáig tartó folyamat és maga az intertextuális utalás tartalmaz olyan elemeket, amelyek ilyen módú hangsúlyozása a fő történetyszál cselekményét, illetve annak értelmezési kereteit finomítják. A testi meghatározottság kiemelése, a pontoknak csak színük általi leírása előrevetíti azt, hogy az alfejezetben a főszereplő egy arab férfival kerül majd kapcsolatba, s ahogyan a leendő közös gyermekükről fog gondolkozni. „Az ultrahangon azt mondták, fiú a hasamban a magzat. Amikor felnőtt, a biztonsági őr követni fogja a boltban, és öt percre sem hagyhatja majd az ülésen a hátizsákját.”³⁶ Abbottnál a szabálytalan alakzatok azok, akiknek „[m]inden cselekedetét árgus szemekkel figyeli a rendőrség”,³⁷ Molnár narrátora pedig újra és újra a testi különbségeket ábrázolja mindent megalapozó és mindig feltűnő szabálytalanságokként.

³² *Uo.*, 22.

³³ *Uo.*, 33–35.

³⁴ „[R]emekül érezte magát a többi pont társaságában [...]”. (MOLNÁR, *I. m.*, 108.)

³⁵ „Ő személy szerint nem szerette a barna színt, de nem akart kirekesztő lenni. [...] [A barna h]atározottan furának tűnt. Mint aki nem találja a helyét.” (*Uo.*, 109.)

³⁶ *Uo.*, 132.

³⁷ ABBOTT, *I. m.*, 22.

A *Land* fejezetben a másság sokszor túlzásként, a szokványos emberi tulajdonságok túlradásaként, az elvárt önszabályozás hiányaként jelenik meg. A környezetébe jól illeszkedő, rendszeresen sportoló férjjel ellentétben a leendő partner, „Baqil erősen túlsúlyos volt [...], bőre túl sötét volt, a tekintete túl mohó”,³⁸ ezért követik őt a boltban a biztonsági őrök. A főszereplő munkahelyén az emberek egyformán praktikusán öltöznek, az ettől eltérő francia és spanyol nők szégyellik magukat, amikor szoknyát vesznek: „Die tragen manchmal sogar Röcke. Sie verhalten sich an diesen Tagen so, als würden sie sich schämen.”³⁹ A másságra, a szabálytalanságra tehát a külső reakció a fegyelmezés (rendőrök és biztonsági őrök) Abbott és Molnár világában egyaránt, mint ahogy mindkét világban szégyennek számít, ha a másságot képviselő egyének (és elsősorban a nők) nem gyakorolnak kellő önszabályozást: nem öltöznek praktikusán (Molnárnál) vagy nem riszálják hátsó részüket (Abbottnál).

3.4 A másság és büntetése

A három elemzett intertextus kicsinyítő tükrökként különböző státuszú műveket von be a *Teréz* értelmezői univerzumába, azonban mind a mai európai kultúrát leginkább meghatározó területek egyikének – az antik mitológiának, a kereszténységnek és a modern európai irodalomnak – jelentős műveihez kapcsolódnak. Azáltal, hogy a kötet további szövegei közül kiemelkedve kizárólag ez a három szakasz beszél el másik fikciós térben történő cselekményt vagy operál ahhoz tartozó narrátorral, egyértelműen és hangsúlyosan idegenként, a regényszövegből kitüremkedő másikként jelennek meg. Ugyanakkor nemcsak a kulturális környezethez, de a kötet felosztásához is illeszkednek: mindhárom nagy fejezetben pontosan egy ilyen szakasz szerepel, amelyek mind a használatban lévő három nyelv közül szólalnak meg kettőn-kettőn. Természetesen témájukban is csatlakoznak a *Teréz* cselekményeihez, már pusztán narratológiai idegenségük, illetve az idegenséghez való hozzászólásuk révén.

A *Line/Vonal* fejezet vonatkozik legegységesebben az idegenség kérdésére, amennyiben főhőse, a piros pont úgy él saját világában, hogy alapvető dolgokat nem tud róla. A fejezet forrásszövege, Abbott regénye azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a társaira rálátni képtelen egyének (a pontok, illetve a *Flatland*-ben a síkidomok és a testek szintén) önmagukat sem ismerik, saját térbeli kiterjedésükre, helyükre a világban sem tudnak úgy rálátni, mint ahogy többdimenziós társaik látják őket.

³⁸ MOLNÁR, I. m., 117.

³⁹ „Ők néha még szoknyát is felvesznek. Ezeken a napokon úgy viselkednek, mintha szégyellnék magukat.” (Uo., 92–93.)

A *Freiheit/Szabadság* Dina történetének újraírásával, illetve az *Anger/Harag* Medúza alternatív monológjával az idegenséghez kapcsolja a női ágencia, a női lét és a női test fölötti fennhatóság kérdéseit. A másság két aspektusa, az idegenség és a nőiség kapcsolódik össze ezek révén, és e kapcsolatnak a központi cselekményekkel való összefüggése az elbeszélés első pillanataitól kezdve egyértelmű. A Medúza-monológot megelőző szakaszban a beszélő a másokkal való osztozkodás révén reked kívül saját otthonán: „In der Wohnung hatte ich keinen Raum für mich selbst, ich musste alles mit einem Mann teilen.”⁴⁰ A cselekményt nyitó *Stadt* fejezet első mondatai pedig az is világossá teszik, hogy a főszereplőnek nem kellett elköltöznie ahhoz, hogy idegen, kívülálló legyen, mert a családjában, sőt a testében sincs jelen, nincs otthon: „Egy ideje gyanakodtam, hogy nyomtalanul el fogok tűnni. [...] Estére áttetszővé vált a bőröm, az erek bizonytalanul tekeregtek a kézfejem.”⁴¹

Mindhárom szakaszban hangsúlyos a testek, és elsősorban a női testek hatalom általi befolyásoltsága, azonban csak a *Line/Vonal* fejezet előképében, a *Sík föld*-ben jelenik meg a test a foucault-i értelemben vett fegyelmezés, a biopolitika alávetettjeként, s ennek megfelelően társadalmi elemként.⁴² Abbott művében a testi viselkedési formákat meghatározó szabályoknak, amelyek a társadalmi normarendszert alkotják, a hasznosság (és legtöbbször a biztonság) elve van alapjukként kijelölve.⁴³

Ezzel szemben Dina és Medúza történeteiben mind a *Teréz...*, mind pedig a pretextusok esetében nem egyértelműen megállapítható a rajtuk erőszakot tevő hatalom normatív vagy individuális volta: mindkét nemi erőszak elkövetője egyszerre jelenik meg egyénként (amennyiben ismerjük pontos kilétét, nevet, személyes történeteket tudunk társítani hozzá), és egyszerre egy nagyobb elnyomó rendszer részeként. Medúza testén nemcsak Neptunusz (vagy Molnár T. elbeszélésében Poszeidón) tesz erőszakot, hanem a szentély beszennyezése miatt büntetésként Athéné is manipulálja azt. Perszeusz ezt a manipulált testet ismeri fel szörnyként, a társadalom ellenségeként, és gyilkolja meg. A *Teréz, vagy a test emlékezete* Medúza-monológja pedig Athéné árulását a család mint közösség elnyomásával állítja párhuzamba: „my hatred is the strongest [...]. Only they can hate so much, who were deflowered by their father on the knees of their mother, while their brother was ordered to clean up the remains of the

⁴⁰ „A lakásban nem volt helyem saját magamnak, mindent meg kellett osztanom egy férfival.” (MOLNÁR, *I. m.*, 143.)

⁴¹ *Uo.*, 11.

⁴² Foucault gondolatmenetét a test hasznosság érdekében kikényszerített engedelmisségéről lásd: Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990, 186–187.

⁴³ Például a nők hegyesszögei Síkföld egyes államaiban „egy kiegészítő törvény, halálbüntetés terhe mellett, megtiltja az asszonyoknak, hogy nyilvános helyen járjanak vagy álljanak anélkül, hogy hátsó részüket jobbra-balra riszálnák”. ABBOTT, *I. m.*, 13.

sacrifice”.⁴⁴ A Dinán tett erőszakot az azt követő bibliai események helyezik szintén kollektív szintre, amennyiben Sikem házassági szándéka a teljes nemzetség házasságát vonná maga után: „Hamór így beszélt velük: A fiam, Sikem, lelkéből ragaszkodik a leányotokhoz, adjátok hozzá feleségül! Házasodjatok velünk össze: adjátok hozzánk leányaitokat, és vegyétek el a mi leányainkat!”⁴⁵

A regénybeli idegen viselkedésre, a test másként létezésére tehát hasonlóképp vonatkoznak külsődleges szabályozások és tiltások, mint az intertextuálisan bevont szakaszok szereplőinek testére és viselkedésére. A fegyelmezés pedig egyik esetben sem egyszerűen az állampolgári testeket igyekszik engedelmes testekké alakítani, hanem kifejezetten a női testek normatívva tételét célozza. Teréz teste ennek megfelelően, „tanulékony testként” igazodik a normához, amikor hallgat, elhallgat, kitakar jelentéseket és mondanivalókat; a narratív struktúra pedig épp így takarja és hallgattatja el a cselekmény elbeszélését az idegen testek – az intertextuális szakaszok – bevonásával.

4. A kollázsok

Az idegenség effektusa a regényben egyfelől a fenti intertextuális utalások tematikus kapcsolódásai révén konstruálódik, másfelől magának az intertextualitásnak mint szövegalkotási módnak is eredménye, hiszen a vendégszövegek a központi cselekményt elbeszélő, egynyelvű szakaszokhoz képest idegen történetvilágot mozgatnak, és a forrásszövegekhez való idomulás által idegen beszédmóddal élnek. A regény egyes szakaszai közti gyakori nyelvváltakozás, az időként felbukkanó, újabb narrációs módok szintén az idegenségérzet növelése felé mutatnak, ahogy a *Cold/Hideg* című alfejezet montázsszerű építkezése is. Ebben a szakaszban a pszichológiai szakkönyvek és -folyóiratok böngészésének, az önmegismerés vagy önsegítés folyamatainak leírása vegyül össze azokkal a szólamokkal, amelyeket feltehetően e könyvekben és folyóiratokban olvas a főszereplő; két-három mondatonként, egy-egy bekezdéstörés után változik az elbeszélés forrása: „On some days I could even fool myself. / Others are unable to stay present or connected to their partners while making love. / It was easy enough, if I could keep my mind away.”⁴⁶

⁴⁴ „az én haragom a legerősebb [...]. Csak az gyűlölhét így, akit apja az anyja térdén meggyalázott, és utána a testvérét küldi, hogy eltakarítsa az áldozat nyomait.” (MOLNÁR, *I. m.*, 145.)

⁴⁵ 1Móz 34,8–9.

⁴⁶ „Néhanapján még magamat is meg tudtam vezetni. / Mások képtelenek jelen lenni, szituációban és kapcsolatban maradni a partnerükkel szeretkezés közben. / Nem is volt nehéz, ha a gondolataimat távol tudtam tartani.” (MOLNÁR, *I. m.*, 28.)

Az intertextualitás, a nyelv-, regiszter- és narrációstechnika-váltások mind hozzájárulnak a regényszöveg heterogenitásának növeléséhez. A szöveg medialitásának egyneműségét pedig a fejezetkezdő kollázsok törik meg, amelyek szintén hozzászólnak a hallgatás/elhallgattatás, a hatalom/ágencia és az eltakarás/elrejtőzés témaköreihez.

A szerző által készített *Die Schande – Szégyen* című kollázssorozat, amelynek darabjait a *Stadt*, a *Land* és a *Fluss* legelején találjuk, egy kislány arcképének különböző nagyítású és tájolású replikáiból áll, melyek közül néhányon az arcot német–magyar szótárból kivágott lapok takarják el. (1–3. ábra) W. J. T. Mitchell képelemélete szerint a képkészítő megfigyelői pozíciója hatalmi pozíció,⁴⁷ a festmény vagy fotográfia tárgyául szolgáló alany kiszolgáltatott a nézőjének. Mi több, a szöveg és a kép közötti viszony hasonlóképp működik az én és a másik közötti viszonyhoz, és emellett megalapozója is annak.⁴⁸ Az én mint néző és beszélő szubjektum, illetve a másik mint nézett és néma tárgy – ezt a kettősséget látja megvalósulni Mitchell a gyerek–felnőtt kapcsolatban („Children should be seen and not heard.” [A gyerek látsszon, ne beszéljen.]), és tartja értelmező értékűnek a valamilyen látható másság alapján elkülönített és elnyomott osztályok szempontjából is, amilyenek például a nők vagy az észak-amerikai kultúrában az afroamerikaiak.⁴⁹

A *Szégyen* fotóin az eleve néma, mert a nyelv által elhallgattatott képet⁵⁰ takarják el és írják felül szótárlapok kivágatai, így a nyelv kétszeresen gyakorol hatalmat a kép fölött. Azok a nyelvi szegmensek pedig, amelyek ekképp a kislány arcának helyébe kerülnek, a német nyelv szavait magyarázzák magyarrá, azaz annak a nyelvnek a tanulásához tartoznak eredeti, szótárlap formájukban, amelyet új életéhez mindhárom elbeszélő-főhősnek el kell sajátítania. A kollázsok ily módon leképezik azt a változást, ahogyan a német nyelvterületre költöző nőnek a nyelvváltás mindhárom elbeszélésben személyiségének változásával is együtt jár. A szüzsé vezetésének köszönhetően a harmadik fejezetben a személyiségbeli változást csak Teréz gyermeki és felnőtti énje közötti eltérésként láthatjuk, hiszen a *Fluss* kezdetén a nő már Bécsben él. Azonban mindhárom fejezetben olyan változás jelenik meg, amely tipikusan a felnőtté válással járó jellemzőkön alapul: a főhős önállóbbá válik (pénzügyileg, munkahelyét és párkapcsolatát tekintve), illetve javul az önreflexióra való képessége, pontosabban ismeri saját igényeit és jobban rálát saját történetére.

⁴⁷ W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 61.

⁴⁸ *Uo.*, 162.

⁴⁹ *Uo.*

⁵⁰ Sándor Katalin Mitchell elméletét értelmezve említi ezt a létmódot: SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseihöz I.*, Iskolakultúra 2006/1., 21.

Ugyanakkor bár a német szótár az új, külföldi élethez szükséges nyelvet tanítja, a szavak, amelyek a kollázsokban az arcra íródnak, nem a nyelvtanuláskor megszokott módon a mindennapi nyelvhasználat szavai, hanem többségében olyan kifejezések, amelyek a szexualitásra, a nők erkölcstelenségére, vagy valamifajta idegenségre vonatkoznak. Az egyes szavakhoz tartozó magyar nyelvű magyarázatok között ilyenek szerepelnek: „testhezálló kis nő, cicababa [...] nem dobnám ki az ágyamból”; „ágyrajáró”; „hálótárs”; „ez a nő (egy) cs[...] hamis/csalárd”; „undorkeltő, undorító [...] undok, utál [...] kiállhatatlanság”.⁵¹ A nyelvtanulónak a szótár a megismerendő, megtanulandó világ hordozója, és a kollázs szavai ugyanakkor nem az elkövetkező vagy nemrég kezdődött, új élet új környezetére utalnak, sokkal inkább arra a megalapozó élményre, amelyet az *Örvény* fejezet ír le: a szexualitás szavai az erőszak elkövetőjének, az undor kifejezései az elszenvettségének nézőpontjához csatlakoznak.

A *Szégyen*-sorozat fotói mindeközben az *Örvény*-beli kislány arcképének tekinthetők nemcsak a *szégyen* kifejezés miatt, amelyet az elbeszélések több ponton hozzá kapcsolnak, hanem a hosszú copfok miatt is, amennyiben tudjuk, hogy a gyermekkori esemény hatására cserélte copfjait „rövid bubifrizurára” a főszereplő.⁵² Amikor pedig az olvasó az abúzust elszenvettség kislány képét nézi, a mitchelli elgondolást követve a kép nézőjeként épp úgy hatalmat gyakorol az ábrázolt fölött, mint tette azt „apa barátja”, az erőszak elkövetője. A kép ilyen értelemben nem is csak kétszeresen, hanem háromszorosan teszi alávetetté a lányt.

A kollázsok szavai nem írják le a történeteket, és nem is azt a szégyent tematizálják, amelyet a sorozat címe és a látható arckifejezés alapján az *Örvény*-ben megírt és/vagy a fényképen ábrázolt kislányt jellemzi, hanem felülírják a portrét – a szabályszerű nyelv eltakarja az egyénített arcot. A kollázstechnika gyakorlati értelmében is felülírásról lehet beszélni, amennyiben a lefényképezett valóságot egy külső kéz más valóságdarabokkal fedi le. (Itt érdemes a kötet borítójára is vetni egy pillantást, ahol szintén egy külső kéz a női arc szemét és száját is eltakarva a nézés és a beszéd hatalmától is megfosztja őt.) De miközben a kollázs részeinek szemantizálása az elnyomás és az elhallgattatás effektusait hangsúlyozzák, maga a kollázstechnika hagyományosan a hierarchikus viszonyok felbontásának, a struktúrák dekomponálásának eszköze.⁵³ Ezáltal, bár *amiről* a kollázssorozat beszél, az az elnyomás és az elnémítottság, *ahogyan* ahhoz hozzászól, az már a belőlük való kitörés felé mutat.

⁵¹ MOLNÁR, I. m., 10, 76, 138.

⁵² *Uo.*, 124.

⁵³ SÁNDOR, I. m., 27.

5. Tabu, elrejtés, szégyen

A fő történetshálak világában jelentkező idegenség egyfelől az elbeszélő-főszereplő teste és nőisége révén tűnik elő, másfelől hangsúlyos a cselekmény és a szöveg megformálása szintjén is megjelenő nyelvi idegenség. Nyelv és test többszörös összefonódását az idegenség mellett a mindkettőre egyaránt érvényes tiltás is megalapozza. Több olyan helyzetet ábrázol a *Teréz* a németországi tartózkodások idején, amelyben az anya és a gyermeke, Dina számára tiltott az anyanyelv használata:

délután behívtak az óvoda igazgatójához, mert Dina az udvaron magyarul beszélt a barátnőjével. Figyelmeztettek, hogy csak németül szóljak Dinához, amikor érte megyek. A magyar nyelv úgy hangzik, mintha káromkodnának vagy veszekednének, és a többi gyereket ez megfélemlíti, ez volt a tiltás magyarázata.⁵⁴

A természetes testi folyamatok az elbeszélő visszaemlékezései alapján gyermekkorában rögzültek büntetendőként:

An dem Tag, als ich meine erste Regelblutung bekam, hatte mich meine Mutter gehauen. Ich habe ihr nicht erzählt, was mit mir geschehen ist, weil ich nicht wusste, wie ich das beibringen sollte. [...] Mein Vater sagte kein Wort, er warf nur einen langen Blick auf mich, dann verließ er einfach das Zimmer.⁵⁵

Ahogy ez utóbbi példából is kitűnik, a nyelv és a test tabusítása a kettő összekapcsolódásának, a testről való beszédnek a tiltásába torkollik: az első menstruáció elbeszélésében sem Teréz, sem az anya, sem az apa nem szólalnak meg, azonban történik kommunikáció – megszégyenítés és büntetés. A testi működésekről való beszédre vonatkozik tehát a legerősebb tiltás, és a felnőtt elbeszélő-főhősök életében ez párosul a specifikusan a magyar nyelvre vonatkozó tiltással. A két tiltás összefonódása a narrációban azáltal csúcsosodik ki, hogy amikor az elbeszélő (mind a *Land*, mind a *Fluss* fejezetben) először számol be gyerekkori traumájának eseményeiről, illetve a túlélésről, azt angolul teszi meg, azon a nyelven, amelyet sem ő nem beszél anyanyelveként (mint a magyart), sem a körülötte élőknek nem alapvetés (mint a német lenne).

A főhős társadalmi teste a testi működésekről való beszéd tiltásán keresztül, e kizárás által konstruálódik meg. Nőiségét a szégyen okozta hallgatás határozza meg, amelyet első menstruációjakor tapasztal úgy külső, mint belső reakcióként: „Es war nicht das Hauen meiner Mutter, das weh tat. Es war die Schande. [...] mein Vater [...] fand mich ekelhaft und schwach”.⁵⁶ Szexualitását a hallgatás okozta felejtés alakítja ki: emlékei erőszakos

⁵⁴ MOLNÁR, I. m., 111–112.

⁵⁵ „Az első vérzésem napján az anyám megütött. Nem mondtam el neki a dolgot, mert nem tudtam, hogyan hozhatnám szóba a dolgot. [...] Az apám egy szót sem szólt, csak egy hosszú pillantást vetett rám, aztán kiment a szobából.” (*Uo.*, 17.)

⁵⁶ „Nem az anyám ütései fájtak. A szégyen. [...] apám [...] [u]ndorítóan és gyengének talált.” (*Uo.*, 17–18.)

elnyomásával igyekszik megoldani az aktusban való részvételét: „I always pretended. I could fool him, and he used to think that I loved to have sex. On some days, I could even fool myself.”⁵⁷ A gyermekkori elrejtés és elhallgattatás parancsa a nő felnőttkorára önkéntesnek tűnő elrejtőzéssé és elhallgatássá válik. Ahogy anyja gyermekkorában tiltja az abúzus testi jeleiről való beszédet („Frag nicht solche Sachen, war ihre Antwort, wenn ich gefragt habe, wieso seit gestern Abend ihr Mund geschwollen ist und wieso sie einen Zahn vermisst.”⁵⁸), az tükröződik vissza felnőttkorában az idegennyelv-használat kényszerű visszafogásában. Egyfelől ekkor is megjelenik explicit tiltás, mint a fent idézett szakaszban az óvoda részéről, vagy egy másik helyen az idősök otthona lakóitól: „Schwetze nit, mache mol!”⁵⁹ Másfelől a külföldi nyelvhasználat idegensége indirekten is a kifejezés roncsoltságához vezet, ahogy a kötetben többször is megjelenik: „I think in three different languages, but I make errors in all three.”⁶⁰ vagy: „Három nyelven gondolkodtam, de mind a háromban hibákat ejtettem beszéd közben.”⁶¹

A regény bevezető, *Örvény* című fejezete a gyermekkori trauma körülményeit ábrázolja, azonban közvetlenül az abúzus leírása előtt megtorpan, és a cselekmény folytatása helyett egy gyermekdalba torkoll. Az elbeszélő szakasz vége a következő: „Szerettem volna az evezők után nyúlni, de apa barátja túl közel volt. Az orrom viszketett az izzadságtól, mégsem mozdultam, még akkor sem, amikor a felnőttkéz megfogta, és magához húzta az enyémet.”⁶² A szemközti oldalon pedig németül, rövid soros tördeléssel egy versike szerepel:

Meine Hände sind verschwunden,
Ich habe keine Hände mehr!
Ei, da sind die Hände wieder,
Tra la la la la la la la
[...]

A kezeim eltűntek,
Nincsenek már kezeim!
Sej-haj, megint itt vannak a kezek,
Sej-haj, trallala.

Ez egy gyermekdal és bújócskajáték
a testrészek megtanítására.
Így játszunk:

Minden versszakban egy másik testrészt bújtatsz el.
Először a kezeket, aztán az orrot, a szemet és a füleket.
Az elrejtett testrészek a sej-haj alatt bukkannak fel újra.⁶³

⁵⁷ „Folyton tettem. Féltre tudtam vezetni, azt hitte, szeretek szexelni. Néhanapján még magamat is meg tudtam vezetni.” (Uo., 28.)

⁵⁸ „Ne kérdezz ilyeneket, ez volt a válasza, amikor megkérdeztem, mitől dagadt fel a szája, és miért hiányzik egy foga tegnap este óta.” (Uo., 166.)

⁵⁹ „Ne beszélj, csináljad!” (Uo., 43.)

⁶⁰ „Három nyelven gondolkodom, de mind a háromban hibázom.” (Uo., 62.)

⁶¹ Uo., 189.

⁶² Uo., 6.

⁶³ Uo., 7. (Az idézett szakasz elrendezése a kötet eredeti tördelését követi.)

Amint megtörténik az érintés („amikor a felnőttkéz megfogta, és magához húzta az enyémet”), hirtelen idegenné válik a szöveg – itt szerepel először nem magyar nyelvű szakasz –, illetve azonnal a test, azon belül is a megérintett testrész eltűnése válik témává – igaz, hangsúlyosan fiktív módon, egy játék keretei között. Mintha az abúzus kezdetét jelző érintés hatására kitörlődne a test érintett része („ich habe keine Hände mehr”), és kitörlődne, vagy legalábbis lecserélődne az anyanyelv is. Rögtön az *Örvény* végén tematizálódik tehát a saját test elbeszélésének és az elbeszélő nyelvnek is a felszámolódása, illetve a kettő szoros kapcsolata: ebből a pontból indul ki a három fő fejezet cselekménye.

6. Az elbeszélő és a szereplők nyelve

Nyelv és test erős összefonódása több alkalommal jelenik meg a regényben nemcsak a fenti példához hasonlóan, eltörlés által, hanem számos különböző módon, amely módok megalapozzák a *Teréz* biopoétikai szempontú olvashatóságát. A nyelvvel való összefüggésben kétféle jelenséget érdemes vizsgálni: egyfelől az elbeszélő-főszereplő életének eseményei és teste, valamint az őt körülvevő élő és élettelen világ közötti metaforikus és metonimikus kapcsolatokat, másfelől a főszereplő dominánsan önmagát jelentő, a szövegben materialitásként előálló testét.

Az előbbi típusú, jelentésátvitel általi összefüggésre számos példa olvasható a kötet *Fluss* című fejezetében. Az elbeszélő a testét egy félresikerült, funkcióját veszített szökőkúthoz hasonlítja, amit galambok laknak: „Einige Organe benutzen so viel Energie, dass es mehr Sinn macht, sie auszuschalten. Meine Gebärmutter, zum Beispiel. [...] Es gibt dort nur Tauben und Guano.”⁶⁴ A hasonlat szóhasználata (*Energie/energia, auszuschalten/kikapcsolni*) által az ember létrehozta építmény, a kút asszociációja a gépszerűséggel társul. A hasonlító oldalán tehát a szervetlen, mechanikus rendszert teszük élővé a galambok beköltözésükkel, ám épp a szerves élet megjelenése jelzi a funkcióvesztettséget. A hasonlított anyaméhnek a narráció szerint nem (megfelelő) működését így nem a félresikerült építménnyel való puszta hasonlítás teszi hangsúlyossá, hanem az az ellentétező alakzat, hogy éppen a méhben lakozó szerves élet – a magzat – hiánya révén válik funkcióvesztetté, gépszerűvé.

Később saját halandóságának rémületét éli át a főhős a kórházban nézegetett, kipreparált koponyák láttán, amikor megtudja, hogy babcsíráztatással repeszti őket darabokra: „I started to run, hoping that it would make me forget the beans growing in my head”.⁶⁵ E példában sem

⁶⁴ „Egyes szerveim túl sok energiát használnak, és több értelme van kikapcsolni őket. Mint például a méhem. [...] Csak galambok és guanó [van benne].” (*Uo.*, 185.)

⁶⁵ „[F]utni kezdtem, reméltem, hogy attól elfeledkezem a fejemben növekvő babszemekről” (*Uo.*, 188.)

történik azonosítás, egyszerűen az emberi test és más organizmusok érintkezése vetődik fel, illetve ismét élő és élettelen dolgok, a növekvő-fejlődő növények és a halott emberi test érintkeznek egymással.

Az élővilággal metonimikus módon kerül kapcsolatba az elbeszélő-főszereplő mindennapi élete, amennyiben hétköznapi teendőinek elvégzése egy állat nevét jelöli ki: „My route forms a W shape, or if I have to do some shopping, it adds an extra L. Sometimes I go jogging in the morning, which is an O. An OWL, this is me on my most motivated days.”⁶⁶ Az *owl* (bagoly) szó a nyelvet közvetítőként használva köti össze a főhőst az állatvilággal (nem pusztán az irodalom általános nyelvi volta révén, hanem azáltal, ahogy az elbeszélő saját életének eseményeit nyelvvé teszi). Ugyanakkor nemcsak a nyelvet, hanem egyúttal az idegen nyelvűséget is bevonja a viszonyba, az idegen nyelv pedig ismét az önmagára való rálátást, valamifajta önreflexiót segíti.

A korábbiakból is világos, hogy az idegen nyelv, illetve az idegen nyelv megértésének kérdése a *Teréz* befogadásában és a leírt cselekményben egyaránt központi téma, és bár a kifejezést segíti, a megértés szempontjából a főhősnek és a befogadónak egyaránt inkább nehézséget okozhat. A főhős költözései után erre a nehézségre hívják fel a figyelmet azok a saját életről szóló, vallomásos szakaszok, amelyek általános nyelvtanulási témákat dolgoznak fel az ilyenkor szokásos formákban, ezzel erős feszültséget teremtve a tárgyilagos nyelvgyakorlás és a szövegek tartalmának erőteljes intimitása között:

Ich komme aus einer guten Familie. Mein Vater war Elektroingenieur, meine Mutter Lehrerin. [...] Mein Vater war streng, er hatte feste Prinzipien. Er musste morgens immer ein frisch gebügelt Hemd haben, und um halb 7 sein Abendessen, aber er hat nie geschrien.⁶⁷

Az egyszerű, a nyelvet gyakoroltató családleírás hamar fenyegetővé válik a kiabálás említése által, majd néhány bekezdéssel később, a férj és a gyermek bemutatása után a beszélő betekintést enged a félelmeibe, amelyek épp az említett „jó család” hiányából adódnak: „Wir sind jung, qualifiziert und erfolgreich, aber trotzdem habe ich manchmal Angst. [...] Niemand wird weder uns, noch unsere guten Familien in diesem neuen Land kennen.”⁶⁸

A szöveg ismételt nyelvváltásai hasonlóképp a befogadásban is feszültséget okozhatnak, legalábbis újra és újra a médiumra irányítják a figyelmet, megszakítják a potenciális

⁶⁶ „Az útvonal egy W-t formáz, vagy ha vásárolnom is kell, akkor hozzáadok egy L-et. Néha reggelente elmegyek futni, ez egy O. Egy OWL, ez vagyok én, a legmotiváltabb napjaimon.” (*Uo.*, 114–115.)

⁶⁷ „Jó családból jövök. Apám villamosmérnök volt, anyám tanárnő. [...] Apám szigorú volt, merev elvei voltak. Reggelente frissen vasalt inget akart, este fél hétkor vacsorát, de soha nem kiabált.” (*Uo.*, 79–80.)

⁶⁸ „Fiatalok vagyunk, képzetek és sikeresek, mégis félek. [...] Abban az új országban senki sem fog ismerni minket és a jó családjainkat.” (*Uo.*, 81.)

belemerülést. A fent idézett részlet például a következőképpen kapcsol át egy újabb nyelvre összesen egy üres sornyi helyet hagyva a nyelvváltásra: „Niemand wird uns, noch unsere guten Familien in diesem guten Land kennen. // Departure. To go away is one thing, to arrive is another, and I'm better at going than arriving.”⁶⁹ A fokozatosan kényelmesen olvashatóvá váló nyelvet elvágólagosan ismét lecseréli, ráadásul egy olyan új gondolat bevezetésével, amely szemantikailag is az újrakezdés, az új környezetbe való behelyezkedés nehézségeit helyezi központba. Ugyanez a szakasz magyarul is biztosítja az olvasás újrakezdésének szükségét, mert bár a jobb oldali hasáb alfejezetei között nem történik meg a nyelvváltás okozta megtorpanás, a magyar nyelvű szövegek rövidebbek, így az idézett ponton itt az egysoros kihagyás helyett ötsornyi üres tér látható: az egynyelvű hasáb szövegen kívüli módon, az üres helyek használatával hozza létre a baloldalon a nyelvváltás által létrejövő törést.

A kötet teljes befogadását, részletesebben pedig az olvasott hasáb kiválasztását, az olvasás tempóját, a megértés fokát természetesen befolyásolja a nyelvváltogatás, egész pontosan a befogadói nyelvismeret és a *Teréz* nyelvváltásainak interakciója. Bizonyos helyeken meghatározható, hogy két különböző nyelvű, összetartozó szövegvariáns közül melyik működik összetettebben, melyik indíthat több és tovább vezető elemzéseket. Legtöbbször szójátékszerű helyek ezek, például a *Die Ferne/Távolság* című alfejezet elején; itt a német változat a *fernsehen* ige poliszémiaiáját használja ki, amelyet a magyar mondatok csak különböző alakú szavakkal tudnak visszaadni: „Ich sehe oft fern, weil mich dann die Geschichten von Fremden umgeben. Ich sehe fern, weil nah zu eng wäre, zu bekannt.”⁷⁰ Hasonlóképp a magyar ellenében a német elsődlegességét jelzik a függő beszédben a külföldi szereplők szólamait megidéző szakaszok, például a *Der Groll/Harag* című alfejezetben, amelyben az idősek otthona egy lakója valamilyen tájszólás vagy beszédszervi elváltozás miatt nem a standard német nyelvet beszéli, és ez így is kerül lejegyzésre: „Ich glaub' dir nit. Ich erinnere mich nit. Du bist das erste Mol her.”⁷¹ Míg a német változatban szinte minden mondatban szerepel különbség a köznyelvi némethez képest (a fenti példában: *glaube* helyett *glaub'*, *nicht* helyett mindannyiszor *nit*, *das Mal* helyett *das Mol*, *hier* helyett *her*), a magyar nyelvű alfejezetben alig van olyan hely, ami érthető a standardtól való eltérésként (*emlékszem* helyett *emlékszek*, *emeld* helyett *emeljed*).

⁶⁹ „Abban az új országban senki sem fog ismerni minket és a jó családjainkat. // Indulás. Elmenni egy dolog, de megérkezni valami egészen más, és én jobb vagyok az elindulásban, mint a megérkezésben.” (Uo., 81.)

⁷⁰ „Gyakran nézek tévét, mert akkor idegenek történetei vesznek körül. Gyakran nézek a távolba, mert a közel túl szűk lenne, túl ismerős.” (Uo., 21.)

⁷¹ „Nem hiszek neked. Nem emlékszek. Először vagy itt.” (Uo., 43.)

Nem jelenthető ki ugyanakkor, hogy rendszeres lenne az idegen nyelvű szövegek elsődlegessége, többek között a korábban idézett, magyarul szintén *Harag*, angolul *Anger* címet viselő alfejezetben látható erre példa, ahol az angol változat egyszerűen kihagyja a mitológiából ismerős fordulatot, mely szerint Medúza halálát Perszeusz Athéné fegyveres segítségével okozza. „Reflect my own rancour back on me?” – kérdezi az angol nyelvű szakasz Medúzája, míg a magyaré: „Athéné pallosával tükröznéd rám vissza gyűlöletem?”⁷² A magyar változat ezzel egyfelől kiemeli azt a később explicitté is tett helyzetet, hogy Pallas Athéné saját tanítványa ellen fordul, ami párhuzamos az ugyanitt, a *Fluss* című fejezetben megismert anya–lánya-viszonnyal: az anya elárulja lánygyermekét, kiszolgáltatja őt a férfiúi akaratnak. Másfelől az önpusztítás dinamikájába is tényezőként vezeti be az anyafigurával párhuzamba állított Athénét: a mitológia szerint, akire Medúza ránéz, kővé válik, s így Athéné pajzsán keresztül önmagát meglátva saját pusztulását okozza.

Igen más módon, de szintén a magyar nyelvű variáns összetettségét növeli az angolhoz képest a galambok lakta anyaméh leírása révén felidéződő irodalmi előkép, József Attila *A város peremén* című verse. A kapcsolódást a pusztas szóhasználaton túl erősíti egyfelől, hogy mindkét szöveghely hasonlatként, az elhanyagoltság/elhagyatottság jelölőjeként használja a galambbűrlék képét (*A város peremén* ráadásul kettős hasonlatban: „[...] száll a korom, / s lerakódik, mint a *guanó*, / keményen, vastagon. // Lelkünkre így ül ez a kor.”⁷³). Másfelől az állatinak és a gépinek az összekapcsolását is megelőlegezi a vers („Csak nézzétek, a drága jószág / hogy elvadult, a gép!”⁷⁴), amely kapcsolatot a *Die Taube/Galamb* című alfejezet az elvárt, funkcionális emberi működéssel való szembenállásként teremt meg.⁷⁵

7. Hallgatás

A fentiek alapján a *Teréz vagy a test emlékezete* nyelvi működéséről elmondható, hogy nem lehet a nyelvek között egyértelmű sorrendiséget felállítani és rögzíteni.⁷⁶ Ez pedig az elemzés elején az elbeszélői pozíciók tárgyalásával tett megállapítással összevetve – mely szerint az elbeszélő-főszereplő személye szintén nem kirögzíthető, nem homogén módon kezelhető egység – a szövegszervezés szintjén is megteremti azt az összefüggést, amelyet a cselekmény

⁷² *Uo.*, 144.

⁷³ JÓZSEF Attila, *A város peremén = József Attila összes versei*, Osiris, Budapest, 2019⁵, 376–378. (Kiemelés az eredetiben.)

⁷⁴ *Uo.*

⁷⁵ Lásd az alfejezet fentebbi elemzését, illetve MOLNÁR, *I. m.*, 184–185.

⁷⁶ Ennek ellenére tanulmányomban, ha kétnyelvű szakaszokból idézek, a törzsszövegbe azért az idegen nyelvű változatot emelem be, hogy egyértelműbben követhető legyen, mikor milyen típusú fejezetből származik az idézet, továbbá azért, mert ezáltal pontosabban átadható a primer szöveg megteremtette idegenségérzet.

és az elbeszélői szólam hangsúlyoz, mégpedig: hogy a nyelv és az identitás, a nyelv és a személyiség szorosan összekapcsolódik.

A nyelv és az identitás összefüggésére az elbeszélt világot tekintve rálátunk egyrészt a főszereplő életében, például: „A klinika a szomszédos kisvárosban volt, negyedórára a falunktól, azalatt kellett reggelente nyelvet és személyiséget váltanom.”⁷⁷ Másrészt a *Stadt* fejezet elbeszélőjének nagynénjére való visszaemlékezése alaposabban is kibont egy helyzetet, amely a személyiséget és a nyelvet, a személyiségfejlődést és a nyelvi működések fejlődését, illetve e kettő zavarát összefüggőként mutatja be.

A nagynénémre gondoltam, aki ötéves kora óta dadogott. Annyi idős volt, [...] mikor egy házkutatás során meglovagoltatta a térdén egy fiatal, német katona. Szép kislány vagy, mondta neki, de ha zsidó lennél, ebben a percben falhoz csapnám a fejed. [...] Nem volt szabad megértenie a katona szavait, a zalai parasztyerek, akinek látszania kellett, nem beszélhetett németül, de az otthon lopva suttogott jiddis miatt mégis tudta [...]. Nagynéném akkor megállta, hogy felkiáltson, [...] de onnantól kezdve nem tudott megszólalni akkor sem, ha szeretett volna.⁷⁸

A gyermekkori trauma a nagynéniben is éppúgy a kifejezőkészség roncsolódását, a beszéd ellenében a megakadások, elhallgatások térnyerését okozza, mint ahogy arról a főszereplő(k) esetében is értesülünk. A főhős hallgatása legtöbbször kényszerű, ritkábban tűnik önkéntesnek; az ok sokféle lehet a férj és az apa fenyegetésétől kezdve⁷⁹ az óvodai tiltáson át⁸⁰ odáig, hogy bizonyos traumák átélése után már a kérdés is értelmetlenné válik.⁸¹

Amennyiben pedig egy elhallgattatott-elhallgató narrátor tárja a befogadók elé az eseményeket, úgy értelemszerű, hogy a könyv jelentős része is hallgatás vagy legalábbis mellébeszélés lesz, a központi események nem fognak nyelvileg explicitté válni. Legszembetűnőbb példája ennek a gyermekkori abúzus meg nem jelenése az *Örvény* fejezetben: pozíciójából adódóan ez a rövid elbeszélés magyarázhatná a következő fejezetek eseményeit és a bennük megjelenő motivációkat, azonban éppen a továbbiakat meghatározó két lényeges esemény leírása marad el: nem tudjuk meg, mi történik a kislány és „apa barátja” között, illetve (ekkor még) nem látjuk a jelenetet, amelyben a gyermeket elhallgattatják.

A főszereplő számára a nyelvi környezet idegensége és az elhallgattatás hatására eleve nehézséget okoz neki mind az őt körülvevő, mind a gyermekként megtanult nyelv autentikus, őszinte használata. Amikor beszél, önmaga leírásához gyakran paneleket használ, nyelvórai

⁷⁷ *Uo.*, 94.

⁷⁸ *Uo.*, 41–42.

⁷⁹ *Uo.*, 123–125.

⁸⁰ *Uo.*, 111–112.

⁸¹ „Don’t ask me, said Baqil, because I don’t remember anything [...]” / „Ne kérdezz, mondta Baqil, mert nem emlékszem semmire [...]” (*Uo.*, 126.)

formulákat („Mein Vater war Elektroingenieur, meine Mutter Lehrerin. Ich habe keine Geschwister.”).⁸² Nemcsak a nyelvhasználatot, de a róla alkotott véleményeket is átveszi a körülötte élőkől: a *Stadt* fejezet elején még férje vágja hozzá, hogy „mit fogsz csinálni külföldön [...], mikor itt még a közértig sem vagy képes egyedül elmenni? [...] Életképtelen vagy [...]”,⁸³ de a kiköltözés után már ő maga is így gondolkodik saját képességeiről: „But most days I know I am helpless. I can’t even ask for a loaf of bread without making myself laughable.”⁸⁴ Nem képes traumáit, életének fontos eseményeit a nyelv segítségével kifejezni, a nyelvet ezek megragadására használni, és ezt reflektálja is: „My name is Teréz, and I am a survivor. I’ve never talked about it in my mother tongue. I don’t even know how to express it in my mother tongue.”⁸⁵

Nem tud kifejezni, tehát hallgat, sőt hallgatása egyaránt felejtést is jelent: az eseményekre, amelyek korábban a kimondás tiltása alá estek, felnőttként nem vagy alig emlékszik. A korai abúzus eseményeinek felidézésére és elbeszélésére akkor kerülhet először sor, amikor a főszereplő testileg újra átéli az erőszakot a *Land* című fejezet végén, férje fenyegetése által:

Az apám állt egyszer így előttem [...]. Ő nem a nyakamat fogta, hanem a vállamat markolta, és a ruhám meggyűrődött a tenyere alatt. [...] Ezt meg ne halljam még egyszer, sziszegte az arcomba, ki ne merd mondani, mert megöllek. [...] Apám jó ember volt, nem bántott soha. A férjem jó ember, tanult ember, mit keres most az alkarja a nyakamon? Mondott még valamit, de nem hallottam, a vér dübörgése a fülemben elnyomta a suttogását. [...] Hogy mi volt a bűnöm, miért akart apám megölni, már csak erre az egyre nem emlékeztem, pedig tudni akartam. Ha a férjem megfojt, legalább azt tudjam, mi a bűnöm.⁸⁶

Ahogy a kötetet bevezető gyermekdalban egyszerre van szó a test eltűnéséről és szűnik meg a magyar nyelv, úgy ezen a ponton egyszerre kerül elő a kettő. Az, hogy Teréz a testi átéléskor képes beszélni a pillanatnyilag átélt erőszakról, azt jelzi, hogy a jelenbeli eseményekről képes tanúskodni. Hasonlóképp tudott annak idején tanúságot tenni az *Örvény*ben történekről is, de ahogy a fenti idézetből látható, tanúságtételét azonnal tiltás és büntetés követte („a vállamat markolta”; „ki ne merd mondani, mert megöllek”). Azáltal, hogy hosszú távon nem válhatott

⁸² „Apám villamosmérnök volt, anyám tanárnő. Testvérem nincs.” (*Uo.*, 79.)

⁸³ *Uo.*, 25.

⁸⁴ „De legtöbbször tudom, hogy béna vagyok. Egy kiló kenyeret sem tudok anélkül kérni, hogy ne tegyem nevetségessé magamat.” (*Uo.*, 63.)

⁸⁵ „A nevem Teréz, és túlélő vagyok. Senkinek nem beszéltem erről eddig. Nem is tudom, hogyan kell ezt kifejezni az anyanyelvemen.” (*Uo.*, 159.)

⁸⁶ MOLNÁR, *I. m.*, 125.

nyelvivé az átélt tapasztalat, a nyelv potenciális mértékadó jellege⁸⁷ hiányában megmaradt a tapasztalat mértéktelensége, befogadhatatlanná és feldolgozhatatlanná vált, így megjegyezni sem volt lehetséges – Teréz elfelejtette a történeteket.

A testi élmény intenzitása maga is képes a nyelvi felfogást háttérbe szorítani, mint teszi azt Teréz reakciója a fenti jelenetben: „Mondott még valamit, de nem hallottam, a vér dübörgése a fülemben elnyomta a suttogását.”⁸⁸ A saját test ezen a helyen egyszerre védi meg Terézt a további (verbalitással kiegészülő) erőszaktól, és fedi el az erőszaknak az adott pillanatban megvalósuló nyelvivé válását. A nem nyelviként raktározott, testi traumát Terézben a hozzá hasonló testi történések tudják felidézni, amelyek aztán az aktuális jelenetben, elhallgattatás hiányában már képesek lehetnek nyelvivé válni. Az idézett szakasz utáni oldalon az elbeszélő mesélni kezdi a gyerekkori esetet: „Néhány héttel az elsőáldozás után apám kivitt a holtágba. Vele volt egy barátja, akinek csak egyszer mondtam ki a nevét, amikor elmondtam apámnak, hogy mit csinált velem.”⁸⁹

Bár a felnőttkori jelenet idejére a férj már feltehetően hosszú ideje tud arról, hogy feleségének viszonya van Baqil nevű munkatársával, erről korábban sosem beszélnek, és e tudásnak sosincs a narratíva szintjén látható következménye. Amint azonban a nő kimondja, hogy elhagyja a férjét és elköltözik otthonról, az megfenyegeti:

Ezt ki ne merd mondani még egyszer!, sziszegte a férjem. [...] Ki ne mondd, mert megöllek! [...] Alkarját a torkomra szorította, így ha mertem volna, sem bírok hangot adni. [...] Éreztem, hogy fogy a levegőm. [...] Az apám állt egyszer így előttem [...].⁹⁰

A férj által elkövetett erőszak, hasonlóan az általa felidéződő apai vállszorításhoz, a problémák verbalizálásának tiltását jelenti, ezt a tiltást megerősítendő jelentkezik az erőfölényt demonstráló fenyegetés. A kislány nem beszélhet arról, mit történt a nádasban, a felnőtt nő nem mondhatja ki a helyzet megváltoztatására irányuló terveit, és nem is tudja, mert fizikailag akadályozza benne a férj karja. A beszédre nincs lehetősége, és kilátásban van, hogy a levegője is elfogy, a fenyegetés fojtássá válik – a férfi biztosra megy: ha szavaival nem tudná elérni, hogy a nő ne mondja, amit mondana, fizikai erejével akadályozza meg általában a beszédet, azaz kiterjeszti a tiltást a nemkívánt témáról való szólásról a szólásra magára.

⁸⁷ Lőrincz Csongor Nádas Péter *Saját halál* című köteté elemezve mutat rá a nyelv potenciális mértékadó képességére. Lásd: LŐRINCZ Csongor, *Mértéktelen maradékok. Tanúságtétel és irónia* = Uő., *Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015, 358–381, 366.

⁸⁸ MOLNÁR, I. m., 125.

⁸⁹ Uo., 126.

⁹⁰ Uo., 123–125.

A jelenetet a pár lányának, Dinának az érkezése szakítja meg, a róla való gondoskodás feladata vonja el az apját anyja közeléből (ezzel újabb réteget adva a fejezetben korábban példabeszédszerűen használt bibliai történet anya–lánya-viszonyához: azon túl, hogy az abuzív helyzetből való kikerülésben az anya segít a lányának, illetve az anya/lány segít önmagának, itt a lány is segíti anyját). Dinát az erőszak hevében „lezuhanó album csattanása ébreszthette fel”,⁹¹ azé az albumé, amely földet érve épp a gyermekkori abúzus nyomait őrző fényképnél nyílik ki. (Az események töredékes felidézése azt sejteti, hogy az elsőáldozás előtt néhány héttel történtek az *Örvény* eseményei, majd azután nem sokkal vágatta rövidre a haját a majdani elbeszélő-főszereplő. A kinyíló albumban a már rövid hajú elsőáldozó fotója látszik.) A csattanás után Dina megérkezik a szoba átellenes oldalán, és anyja odalép hozzá, de ehhez át kell lépnie a leesett album fölé. „Átléptem az album fölé, és megfogtam Dina kezét.”⁹² Az album fölétti átlépéssel a nő szimbolikusan meghaladja a gyermekkori esetet, s egyben az annak hatására kialakult, majd a felnőttkori eseményekben ismétlődő hallgatást is. „A hangok tompán buktak elő a torkomból, mintha még mindig szorítaná valaki a nyakamat, de végre pontosan tudtam, hogy mit kell mondanom.”⁹³ Az albumban dokumentált világ meghaladásával nemcsak beszédkészségét, hanem tudását, azaz a múltból való emlékezetét és a jelenbeli akaratát is visszanyeri.

8. A test beszédessége

A *Stadt*, a *Land* és a *Fluss* című fejezetek a kimondás tekintetében fejlődéstörténetként tűnnek fel: minden fejezettel egyre többet képes elbeszélni Teréz a vele történetekből.⁹⁴ Az első szakaszban, bár gondolkodik általában az abúzusról, saját életét nem tárgyalja e tekintetben. A másodikban, a fenti jelenettel kezdődően, a fejezet utolsó két részében (9–10. alfejezet) beszél saját traumájáról a jelenbeli abúzussal összefüggésben. A *Fluss* című szakasznak pedig az elejétől kezdve expliciten beszél a narrátor saját élményeiről, illetve neveket és helyszíneket ad hozzá a történethez, az olvasót mintegy körbevezeti gyermekkora tereiben. Emellett a három Teréz foglalkozását tekintve egyre kiszolgáltatottabb testekkel foglalkozik: az első fejezetben ápoló egy idősek otthonában, beszélget is a gondozottakkal, az idősek szólamai be-beszűrődnek az elbeszélés folyamába. A *Land*-ban kórházi dolgozóként beteg testekkel foglalkozik. A páciensekkel képes lehet beszélgetni, ám ezek a hangok már nem jelennek meg szövegszerűen.

⁹¹ *Uo.*, 126.

⁹² *Uo.*

⁹³ *Uo.*

⁹⁴ VÁSÁRI Melinda, *Tereziánium*, Élet és Irodalom 2020. január 3., <https://www.es.hu/cikk/2020-01-03/vasari-melinda/terezianum.html> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

A harmadik fejezetben Teréz patológus, halott testekkel dolgozik, értelemszerűen velük semmilyen módon nem kommunikál. Magánéleti és munkahelyi némasága tehát fordítottan arányos: minél kevésbé beszélő testekkel dolgozik, az ő saját teste annál inkább beszélővé válik.

Teréz beszélő teste azáltal is egyre inkább előtérbe kerül, hogy ő maga szereplőként és narrátorként is egyre testesültebbé válik a regény előrehaladtával, illetve egyre hangsúlyosabban van befolyással saját testesültségi fokára. Hans Belting *Kép-antropológiájában* a testi önkifejezés legegyszerűbb formájaként az öltözködést jelöli meg, ami „a megtestesítés gesztusához tartozik”, és ami által az ember *ens repraesentans*-ként „megváltoztatja [saját] képét”.⁹⁵ A *Teréz...* első fejezetében egyáltalán nem olvashatunk az ruházkodással kapcsolatos leírásokat. A főszereplő öltözködéséről egyedül a költözés bejelentését elbeszélő jelenetben olvashatunk, amikor a férj beleegyezésének áraként engedi megtörténni a szexuális aktust: „Magához húzott, benyúlt a szoknyám alá [...] öklendezni kezdtem. [...] Hálás voltam, amiért elengedi velem együtt Dinát is.”⁹⁶

A második fejezetben már felmerül az öltözködés mint az önkifejezés és az önmegkülönböztetés egy formája, ám ekkor még az elbeszélő ezt saját identifikációjára nézve nem tekinti mérvadónak: „Spanyolországban gyakran viselünk ruhát, mondják, vagy hogy hát, ilyen a francia sikk. [...] Fogalmam sincs, milyen a magyar sikk, vagy hogy mit hordunk gyakran.”⁹⁷ A harmadik fejezetben öltözködése jelentéssel töltődik fel, meghatározott eseményekhez hangsúlyosan a testét különböző mértékben fedő ruhákat ölt magára. A csónakba, a gyerekkori abúzus helyszínére hosszúujjúban megy a hőség ellenére is, további teendőihez azonban másképp öltözik: „Az átizzadt ruhát a táskába gyűrtem, és ujjatlan pólót, nyári szoknyát vettem fel. A napszemüveget magamon hagytam. A szememet ne lássa senki.”⁹⁸

Az első fejezet főszereplője saját testének képével kizárólag annak kontextusában foglalkozik, hogy azzal manipulálja a környezetét, elsősorban a férjét: tettet, hogy szeret szexelni, ezzel rendszeresen megteveszti, illetve a nemi aktusba való beleegyezéssel éri el azt is, hogy lányával elköltözhessenek az országból.⁹⁹ Ebben a történet-számban az elbeszélő nem mutatja jelét annak, hogy a főhős teste része lenne identitásának, elválhat egymástól a test és az én; mintha az a fajta disszociáció, amelyet a pszichológiai szakszövegekből saját tapasztalataként kiolvas („unable to stay present or connected to their partners”¹⁰⁰) nemcsak az aktus során, hanem a mindennapi életében is jelen volna, azaz mintha ez a Teréz csak *bírna*

⁹⁵ Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijarat, Budapest, 2004, 102.

⁹⁶ MOLNÁR, I. m., 26.

⁹⁷ *Uo.*, 93.

⁹⁸ *Uo.*, 140–141.

⁹⁹ „Folyton tettettem. Félre tudtam vezetni”; „Hálás voltam, amiért elengedi velem együtt Dinát is.” (*Uo.*, 28, 26.)

¹⁰⁰ „[K]éptelenek jelen lenni, szituációban és kapcsolatban maradni a partnerükkel [...]” (*Uo.*, 26.)

testével, nem testként *létezne*. Helmuth Plessner elgondolása szerint nyugalmi helyzetben az ember testéhez való e két viszonya összefonódik, az ember periférikus (azaz testben létező) és központi (azaz a testhez instrumentálisan viszonyuló) helyzete közötti kiegyenlítésre törekszik.¹⁰¹ Amint e két mód elválik egymástól, azaz a test mint eszköz függetlenedik a személytől, az ember határhelyezethez érkezik – ezt a határhelyzetet nevezi meg jelenlétre való képtelenségként a regényben az aktus elbeszélésével összefonódóan idézett pszichológiai szakcikk.

Amennyiben a testiesülés fokát azzal is le lehet írni, hogy egy ember testi reprezentációja milyen mértékben határozza meg identitását,¹⁰² az első fejezet főszereplőjének esetében alacsony testiesültségi fokról lehet beszélni. Daniel Punday elmélete szerint minél testiesültebb egy szövegbeli entitás, annál kevésbé lesz képes azonosulni vele az olvasó, illetve annál kevésbé is lesz hasonló a többi, a szövegben megkonstruált személyhez.¹⁰³ Teréz testiesültségi foka (és annak növekedése) eszerint kiolvasható a többi karaktertől való elkülönüléséből, s ez alapján a második fejezet Teréze félúton jár az első és a harmadik között. Az öltözködésről gondolkodva egyfelől munkatársaihoz hasonlóként tünteti fel magát: „A munkában mindenki ugyanúgy öltözik: nem csinosan, hanem praktikusán, kivéve a franciák és a spanyolok [...]. Néha én is felhúznám a régi ruháimat [...], de ezek a holmik itt érvénytelenek.”¹⁰⁴ Másfelől felfedezi saját különbözőségét is az „anyaegyenruhát” viselő háziasszonyokhoz képest. A fejezet végére, ahogy a főszereplő várandóssága révén saját testének változását figyelni kezdi, azzal egyszerre kezdi foglalkoztatni őt a bőrszín kérdése is – ha nem is saját teste, hanem a benne növekvő, várhatóan sötétebb bőrű gyermek tekintetében.

A harmadik fejezetben a főszereplő teste sokkal központibb szerephez kerül. A *Fluss* legelső jelenetében Teréz meglátogatja gyerekkora helyszínét, s itt az események és a felmerülő emlékek mind testi érzetekkel és a test leírásaival párosulva jelennek meg. A kezén mélyülő ráncokat nézve gondolkodik el a múlt időn, majd a régi csónakban, a holtágnál a következőkről ír: a „víz körbenyaldosta a lábam”; „tapadt a por a nedves lábujjaimra”; „belenyilallt a hátamba a fájdalom”; a „hónom alatt egyre gyűltek a hűvös izzadságfoltok”; „most a mellemet nézte” stb.¹⁰⁵ Ugyanakkor nem egyszerűen előtérbe kerül a főszereplői test, hanem megnövekszik fölötte a kontroll: ahogy a narráció felerősíti a test megjelenését, azzal párhuzamosan az

¹⁰¹ Helmuth PLESSNER, *A sírás és a nevetés eredete*, ford. KELEMEN Pál, Lk.k.t. 3/11. (2002), 23–33, 28–29.

¹⁰² JABLONCZAY Tímea, *A test narratológiája*, Helikon 2011/1–2., 97–116, 107–108.

¹⁰³ PUNDAY, I. m., 234. Bár Punday elképzelése e ponton, a szöveg által megképzett személyeket tekintve, termékenyen hasznosítható, nem szabad arról megfeledkezni, hogy az olvasó beleérzésére vonatkozó elgondolás, amelyet a konvencionális test olvasói elvárása alapoz meg, ilyen direkt módon kizárólag a normatív testű olvasók, vagy legalább a normatív testű befogadókat célzó irodalmon szocializálódott olvasók esetében lesz működőképes.

¹⁰⁴ MOLNÁR, I. m., 92–93.

¹⁰⁵ *Uo.*, 139–141.

elbeszéli helyzetekben is erősödik Teréz saját teste fölötti hatalma; több váltás ruhát hord magánál, amelyeket annak megfelelően cserélget, hogy milyen helyzetben mennyire akarja megengedni, hogy nézzék őt.

A fejezet későbbi szakaszaiban a test szerepe az elbeszélés-módban is megnövekszik, több helyen olyan nyelvi alakzatok tűnnek fel, amelyek az élő és az élettelen világ keveredését állítják elő. Ide sorolható a korábban idézett hasonlat, mely a galambok lakta, nem működő szökőkutat állítja párhuzamba a gyermektelenségre ítélt anyaméhkel,¹⁰⁶ de a *Fluss* második alfejezetében szereplő, a telefoncsengést leíró képek is: „tenyeremben vibrálni kezdett a telefon, dorombolt, mint egy állat [...]”; „csak a telefon lüktetése emlékeztetett [...] [m]intha egy idegen szív vert volna a kabátzsebemben”.¹⁰⁷

A fejezetek előrehaladtával tehát egyre inkább központi szerephez kerül az elbeszélő teste, testi tapasztalatainak ábrázolásai megsokasodnak, illetve miközben a test az újra átélésen keresztül megnyitja a beszéd lehetőségét, maga is jelentésesebbé, beszédesebbé válik. A főszereplő Teréz testiesültsége azonban elsősorban ruházkodásán keresztül konstruálódik, amely ismét az elrejtés, az eltakarás, sőt a felülírás lehetséges eszköze. A helyzeteknek és eseményeknek, adott esetben az országnak és a városnak megfelelő ruhát magára öltő főszereplő nem tesz mást, mint amit a kollázsokat alkotó kéz: egy külső rendszert ráhelyezve ahhoz igazítja (a külvilághoz a ruhák, vagy az idegen nyelv rendszeréhez a szótár által) a személyt.

9. Összefoglalás

E tanulmány igyekezett felfejteni a Molnár T. Eszter kötetének vizuális és nyelvi működései, illetve az azok által megjelenő testi tapasztalatok közötti összefüggéseket. Az elbeszélők rendszerének nem kirögzíthető volta az egész művet eldöntetlenségben hagyja: nem egyértelmű, hogy vajon a három fő fejezet elbeszélő-főszereplői megegyeznek egymással, vagy csupán ahhoz hasonló, egymást magyarázó, értelmező kapcsolat áll fenn közöttük, mint a főszereplők és a vendég-szövegek központi figurái között.

A három fejezet között elmozdulás érzékelhető a nyelv használatában mind az elbeszélő, mind a főszereplő tekintetében: ahogy Teréz környezete egyre kevésbé viselkedik előíró jellegűen, egyre kevesebbet mond, azzal párhuzamosan növekszik a főhős saját agenciája és képessége a beszédre. Párhuzamos ezzel az, hogy a test egyre jobban előtérbe kerül, s a beszédet

¹⁰⁶ Lásd: *Uo.*, 184–185.

¹⁰⁷ *Uo.*, 147–148.

és a testiesülést „a test emlékezete” köti össze, amennyiben az anyanyelven kifejezhetetlen tartalmakat az emlékezet is csak azután képes felidézni, hogy a testi átélés újra megtörténik.

A kötet mediális heterogenitását elsősorban a kevert nyelvűség, illetve a vendégszövegek szerepeltetése adja, amennyiben az idegenséget tematizáló szegmensek a bennük megalkotott narratív pozíciók révén maguk is a szövegtestből kitüremkedő, idegen testek. Hozzájárul ugyanakkor az elhallgatás és az elhallgattatás szöveges és vizuális megjelenése is: az *Örvény* fejezet végén feltűnő hirtelen nyelvváltás, a megszólalás tabusítása és a magyar beszéd tiltása csakúgy, mint a kollázsokon szótárlapokkal elfedett kislányarc.

A hibrid test

Tóth Kinga: *Írmag / Offspring*

Tóth Kinga alkotásai általában nem sorolhatók egyértelműen az irodalom, a képzőművészet, az előadóművészet vagy a zene kategóriáiba, kötetformátumú munkáiban is jellemző a mediális összefonódások hangsúlyozása. Minden eddig magyarul megjelent kötetében központi szerephez jutottak a határhelyzetek mediális és tematikus szinten egyaránt, s az egymást követő megjelenések rendszerint a korábbiakban kialakított struktúrákra építenek. Első, *Zsúr* című verseskötetétől fogva jellemző munkáira a mediális és intertextuális összefonódások hangsúlyozása, valamint az aktív befogadásra ösztönző felépítés.¹ Az *All machine* verseitől kezdődően műveiben visszatérő motívum emberi és nem emberi dolgok hibridizációja, a szubjektum és a környezet összekapcsolódó, egymásba átjátszó működés- és létmódja,² a *Holdvilágképek* pedig további mediális kifejezőmódokat, illetve kiemelten a kevert nyelvűséget is bevonta az alkotásba.³ Ezek – és a szintén a 2010-es években bemutatott előadások, performanszok, külföldön megjelenő kötetek – mediális működései és tematikus irányvonalai kötetszervező aspektusokként tűnnek fel az *Írmag / Offspring* című albumban: grafikák, fényképek, számozott szövegrészek, valamint különböző videókhoz és zenékhez vezető hivatkozások váltják egymást a lapokon.⁴ Legutóbbi, *Annamaria sings, singt, énekel* című kötete szintén mindezekből a mediális és tematikus elemekből építkezik tovább, illetve átfogó témájává teszi a nőiséget, amelyet a legkorábbi munkák csak sporadikusan jelenítettek meg, s a későbbiekben kezdett egyre hangsúlyosabb pozíciót nyerni.⁵

1. A szerző-funkció

Tóth Kinga alkotásainak sorát azért is lényeges figyelembe venni, mert a szerző mint funkció, amely több művet egy sorba rendez, és potenciálisan egymással párbeszédbe lépett,⁶ jelen

¹ Az említett effektusok kiváltója többek között a szövegek és a rajzok azon viszonya, hogy felváltva egymást illusztrálják, valamint a kétféle színben kiadott könyvborító (a vizualításra irányított figyelem révén) és a hiányok központba helyezése a körvonalas ábrázolás által. (Tóth Kinga, *Zsúr: Más mondókák*, Palimpszeszt – PRAE.HU, Budapest, 2013.) A tendenciák bővebb leírásához lásd: EVELLEI Kata, *Mondókák felnőtteknek*, Irodalmi Jelen, 2014/153., 92–95; PETHŐ Anita, *Mintha-mondókák*, Apokrif Online, <https://apokrifonline.com/2014/02/12/mintha-mondokak-konyvkritika/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

² Lásd például a *Cső* és az *Elba* című verseket. (Tóth Kinga, *All Machine. Versek és grafikák*, Magvető, Budapest, 2014.) Vö.: BALOGH Gergő, *Posztumán szerkezetek*, Alföld, 2014/12, 123–127; ÉLTETŐ Erzsébet, *Minden működik*, Tempevölgy, 2014/4., 88–90.

³ Tóth Kinga, *Holdvilágképek*, Magvető, Budapest, 2017.

⁴ Tóth Kinga, *Írmag / Offspring*, YAMA BOOKS, Sárvár, 2020.

⁵ Tóth Kinga, *Annamaria sings, singt, énekel*, Prae, Budapest, 2023.

⁶ Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* = ÜÖ., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, ford. ANGALOSI Gergely – ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 119–147.

kötetben különös hangsúlyt kap. A szövegek között, mellett, mögött megjelenő fényképeken ábrázolt kietlen tájakon újra és újra felbukkan egy nő, általában távolról, hátulról, az arcát mindig takarásban tartva – ennek ellenére könnyen felismerhető benne Tóth Kinga alakja, legkésőbb a kötetvégi szerzői portrénak köszönhetően. Az utolsó, *Studio* című fejezet utáni oldalon mintha új fejezet kezdődne, de a fejezetcím helyén, és annak megfelelő tipográfiával a szerző neve és foglalkozása szerepel; alatta épp úgy egy url-cím és egy QR-kód, mint több korábbi fejezetben, azonban ezek nem a kötethez tartozó hangköltészeti, videós és színpadi performanszok felvételeire mutatnak, hanem Tóth Kinga szerzői honlapjára vezetnek. Ezáltal maga Tóth Kinga (és honlapja által a hozzá mint szerző-funkcióhoz tartozó munkák összessége) is az alkotás részévé válik. Összhangban áll ezzel a szemközti oldalon látható portréfotó elrendezése: mint a kötetben korábban sokszor, ismét Tóth Kingát látjuk, azonban itt nem messziről, szinte a táj részeként, hanem az arcát, közelről és szemből.

Annak ellenére, hogy a szerző-funkció vizuálisan végigvonul a kötetben, s e képi narratíva, valamint a borító tanúsága szerint is Tóth Kinga neve tölti be, életrajzi szerző tekintetében az *Írmag / Offspring* vállaltan nem egy művész munkája. (Az említett, korábbi kötetekben nemcsak a szerző-funkciót töltötte be Tóth Kinga, hanem az impresszum is őt említette egyedüli alkotóként.) Jelen kötetben azonban a fényképeket Tóth Kinga mellett öt másik fotós (Baki Júlia, Kaspar Mattmann, Normal Gergely, Popella Dóra, Zergi Boglárka) is jegyzi, a linkek által jelölt zenés és színpadi performanszokban Nikolaos Zachariadis és Silvia Rosani is jelentős szerepet játszanak, az angol szövegek pedig Timea Balogh és Owen Good fordításai.

Miközben Tóth Kinga nevének egyedüli szerzőszerepbe emelése az életművel való kapcsolatokra irányítja a figyelmet, a mediális összetettséggel együtt járó sokszerzőség a történeti avantgárd alkotócsoportjait idézi. A két kontextus, Tóth Kinga munkássága és bizonyos történeti avantgárd irányok ugyanakkor több szempontból is egyfelé mutatnak, hasonló effektusokkal élnek: egyfelől a heterogén medialitás gyakran jár együtt a nyelvi- és regiszterek közötti keveredéssel (illetve utóbbiak maguk is tekinthetők a mediális összetettség egyik altípusának). Másfelől mindkét kontextusra jellemző az alkotás jelszerűségének felszámolására való törekvés, és helyette a művek valóságbeli, dologszerű létének hangsúlyozása. Tóth korábbi művei között arra találunk példákat, hogy az abjekt kiváltotta undor révén alakít ki viszonyt a befogadói testtel, az erősíti fel a szöveg jelenléthatásait.⁷

⁷ Ilyen hatása lehet a *Holdvilágképek* függelékében nézhető röntgenképeknek csakúgy, mint a szövegek közötti grafikáknak, illetve az olyan plaszticitású leírásoknak, mint a következő: „A tályogos mandula olyan, mint egy babszem, barnás és ráncos a külseje, de amíg le nem szedik, belül még próbálkozik [...], amikor kiműtik [...], van egy kis nyúlánya is, és mintha még lüktetne egy rövid ideig.” A mandula itt mint a test egykori része, de arról

Ugyanakkor a jelszerűség felszámolására való törekvés Kassák Lajos művészetében az aktivista, kifejezetten társadalmi céllal rendelkező költészet térnyerésével jelenik meg,⁸ hasonlóképp Tóth Kinga jelen kötetéhez. Az *Írmag / Offspring* műveiben rendszerint feltűnnek ökokritikai, feminista, illetve ökofeminista szölamok és szimbolika, valamint az impresszum is társadalmi felelősségvállalásról tanúskodik (sőt bevonja abba a befogadót is), amennyiben arról tudósít, hogy a kötet megvásárlása egy hátrányos helyzetű gyerekek oktatásával foglalkozó szervezetet támogat. Nem véletlenszerű az, hogy a mediális összetettség és a társadalmi szerepvállalás egyaránt köteléket képez a történeti avantgárd és Tóth Kinga munkái, illetve konkrétan az *Írmag / Offspring* között: Jens Schröter az intermedialitás politikumáról szóló áttekintésében rámutat, hogy a mediális összetettség gyakran rendelkezik ilyesfajta rendszerkritikus politikai töltettel.⁹

2. A törtvonal

Mint intermedialis munka, Tóth Kinga kötete sok szinten áthágja az irodalmi kontextusú könyv mediális kereteit a megalkotottság oldaláról csakúgy, mint a lehetséges befogadói interakciók tekintetében. Az *Írmag / Offspring* mediális összetettsége a hibriditás fogalmával írható le, amennyiben nem rendelkezik egyértelmű mediális központtal: ugyanazon versek írásos és hangzós formában is megtalálhatóak a műben, a fényképek és a versek egymást váltva szerepelnek és kölcsönösen értelmezik egymást, miközben a heterogén elemek egymásnak feszülnek.¹⁰ A *Hangköltészet* és a *Videók* című fejezetek tartalmához csak a könyvben szereplő QR-kódok beolvasásával (vagy linkek begépelésével) lehet eljutni, azok kívül esnek a kötet fizikai terén, így e fejezetek aktív befogadást feltételeznek. A mediálisan eltérő motívumok különmeműségét erősíti többek között a többes szám első személyű beszélővel rendelkező versek mellett a fényképek szereplőjének hangsúlyos magánya is. Az irodalom médiumán kívülre kerülésnek látványos megjelenése az oldalszámok hiánya, és helyettük a versek

már leválasztott tárgy, prototipikus abjekt, amit tovább erősít a születés utáni csecsemővel hasonlatos leírása, a nyúlvány és a lüktetés mint a köldökszínór és az élő szervezet párhuzama. (TÓTH, *Holdvilágképek*, 16.)

⁸ GINTLI Tibor, *A 20. század első felének magyar irodalma. A lírai nyelv változatai = Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2000, 762–830, 804–805.

⁹ Jens SCHRÖTER, *The Politics of Intermediality*, Film & Media Studies, 2010/2., 107–124, 108–115. Bár abban eltérnek a vélemények, hogy a monomedialitástól való távolodás a kapitalista munkamegosztás logikája alóli felszabadulás első lépése, vagy éppen az esztétikai szempontok feladását jelenti a spektakulum javára, a Schröter által idézett szerzők mind összefüggést látnak a heteromediális alkotásmód és a kapitalizmus mechanizmusai között. (*Uo.*, 112, 114.)

¹⁰ A hibriditást eredetileg különálló elemek összekapcsolódásaként értem, amely kapcsolódás mozaikos, varratszerű módon létesül, és megőrzi a motívumok különmeműségét. (NEMES Z. Márió, *Hibriditás = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 278–282, 278.) Az értekezés bevezetőjében ígért kitétel, mely szerint minden elemzett mű a könyvbeli megjelenése köré központosul ezzel együtt itt is igaz marad, hiszen a könyvtárgyon belüli mediális mellérendelés továbbra is a kötetet jelöli ki fókuszaként.

számozása, de az oldalak alkotta struktúrát töri meg a 001-es vers után szereplő fénykép is, amelyen a banán szára túllóg a kötésen és a következő oldalon folytatódik, ahol egy, a kötéssel nem egybeeső, világos vonal is szerepel, mintha a középtől elcsúszva jelölné az oldalak közti elválasztást. (4. ábra) Jóllehet ez a megalkotottság az oldalhasználat hagyományos módjától eltér, éppen egy könyvkötészeti sajátosságot aknáz ki és helyez fókuszba, hiszen az oldalak közötti folytonosságot a fotónak a kötészet ív közepén való elhelyezkedése teszi egyszerűen megvalósíthatóvá.

Láthatóan nem az oldalak határozzák meg tehát a kötet szerkezetét, hanem a benne szereplő alkotások; az ezek közötti határok jelzéseként pedig a leggyakoribb a címben is látható ferde vonal megjelenése. A vonal elsősorban a szövegek angol és magyar változatának elválasztásaként tűnik fel, de ott húzódik bizonyos szövegek és képek, illetve képek és képek között is – olvashatóságának módja pedig gyakran eldöntetlen marad. A törtvonal a borítótól kezdve a tipográfiai jelként és a képként való érthetőség között oszcillál. A borítón és a könyv gerincén feltűnő cím: *Írmaq / Offspring*. Írásjelként olvasva a ferde vonal egyszerűen vagylagosságot jelentene, ugyanakkor az előtte és utána látható szóköz felveti a vonal nem pusztán ilyesfajta értelmezhetőségét is (hiszen, ha ebben a jelentésében szerepelne itt, a helyesírási szabályok szerint tapadnia kellene a megelőző és a rákövetkező szóhoz). A szóközők révén egyfelől a verssorok közti törést folyó szövegben jelölő törtvonalként, másfelől egy nem elsősorban nyelvileg értelmeződő, vizualitásában előálló egyenesként is olvasható. (Mezei Gábor Szabó Lőrinc egy Coleridge-fordításának elemzése során rámutat, hogyan tud a képhez hasonlóan a nyelv médiumaként értett szöveg – és kiemelten a tipográfiai jel – is pusztán saját magát közlő anyagiságában előállni, a szavak közbejöttes nélkül, referencializálhatóság nélkül megmutatkozni.¹¹) A nem nyelvileg referencializálható, hanem elsősorban vizuális elemként előálló ferde vonal koncepcióját a borító további képi elrendezése is megerősíti: kiemeli a tipográfia kizárólagos kategóriájából a ferde vonalat az, hogy a szerzői név és a cím fölött egy erdő látható, benne egy emberi alak, valamint egy keresztbe dőlt fatörzs – egyenes, ágaktól csupasz, balról jobbra dőlő: épp, mint az *Írmaq* és az *Offspring* szavak közötti vonal. (5. ábra) A címlap vizuális elrendezése szintén megsokszorozza a ferde vonal értelmezési lehetőségeit: a cím szavai között egy közel vízszintesen futó vonal húzódik. Ezt interpretálja a betűkhöz szokott, azokat elváró olvasó tipográfiai jelként. (6. ábra)

A hibrid medialitásban a különmeműségüket őrző motívumok közötti határvonalként is érhető a törtvonal, ilyen módon hoz létre varratszerű egymásmellettséget fénykép és tipográfia egymásra montírozódása a 002-es vershez tartozó fénykép és a megelőző oldalon, a versből

¹¹ MEZEI Gábor, *Mediális fordítás. Hang és írás között*, Irodalomtörténet 2013/1., 145–157, 156.

kiemelt sor angol és magyar változata közötti ferde vonal között. A vers előtt a szövegből kiemelt sor („vissza nem megy az óra csak a plastik a tóban / the clock does not go back only the plastic into the lake”)¹² két nyelvű változata között, a sorok kezdetétől a lapszélig húzódo félegyenes egybeesik a lapozás után felbukkanó, egy rétről készült fénykép horizontjával. Bár az *Írmag / Offspring* papírvastagsága megnehezíti, a lapokon átvilágítva észrevehető az egymásra vetülés. Az egyszerű, fekete csíknak és a tájkép füves horizontjának egybeesése a ferde vonal újabb értelmezési lehetőségeit nyitja meg: a félegyenes hasonlóságon alapulva, ikonként utal a lefényképezett rétre a már említett szimbolikus funkciója mellett, amelyet írásjelként olvasva betölt.

A 002 beszédhelyzete az ember általi környezetkárosítás nyomait rögzíti a vízkörforgásba bekerülő hulladékok képeivel: „ülsz ebben a tóban az olajban”; „csak a plastik a tóban / fehér karikát isznak az őzek a nyulak habzik / a mókus műanyag zacskót rágnak”.¹³ A verset megelőző oldalon ismétlődő sor eleje, a „vissza nem megy az óra” a folyamat visszafordíthatatlanságát húzza alá, ugyanakkor a *plastik* szó használatával a környezetbe bekerülő idegen testek különmeműségét is kiemeli, amennyiben a magyar köznyelvben jóval gyakoribb *műanyag* helyett az angol változat szavát szerepelteti. Az emberinek a természetibe való bele nem illeszkedését mutatja a vershelyzet, a nyelvi megformáltság, de ugyanerre vezet az egymásra vetülő fekete vonal és horizont is, amennyiben az összejátszás által a mező képe is grafémaként válik olvashatóvá.

A ferde vonal jelentésének eldöntetlensége vagy oszcillálása, illetve a befogadó által meghozott, arra vonatkozó döntések, hogy adott esetben minek tekinti a ferde vonalat (vagy éppen e döntések hiánya) arra irányítja a figyelmet, hogy hogyan járul hozzá a kontextus ahhoz, hogy az egyik ferde vonalat a rétre utaló ikonként, a másikat sortöréseket jelző törtvonalként, a harmadikat pedig egyszerű grafikai megoldásként, egy egyenesként azonosítsuk. Ez pedig a műben más módokon is újra és újra megfogalmazódó kérdést körvonalazza: hogyan befolyásolják bizonyos előzetesen meghatározott rendszerek az észlelésünket?

3. A fordítások

Amint a címben is, a ferde vonal leggyakrabban a szöveges szakaszok (versek, idézetek, címek) magyar és angol nyelvű változatai közé ékelődve tűnik fel, ezekben az esetekben mintegy a fordítás helyét jelöli ki. A két nyelven szereplő szövegek egymáshoz való viszonya az irodalmi

¹² TÓTH Kinga, *Írmag / Offspring*, 7. (Oldalszámozás hiányában a hivatkozásokban feltüntetett lapszámot a belső borítót első oldalnak tekintve számolom.)

¹³ Az angol változatban: „you sit in / this lake in this oil”; „only the plastic into the lake / the deer the rabbits drink white rings the squirrel / foams we chew plastic bags”. (*Uo.*, 8–9.)

fordítások jól ismert problémájával szembesít: verset fordítani nem, csak újraírni lehet.¹⁴ Már az *írmag* és az *offspring* szavak sem pontosan fedik egymás jelentésrétegeit – amíg a magyar szó kizárólag az „írmagja sem maradt” szólásban rögzülve az utód egyedüliségét, a kipusztulást konnotálja, addig az angol egyezik önmaga többes számú alakjával, így hangsúlyossá téve a leszármazás folytatólágosságát. Az *írmag* kifejezés etimológiáját, jelentésének metaforikus bővülését tekintve egyúttal a növényi és az emberi összefonódását is megelőlegezi: a szót eredetileg olyan növények esetében használták, amelyeknek a gyökere és a magja is kiveszett, így utódai sem maradtak, később pedig ez a szólas terjedt ki emberre, állatra és élettelen tárgyakra is.¹⁵

A kötetben szereplő szövegek angol és magyar változatai közötti viszony nem egyszerű másolás, hiszen egyetlen szöveg eltérő nyelvű változatait sem lehet egymás másolataiként olvasni: egyfelől általában is lehetetlen az ekvivalens szövegátültetés készítése egyszerűen a materiális és kontextuális eltérések révén.¹⁶ Másfelől számos fordításelméleti munka felhívja a figyelmet a precíz fordítás lehetetlenségére Jorge Luis Borges a *Don Quijote* „fordításáról” szóló, esszéisztikus szövegének megidézésével, amely rámutat, hogy még a szó szerinti másolás is pontatlan lesz.¹⁷ Sőt, nemcsak hogy másolatai, ekvivalensei sem lehetnek egymásnak a fordítások, írja Mezei Kittler fordításértelmezésének kritikájában, az (irodalmi) fordítást nem lehet megfeleltetésként érteni.¹⁸ Amennyiben ezeket elfogadva Walter Benjamin elmélete felé fordulunk, mely szerint a különböző nyelvi változatok egymás kiegészítőinek tekinthetők, relevánssá válik az *Írmag / Offspring* kétnyelvű darabjainak nem pusztán összehasonlító, hanem azokat egy alkotásként kezelő interpretációja. Benjamin szerint ugyanis a fordítható szövegek bírnak olyan jelentéssíkkal, amely csakis fordításban képes megmutatkozni; elképzelése szerint a fordítások úgy viszonyulnak a nyelvhez, mint egy edény

¹⁴ Ebben a formában Kosztolányi Dezső fogalmazza meg a fordíthatatlanság jelenségét, de ugyanerre utal többek között Schleiermacher is, amikor fordítás és tolmácsolás közti első különbségként azt állapítja meg, hogy utóbbi esetén egyetlen forrásnyelvi kifejezésnek sincs rögzült és egyértelmű megfelelője a célnyelvben. (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők. Előszó a második kiadáshoz* = *A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Balassi, Budapest, 2008, 269–273, 270–271; Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről*, ford. DÖMÖTÖR Edit = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 119–149, 119–124.) Schleiermacher elképzelése alapján a linkek hivatkozásain keresztül transzmediális átlépést a tolmácsolás kategóriájába kellene sorolni.

¹⁵ *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, szerk. BENKŐ Loránd – KISS Lajos – PAPP László, Akadémiai, Budapest, 1970.

¹⁶ A materiális filológia szerint a nyelvi összetevők és könyvészeti kódok egyaránt meghatározók egy irodalmi szöveg esetén. Erről bővebben lásd a disszertáció *Saját halálról* szóló fejezetét. (George BORNSTEIN, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. Vince Máté = *Metafilológia I. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 81–117.)

¹⁷ Borges művének fordításelméleti vonatkozásaihoz, s egyúttal a fordításelméletekben játszott szerepének kritikájához lásd: JÓZAN Ildikó, *A hős fordító. Parabola és fordítás*, Partitúra 4/1. (2009), 15–27.

¹⁸ A fordítást ekvivalenciaként magyarázó kittleri elképzelést Mezei Gábor fent hivatkozott műfordítás-elemzésében tágítja ki. (MEZEI, I. m., 155.)

cserepei az egész edényhez.¹⁹ Benjamin elméletének több kritikáját is adták, azonban azáltal, hogy az *Írماغ / Offspring* kötetben együtt szerepelnek az angol és a magyar változatok, a felvetődő problémák érvényüket veszítik: egyfelől azáltal, hogy a kötet tartalmazza a forrás- és a célnyelvi műveket is, hangsúlyát veszti a Paul de Man által tematizált teleologikusság és az eredetiség kérdése, azaz, hogy vajon a fordítás által színre vitt jelentéstartalmak részét képezik-e a műnek; hogy a mű határai vajon egybeesnek-e az eredeti mű határaival.²⁰ Másrészt a fordítás mint az eredeti növekedésének pillanata valósul meg, annak kiegészítőjeként értelmezhető, amennyiben az egymás mellé helyezett, eltérő nyelvű versek más és más jelentéseket rögzítenek ki mondatszerkezeti és sortörési különbségeik által.²¹ A benjamini kiegészítő viszonyulást helyenként a versek vizuális megjelenése is erősíti: a 003-as és a 029-es számú versek változatai például egymás követő oldalpárokon szerepelnek úgy, hogy mellettük egy kettévágott fénykép két fele látható. A fényképfelek egyértelmű összetartozása arra vezet, hogy a mellettük megjelenő verseket is egy nagyobb egész összetartozó részeinek tekintsük. (7–8. ábra)

Ahol pedig egy oldalon szerepelnek a magyar és angol szakaszok, a közöttük látható ferde vonal a legtöbbször nem lapszéltől lapszélig húzódik, így a lap izolált területei bizonyos részekben összeérnek, egyé válnak. Ezáltal vizuálisan is létrejön az elválasztottság és összefüggés együttes jelenléte, amely a fordítások egymáshoz való viszonyát is jellemzi. A 009-es számú vers két változata között a ferde vonal nem ér el a verssorok széléig sem. (9. ábra) Ahogy az a következőkben látható lesz, ebben a versben egyszerre jelentkezik a törtvonal fraktúra-jellege,²² illetve az általa konnotált, a folyószövegként idézett verssorok sortörését jelző graféma jelentősége, amennyiben az angol és a magyar nyelvű versváltozatok között a szemantikai eltérést – mint a kötet sok más versében is – a sortöréseknek a szintaktikai szerkezethez képest eltérő elhelyezkedése okozza.

[...] huszárok érkeznek
színekjelzős robotok az ablakfestés
megrepedezik az útest alatti ország [...] ²³

A 009-es számú vers magyar változatának utolsó három sora kétféle szintaktikai szerkezetté bontható: a „megrepedezik” igehez tartozó alany lehet az „ablakfestés” vagy az „útest alatti

¹⁹ Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = *Kettős megvilágítás*, 183–195.

²⁰ Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, ford. KIRÁLY Edit = *Kettős megvilágítás*, 240–267, 252–253.

²¹ Ezen elgondolást Derrida fejti ki itt: Jacques DERRIDA, *Bábel-térítők*, ford. FLAISZ Endre = *Kettős megvilágítás*, 268–308, 291.

²² „A fraktúra [...] olyan törést, törésvonalat jelez, ami egyszerre választ el és köt össze”. (MEZEI Gábor, *Az írás fraktúrái. A hangozhatatlan szerepe a lírában*, Alfold 2019/5., 71–80, 72.)

²³ TÓTH, I. m., 25.

ország” egyaránt, amennyiben pedig mindkét kifejezést a *megrepedezik* állítmányhoz rendeli a befogadó, úgy az *ablakfestés* és az *úttest alatti ország* azonosítódik egymással azáltal, hogy „az ablakfestés / megrepedezik” szintagma után az *ablakfestés* értelmezőjeként olvasható az *úttest alatti ország*. E sorok angol nyelvű változata a következő:

[...] cavalrymen blinking robots
arrive the window paint cracks
as does the country below the road [...] ²⁴

Ez a megfogalmazás a „cracks” [megrepedezik] igét egyértelműen hozzákapcsolja mindkét kifejezéshez, eszerint tehát mind az ablakfestés, mind az úttest alatti ország megrepedezik, a kettő között nem teremődik meg azonosság, hanem egymáshoz hasonlóként vannak ábrázolva (erre utal az „as does”, azaz *épp úgy, mint*-fordulat is). Mindkét nyelvű variáns megteszi ezen túl az úttestről az országra való átvitelt, a szó szerint megrepedezni képes úttest metaforája lesz a tönkre menő, lassan roncsolódó országnak. Miközben a magyar változatban az ablakfestés repedezettsége az azonosítást kihasználva szintén metaforikusan utal az ország helyzetére, az angol csak az úttest–ország-átvitelt végzi, konkrétabban mondja ki az ország repedezettségét.

Hasonlóképpen ad hozzá az angol változat tördelése a huszárok és a színkijelzős robotok közötti viszony értelmezéséhez: míg a magyarban a sortörés miatt az *érkeznek* ige két külön bővítményeként olvashatók a huszárok és a robotok, az angol egymás mellé állítja a két alanyt, szintaktikailag egymást értelmező pozícióba, így azonosságuk kerül előtérbe. Különös elcsúszás a két nyelvű változat között, hogy bár a *huszár* azon kevés magyar szó közé tartozik, amelyet számos európai nyelv, köztük az angol is, átvett, a fordításban mégsem a *hussars*, hanem a *cavalrymen* [lovasság] kifejezés szerepel. Ugyanitt a *színkijelzős* és a *blinking* [pislogó, pislákoló] közötti jelentéskülönbség is feltűnő, s ezek a differenciák együttesen a két változat közötti képhasználat eltérését rajzolják ki. Az angol *hussar* szó nem egyszerűen könnyűlovasságot, hanem kifejezetten a magyar területekről származó, elegáns ruházatú könnyűlovasokat jelenti. Az angol verzióból több helyen is hiányzik a magyarban feltűnő díszesség vagy színesség: a lovasok épp úgy nem elegáns katonák, mint ahogy a robotok sem *színkijelzősek*, hanem pislákolók. A pislákolás vagy pislogás ugyanakkor a szöveg képeinek egy másik irányát emeli ki, mégpedig a hibridizáció képzetét, amennyiben a pislogás olyan jellemző, amelynek a robotok esetén kizárólag az emberek felé való kommunikáció terén van értelme, saját gépi valójuk szempontjából nincsen. ²⁵ A lovasság emberei, a *cavalrymen*

²⁴ *Uo.*

²⁵ A humanoid robotok fejlesztésének egyik kihívása az, hogy megtanítsák őket pislogni. Erre az emberekkel való interakciók érdekében van szükség, ezáltal válhatnak a gépek emberszerűbbé, és ezáltal fognak az emberek egyenlőbb félként tekinteni rájuk. (Francesco REA – Paola MURATORE – Alessandra SCIUTTI, *13-year-olds*

egyenruhájuk, fegyverzetük és (katonaként feltehető) koordinált fegyelmezettségük révén a robotokhoz válnak hasonlóvá, a robotok pislogásuk révén pedig az emberekhez.

A vers első sora a következő a két változatban: „fába tekert asszonyok koponyás kendősök”, illetve „wives wrapped in tree bark skulled handkerchiefs”.²⁶ Ebben a részletben mindkét nyelvű verzióban feltűnik a létezők közötti keveredés képze a fába tekerés által, azonban a magyar ismeretében az angol poliszémiája ismét erősebben mutat a hibridizáció felé. A magyarban a *fába* vannak az asszonyok betekerve, ugyanakkor az angol *tree bark*ot, azaz fakérget ír. Ha azonban a magyar jelentését keresve értelmezzük az angol sort, a *bark* igeiként is értelmezhető lesz – ha a fordításban megtartjuk, hogy az asszonyok *fába* vannak tekerve (*wrapped in tree*), akkor a *bark* szó kimaradása a határozóból annak igeiként való olvashatóságát teszi lehetővé; tehát a fába tekert asszonyok ugatása jelenik meg a sorban, ezáltal a növényi és emberi összefonódását az állati viselkedésmód is kontaminálja.

4. A dichotómiák lebontása

Az emberi és nem emberi létezők szoros kapcsolata, együttes vagy egymással akár felcserélhető működésmódjának tapasztalata, illetve az azzal való kísérletezés felvetődik az *Írmaq / Offspring* természetet – erdőket, pusztákat, mezőket – ábrázoló fotóin is. Ezeken a képeken rendszeresen visszatérő motívum, hogy a nőalak beépül a tájba: ruhája színe harmonizál a környezetével, meg is egyezik bizonyos tájelemek színével.²⁷ Több helyen még látványosabb az asszimilációs törekvés: a 031-es angol nyelvű vers kezdetén található fényképen a figura egyenes testtartásával a körülötte látható fák helyzetét veszi fel; a 019-es előtt egy kopár, ágait mutató fa törzséhez áll be, és karjaival további kopár ágakat formáz. (10–11. ábra) Mindkét képen lényeges, hogy teljesen háttal áll, és sem az arca, sem semmiféle bőrfelület nem látszik ki az emberből. A szereplő nemcsak elenyésző méretű a környezetéhez viszonyítva, hanem abba illeszkedő színű és formájú – ha mégis ő kerül figyelmünk középpontjába, az az antropocentrikus befogadói tekintetünkről többet árulhat el, mint magukról a fotográfiákról.

4.1 Hibridizáció

A létmódok összekapcsolódásának vagy akár teljes átjárhatóságának az *Írmaq / Offspring* műveiben gyakori megjelenésmódja a növényi létezőkkel való hibridizáció, többször nem pusztán nyelvi-metaforikus szinten (mint ahogy az a magyar cím etimológiája, illetve a 009

approach human-robot interaction like adults = ICDL-EpiRob, IEEE, Cergy-Pontoise, 2016, 138–143, doi: 10.1109/DEVLRN.2016.7846805 [utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.]

²⁶ TÓTH, *Írmaq / Offspring*, 25.

²⁷ Lásd például a 003, a 004, illetve a 013-as számú versek előtti fotókon. (*Uo.*, 10–11, 14, 56–57.)

változatai kapcsán már előkerült). Az ember táplálékláncba való bekapcsolódásával, illetve e lánc önmagába való visszakanyarodásával válik a humán létező testileg is a természet részévé, például a 031-es versben: „előkészítjük talajtérfogatunkat puhítjuk amíg / mi keményedünk [...] csendben trágyázunk magunkkal tovább”.²⁸ Olyan szövegek is akadnak, amelyek kifejezetten a hibridizáció folyamatát írják le, például az *oktopusz*: „[...] hártát növesztünk és megtanulunk úszni, tapintani, simogatni a másik még elváló bőrt, nem vagyunk elég nyálkásak még [...]”.²⁹

A humánnak a természetin való lenyomata a stúdióban készült fotográfiákon ezekkel szemben hangsúlyosan a nyelv által válik megközelíthetővé: a kukoricahaj, a banánhéj és az emberi haj gyakori együttes, képi felmutatásából akkor olvasható ki párhuzamuk, sőt összezsengésük, ha megnevezzük őket. Nyelvivé téve tűnik elő hasonlóságuk, hangzásuk hasonlósága. Ahogy azt a recepció megjegyzi, a kukorica és a banán ugyanakkor saját jogán is kultúra és natúra szoros összefonódását jelzi, amennyiben mindkét növény kizárólag nemesítés által vált emberi fogyasztásra alkalmassá;³⁰ a haj pedig eleve határsértő, abjekt: az emberi test, a szubjektum része, arról leválva viszont az objektumlét felé közeledik.³¹ Éppen e határhelyzetben álló létezők hívják fel a figyelmet kultúra és natúra szoros összefüggésére, a két pólus egymást kölcsönösen feltételező működésére, valamint ezek által kérdez rá az *Írmaq / Offspring* az ember pozíciójára e dichotómiával összefüggésben.

A fényképeken megjelenő természet értelmezhetősége túllép azon, hogy pusztán a kultúrától való elválasztottságát hangsúlyozva, kizárólag a benne látható emberfigura felől, háttérként, az emberihez képest váljon kijelölhetővé.³² A 003-as számú vers magyar és angol

²⁸ „[P]repare it / soften our burial plots while we harden [...] we fertilize silently with ourselves further”. (*Uo.*, 136–137, 140–141.)

²⁹ *Uo.*, 72.

³⁰ KONKOLY Dániel, *Ex libris*, *Élet és Irodalom* 2020/48., 19.

³¹ Julia KRISTEVA, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, *Café Babel* 1996/20., 169–184, 169–171.

³² Érdemes megjegyezni, hogy a kötet eddigi kritikai visszhangja ezen a ponton nem ért egyet: a táj színeihez illeszkedő öltözetet esztétizáló gesztusként értve Balajthy Boglárka olvasata éppen „a természet »háttérképként« vagy skálázható fenoménként való” megjelenítését fedezi fel, és úgy véli, „a fotók esetében a hangsúly valójában csak a humán nézőpontra, a szerzői jelenlétre, az utolsó példányt megtestesítő rejtelmes nőre vagy a jövőből érkező kutatóra helyezkedik”. (BALAJTHY Boglárka, *Klimaképzlet, plasztik áradat*, *Alföld* 2021/11., 127–132, 130–131.) A következőkben több példát igyekszem elemezni, amelyek rámutatnak, hogy a természet, a táj nem „puszta díszlet”, ezek mellett azonban erre mutatnak többek között a fényképek arányai is: a csak nagyon közeli és stúdióban készült fotókat tartalmazó *Stúdió*-fejezetet leszámítva 34 fénykép szerepel a kötetben, amelyből 22 tekinthető tájábrázolásnak, a továbbiak szintén közeli felvételek egyes növényekről, növényi és állati maradványokról, illetve hajszálakról. A 22 tájkép közül öt esetben egyáltalán nem szerepel emberalak, tizenhárom képen pedig legfeljebb a teljes kép területének 1,5%-át foglalja el a figura, és kettő kivételével mindegyiken háttal áll. A további négy fényképen 6–25 % között mozog az emberalak térigénye, de az előzőekhez hasonlóan ezeken is nagyrészt háttal, de minden esetre az arcát, tekintetét takarva tűnik fel a „rejtelmes nő”. Bár többször a kép közepén helyezkedik el a figura, ez esetenként a kötés helyét vagy egy ahhoz közeli helyet jelent, ami a vastag papír kisebb hajlékonysága miatt jobban elrejtje őt; a humán nézőpont tehát részben megvalósul az emberi középpontba állításával, de ki is törlődik azonnal, amint a befogadó humánumát, illetve a szereplő tájhoz képest viszonyított apróságát is figyelembe vesszük. Különösen feltűnő, hogy ezek a fotók nem a „szerzői jelenlétet” hangsúlyozzák, amennyiben összehasonlítjuk őket a két kötetvégi portréval, amelyek Tóth Kinga neve és biográfiája mellett szerepelve valóban a szerzőről szólnak: ezeken a háttér (minden, ami nem a szerzői test – a portrék alig több, mint egyharmada) életlen, a fókusz a szerző arcára kerül, ami egyenesen a kamerába néz.

változata mellett megjelenő fotókon látványos ez a meghaladottság, amennyiben a két, egymást követő oldalpáron ugyanaz a helyszín szerepel ugyanolyan beállításból fényképezve – feltehetően ugyanannak az egy képnek két felét láthatjuk –, az egyetlen különbség az emberi tényezők háttérbe szorulása: a szereplő eltűnik, a kultúra térnyerését jelző út pedig jóval kevesebb helyet foglal el a képből. (7–8. ábra) A fénykép ugyanilyen megfelezése látható a 029-es vers két változata körül is, a magyar mellett még látható az emberalak, az angol melletti részén a fotónak pedig csak a táj látszik. (Az emberalak láthatósága már a fénykép első felén is nehézkes, mert a kötés vonala a testen keresztül húzódik, azaz nemcsak a nyomtatás során került eleve két részben a papírra – hiszen nem ívközepe oldalpáron szerepel –, hanem a test ketté is válik és lapozásnál összecsukszik.)

4.2 Háttér

A hibrid létezők vagy a táj szemlélésekor megmutatkozó antropomorf nézőpont hasonlóképpen egy előzetesen meghatározott rendszer, amely befogadásunkat befolyásolja, mint a törtvonal sokrétű értelmezhetőségének kifejtésekor bemutatott struktúrák. Az előtér és a háttér elkülönítése, megállapításuk nagyban a befogadó előzetes várakozásain múlik, épp úgy, mint a ferde vonal ikonként vagy szimbólumként való felismerése, így e hierarchia kötetbeli megbontásában ismét az olvasás alapvetéseinek kimozdítására való törekvés ismerhető fel.

Mezei Gábor *Az írás fraktúrái* című tanulmányában rámutat a grafikus felület pusztán háttérként való kezelésének problémájára:

Az íráshasználat minden területére igaz [...], hogy a felület maga korántsem tölt be passzív szerepet [...] „[a]z »alap« [ground], vagy a »hordozó« [support] fogalmak [...] megerősítik azt a hierarchiát, ahol az alap alárendelődik a feltehetőleg jóval szubsztantívabb szövegnek és grafikus elemeinek, amelyeket aztán »rá« helyeznek.” [Mezei itt Johanna Druckert idézi.³³] A grafikus felület alárendelt szerepe azért nem lehet elfogadható, mert anyagi jelenléte minden grafikus működés szükségszerű előfeltétele.³⁴

A grafikus felületet az *Írmaq / Offspring* oldalain ugyan sokáig figyelmen kívül lehet hagyni, azonban a *Vizuális költészet* című fejezet harmadik oldalpárján szereplő, betűket, sőt szavakat is tartalmazó grafika keretszerű elrendezése a lap közepén látható semmire, üres helyre irányítja a fókuszot. (12. ábra) Különösen a fejezet utolsó oldalpárján található, az előző inverzeként érthető grafikával kontrasztban válik ez egyértelművé, amelyen szintén betűk, betűsorok és szavak olvashatók ki a karcolásszerű tintafoltokból, amelyek körkörösén a kötés köré, az

³³ Johanna DRUCKER, *Miről értesít az (im)materialitás: a szöveg mint kód az elektronikus környezetben*, ford. MEZEI Gábor, Helikon 2017/2., 281–301, 297.

³⁴ MEZEI, *Az írás fraktúrái*, 72.

oldalpár közepére rendeződnek. (13. ábra) Hasonlóképpen hívja fel a figyelmet a fehér terekre a *Markerek* fejezet hatodik oldalpárján látható két grafika: a bal oldalon egy feketével kitöltött téglalapban látható két fehér madárfej, a jobb oldalon pedig a téglalap színe fehér, és a madárfejek feketék. (14. ábra) Szintén erősíti a fekete és a fehér „alap” előtérbe kerülését, hogy a téglalapokon kívül a lapok lila színűek – ebben a tekintetben pedig a fejezet összes grafikája hasonló, mindenféle színeket ölt. Nem a könyvekben általánosan háttérként használt fehér (esetleg fekete) lapok közepén szerepelnek a rajzok, hanem minden keret szokatlan, és a körülötte levőktől eltérő színű, így minden esetben élesen elkülönül a rajz háttérül szolgáló fekete vagy fehér téglalap az oldalpár sárgájától, szürkéjétől, rózsaszínjétől. Egyes grafikák pedig ezt a keretezettséget is tovább bontják, és a színes lapon belüli képen belül hoznak létre újabb kereteket vagy oldaltöréseket. (15–16. ábra)

A háttér–előtér hierarchia kifordítását felvető képek jelentős része a *Vizuális költészet* címet viselő fejezetben található, amely már címe által is a szó és kép egységére utal. Ezeken a grafikákon többször olyan szövegrészeket láthatók, amelyek kiolvashatatlanok, lineárisan szemantizálhatatlanok vagy épp nem függnek össze más, az oldalon olvasható szöveggel, és így bár szintagmaszinten értelmezhetőek, nem kapcsolódnak be a versek és a kötet értelemképzésébe – legalábbis nem így, szöveggént kapcsolódnak be abba, hanem vizualitásuk által. A reneszánsz paragone logikáját a kortárs intermedialitás-elméletekbe bekapcsolva Sándor Katalin kifejti, hogy a paragone-szemlélet a művészet- vagy médiumközi viszonyokat „gyakran társadalmilag konszolidált értékek, konstrukciók (nemiség, nemzetiség) körül szerveződő hatalmi, fegyelmező viszonyként” képezi meg.³⁵ Hasonlóan köti társadalmi jelenségek közötti bináris oppozíciókhoz a nyelv és a kép, költészet és festészet kettőjét W. J. T. Mitchell Lessing elméletét elemezve: a felsőbbrendű kötéssel asszociálódik a maszkulinitás, a mesterségesség, a kifejezés és az értelem, míg az alacsonyabb rendű festéssel a femininitás, a természetesség, a csend és a test.³⁶ Tóth Kinga grafikái hasonló működéseket mutatnak, mint a képversek Sándor összefoglalójában: rákérdeznek az alap–alak (vagy előtér–háttér) dichotómiára és a két pólus stabilitására, ezáltal olyan

mozgásokat indíthatnak el [...], amelyekben az alap elnyomott morajlása, visszahúzódo háttér-létmódja [felfüggesztődik]: az üres fehér szemiotizálódik, s az alap/alak, háttér/figura oppozíciók e topologikus átfordulásokban veszítik érvényüket [...]³⁷

Azonban nemcsak a grafikus elemeknek elkülönített fejezetekben, de a szövegdomináns terekben, a versek között is feltűnik a háttér–előtér hierarchia megkérdőjelezése. Az üres helyek

³⁵ SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.*, Iskolakultúra 2006/1., 17–36, 22.

³⁶ *Uo.*, 23–24.

³⁷ *Uo.*, 26–27.

jelentőségére hívja fel a figyelmet a versek sorszámozása is, amennyiben minden szöveg háromjegyű számmal rendelkezik (001, 002 stb.) annak ellenére, hogy csak 031-ig jut el a számozás. Az első nulla így nem lenne szükséges, állandó üres helyként szerepel a címek helyén álló számsorokban, amelyek ezáltal valamiféle géphez való igazodást sejtetnek: az analóg számlálók működése követeli meg, hogy az üres helyeken a nulla szerepeljen, ami hangsúlyozza a hiány jelentésteli voltát.

5. A nő mint háttér

A fentiek szerint a háttérhez tartozó jellemzők, a femininitás és a némaság egybeesnek azokkal a sajátosságokkal, amelyeket Jablonczay Tímea a patriarchális diskurzusrendszer által a nő, és kiemelten az anya számára kijelölt helynek tulajdonít; ez az az üresség, amelynek felülírását célozzák a korporeális narratív technikák.³⁸

Az *Írmaq / Offspring* fényképein a fehér lap és a természet egyaránt előlép háttérszerepéből, és ez az előlépés összekapcsolódik a kötet azon verseivel, amelyek feminista szempontokat és szimbolikát vonnak be. E háromnak, a háttérnek, a természetnek és a nőnek az összefonódása és mindenkori másikként való értelmezése a feminista elméletekben sokszor és sokféleképp tűnik fel, s gyakran kapcsolódik össze a patriarchális diskurzusban az intellektusnak a test fölött feltételezett dominanciájával. Judith Butler például ebben a kontextusban felidézi a természet és a történelem oppozíciójának mesterségességét, amely a természetet „üres és élettelen lapnak” tekinti;³⁹ Thomas Couser az egészség és betegség dichotómiája felől mutat rá az alapvetésnek tekintett női és férfi funkciók átlátszóságára;⁴⁰ Donna Haraway pedig a fenti dualizmusok hierarchikusságát, uralkodáshoz kötöttségét emeli ki.⁴¹

A grafikákon, a lenyomatokon és a stúdiófényképeken nem gender- vagy nemspecifikus témák jelennek meg, és bár a versek beszélője többes számban szól magáról, amikor valamiféle nemi meghatározottság feltűnik vele kapcsolatban, az (humán szempontokat tekintve) a nőiséghez kapcsolódik, például a reprodukcióhoz: „apahasban vannak az újak nem kell / kapszuláinkat használni [...]”.⁴² Amikor pedig nemhez kötődik az embernek az említett

³⁸ JABLONCZAY Tímea, *A test narratológiája*, Helikon 2011/1–2., 97–116, 100.

³⁹ Judith BUTLER, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York, 1993, 4.

⁴⁰ G. Thomas COUSER, *Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting = Women and Autobiography*, szerk. Martine Watson BROWNLEY – Allison B. KIMMICH, Scholarly Resources, Wilmington, Del., 1999, 163–173, 166–167.

⁴¹ Donna J. HARAWAY, *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ironikus álom egy közös nyelvről integrált áramkörbeli nők számára*, ford. KOVÁCS Ágnes, Replika 51–52. (2005), 107–139, 132.

⁴² Tóth, *Írmaq / Offspring*, 65.

elkülönítésekben betöltött pozíciójára vonatkozó kérdés, akkor a versekben fókuszáltabban a nő határhelyzetére irányul, azt járja körül.

A 007-es számmal ellátott magyar nyelvű vers első, a szövegtest többi részétől elkülönített oldalon megjelenő sora a következő: „nem segít a virág és a kilátás a hídról”; majd így folytatódik a lapozás után:

holnapra tájfunnt ígértek a lemalterezett
tégglákat viszont túl gyenge lesz felfejteni
nem segít a hurrikán sem ha beragadunk
ezekbe a téglákba bele itt az építögödörbe
a kenőcs a kifejezéseinkből kikeverve
ugyanolyan mélyre csúszik be a lábszárunk
kétharmadunk alacsonyabb növésű kevesebb
ideje van a jó szavakat megtalálni álmosak
vagyunk félrebeszélünk beleakad a nyelvünk
a habarékba hiába vájták gödreinket a híd lábához
se le se fel nem tudunk vágni [...] ⁴³

A téglákba vagy az építögödörbe való beragadás, a mások általi beépítettetés („vájták gödreinket”), a kifejezésekből kikevert kenőcs Kőműves Kelemenné toposzát asszociálják. Érdemes összevetni ezt a verset Tóth Kinga más, szintén a népballadát idéző szövegeivel: a korábbi Kőműves Kelemenné-költemények a nő alárendeltségét, illetve a domináns fél általi erőszakot hangsúlyozzák. Az *Új Kelemenné* című versben mindez így jelenik meg: „[...] rád húzok / egy ismertetőjeles karkötőt láncon / rajta a fontos emblémák [...]”, ⁴⁴ vagy a későbbi változatban, az *All Machine*-kötetben a lánc húzással való összekapcsolása révén még erősebb kényszert jelezve így hangzik: „[...] ismertetőjeles karkötőt / húz a láncon rajta fontos / emblémák [...]”. ⁴⁵ A kötetben nem megjelent, 2020-as *Kelemennék* című vers a ballada továbbírásaként értelmezhető, az angyallá vált Kelemennék bosszúállását helyezi központba:

[...] egy új
kelemenné tör ki a falakat [...]
nem lesz több kőműves se aki az árkokat ássa se egy senki
írmagnak se maradjon hírmondónak se [...] ⁴⁶

A *Kelemennék* alkalmi vers, a költemény az isztambuli egyezmény ratifikálásának elutasítása kapcsán jelent meg, amely egyezmény részben épp a perifériára szorultak védelmét, előtérbe

⁴³ *Uo.*, 21–22.

⁴⁴ TÓTH Kinga, *Új Kelemenné*, <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/all-machine> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁴⁵ TÓTH Kinga, *All machine*, Magvető, Budapest, 2014, 031.

⁴⁶ TÓTH Kinga, *Kelemennék*, https://felszabter.blog.hu/2020/05/28/kelemennek_toth_kinga_verse_az_isztambuli_egyezmény_lesoprese_kapcsan (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

helyezését szolgálta volna, a hagyományos hierarchiastruktúrákat igyekezett volna kimozdítani, elsősorban a nők elleni és a családon belüli erőszak megszüntetését célozva.

Az *Írmag / Offspring* 007-es számú versében az erőszak kevésbé, az alárendeltség azonban szintén látványosan megmutatkozik, amennyiben a többes szám első személyű beszélő, bár antropomorf marad, metaforikus és térbeli módon egyaránt a tárgyi környezet részévé válik: „beragadunk / ezekbe a téglákba”; „a kenőcs a kifejezéseinkből kikeverve”. Ezzel párhuzamos működés fedezhető fel a szemközti lapon látható fényképen is, ahol az emberalak kitárt karokkal támaszkodik egy T-alakú gerendának (17. ábra), a természetben belüli épített környezet egy darabjához hasonlóan, oda tartozónak mutatja magát (a test által felvett, a krisztusi keresztthalált asszociáló pozícióval újabb irányból csatlakozva az emberáldozat ábrázolási hagyományaihoz) épp úgy, ahogy a 019-es vers előtt a fához, vagy a 031-es előtt az erdőhöz asszimilálódik. (10–11. ábra) A falba való betagozódás persze mégiscsak valamifajta erőszak eredménye, egyszerűen nem egyénített és direkt, hanem strukturálisnak látszó és indirekt – olyan, ami nem az egyes személyek beépítését célozza, hanem pusztán az építkezésre koncentrálnak.

Haraway a hierarchikus dualizmusok felszámolását a hibrid lények létrejöttében regisztrálja, melyeknek teste nem a bőrükön végződik, s a hibridizációt a technológiai eszközök szervpótlékként való használatában, az azokkal való összeolvadásban látja megvalósulni.⁴⁷ Ezt a fajta, a kommunikációs eszközökkel való összemozaikosodást direkt módon is megjeleníti a 011-es vers a felforrósodott telefonkagylónak a fülre olvadásával, illetve az azt megelőző fénykép, amelyen az emberi sziluettnek része a kézben tartott telefon. (18. ábra) Ezen a fotón is feltűnik az a T-alakú faoszlop, amellyel a képeken járó alak azonosul fához hasonlóan (11. ábra), s amelynek dőlve testtartásával a keresztthalált emberáldozatának képét Kelemenné áldozatával párhuzamba állítja. (17. ábra)

A korábbi Kelemenné-parafrázisokban lényeges maradt a nő testének rögzítő, a várat megtartó ereje, ami miatt a népballada szerint eredetileg szükség volt a beépítésre: „[...] *meg fogod tartani / a házam módosítod / a gerenda állapotát szilárdul / a támasz vele*”.⁴⁸ Az *Írmag / Offspring* verse ezzel szemben nem említ okokat, sőt mintha véletlen beépülésről lenne szó: „beragadunk”, „csúszik be a lábszárunk”, „beleakad a nyelvünk / a habarékba” – a külső ágens csak a gödrök kivájásában jelenik meg, azaz a beleragadást okozó környezet megteremtésében: „hiába vájták gödreinket a híd lábához”. A testek beépülése válik tehát hangsúlyossá, szemben a népballada és az azt szorosabban követő művek nézőpontjával, amelyek a fal megmaradását,

⁴⁷ HARAWAY, *I. m.*, 133.

⁴⁸ TÓTH, *All machine*, 031. (Kiemelés az eredetiben.)

a beépülés eredményét helyezik középpontba. A 007 többet is mond el a befalazandó testekről, mint az utóbbiak, szubjektumokként teremti meg őket azáltal, hogy érzeteiket és érzéseiket is megjeleníti: „álmosak / vagyunk [...] se le se fel nem tudunk vágni”.⁴⁹ (Bár homogenizálónak tűnhet a falba beépülő testek nyelvi megjelenítése a többes szám miatt, a falba be nem épülőktől elkülönítve azonban mégis szubjektumként, sőt a vers társadalmi tudatosságát, aktivizmusát ismerve akár kassáki kollektív szubjektumként képeződnek meg. Fontos ugyanakkor kiemelni a két kollektíva erős társadalmi nemi kötődését, és az azok között feszülő különbséget: míg a kassáki „mi” kifejezetten maskulin, többször a hadköteles és/vagy a női testre vágyódó férfiakra vonatkozik,⁵⁰ addig a 007 teste nemcsak, hogy női testek, de a népballada tanúsága szerint épp nőiségük miatt válhatnak a falakat megtartó erővé.)

Az indirekt, strukturális erőszak áldozatául eső szubjektumok ábrázolása ismét a legerősebben a *Kelemennék* című versben megjelenő kérdéskörhöz (a nők elleni rendszerszintű erőszakhoz kapcsolódik), amellyel a vers külön oldalon olvasható kezdősora, a „nem segít a virág és a kilátás a hídról”⁵¹ is összecseng. A „nem segít a virág” a kortárs nőjogi mozgalmak diskurzusában gyakran (általában a nőnap ajándékozás apropóján) felmerülő reflexióhoz kapcsolható, amelyet a nőket érő rendszerszintű hátrányokat kiegyensúlyozni hivatott, ugyanakkor a patriarchális rendet fenntartó szokásokra vonatkoznak.⁵² A „nem segít [...] a kilátás a hídról” a vers zárlatával összeolvasva válik érthetőbbé: „hiába vájták gödreinket a híd lábához / se le se fel nem tudunk vágni” – a híd lábánál lévő építögödrökbe való belesüllyedés biztosítja tehát, hogy a beszélőnek ne legyen hozzáférése a kilátáshoz, az ne legyen az ő kilátása. Létezik a kilátás a hídról, a lehetőség adott, csak éppen nem azok számára, akiket a szöveg megszólaltat.

A megszólalás lehetősége is kérdésessé válik ugyanakkor a vershelyzet alapján: ha „a lemalterezett téglák” közötti „kenőcs a kifejezéseinkből kikeverve” és „beleakad a nyelvünk a habarékba”, tehát ha abba akad bele az ember nyelve, ami saját kifejezéseiből, szavaiból áll össze, éppen úgy, ahogyan az ember maga is beragad a falba, és ez a beleragadás lehetetleníti el nemcsak a mozgást, de még az arra való vágyakozást is, akkor a természeti erők éppen azért nem segíthetik ki őt a téglák közül vagy az építögödörből, mert ő maga is kiváltója a beragadásnak. A nyelv működésének ez a fajta leírása ismét a rendszerszintű elnyomásra helyezi a hangsúlyt, amennyiben nem egyes egyénekhez kötődőként prezentálja a hátrányos

⁴⁹ TÓTH, *Írmag / Offspring*, 22.

⁵⁰ MOHÁCSI Balázs, *Formanyelvi és poétikai tendenciák Kassák Lajos költészetében 1909–1921 között*, doktori értekezés, Pécs, 2019, 33–34.

⁵¹ *Uo.*, 21.

⁵² Lásd például az évente megrendezett *Nem virágot akarunk!* minifesztivál nevében. (NEM! – Nők Egymásért Mozgalom)

helyzetek megteremtését, hanem olyanként, amelynek létrehozásában még maguk a hátrányt szenvedők is részt vesznek.

A nyelv megakadása pedig szövegszinten, a nem testrészként értett nyelv félrehasználatként is megjelenik; performálódik a „félrebeszélünk”. A magyarban *malter* – *kenőcs* – *habaréék* hármasként megjelenő szinonimasor az angol változatban (*mortar* – *ointment* – *twirling*) távolabbi összefüggéseket mutat: az *ointment* a *kenőcs* jelentését a bőrápolás kontextusa felé tolja el, a *twirling* a *habaréék*nak a folyamatszerűségét emeli ki, és egyik sem pontos fordítás. A magyar *habaréék* szó is inkább tartozik a főzés fogalomkörébe, mint az építkezésébe, mintha a hasonló hangzású *habarcs* helyett állna (a versforma felől nem megindokolható a csere); ezek a nyelvhasználati különbségek okozhatják az olvasás megakadását, beleakadását a nyelvbe. Sőt nem is egyszerű beakadásról van szó: az elhallgatás-elhallgattatás sajátosan az elnyomott csoportok tapasztalata,⁵³ e csoportok közül pedig a nőiséghez köti a megfogalmazásokat az, ahogyan a maszkulinnak tekintett házépítéshez kapcsolódó fogalmak olyanokra cserélődnek, mint a főzéshez kapcsolódó *habaréék*, illetve a bőrápolást asszociáló *ointment* szavak.

Mindemellett a falba épülő emberi testekkel mintha az a fajta önkéntelen és szükségszerű hibridizáció történe itt is, mint többek közt a korábban említett, *oktopusz* című szövegben, azonban a 007 beszélője nem más élőlényé kezd átalakulni, hanem a tárgyi környezet részévé kezd válni. A kultúra és natúra határán létező ember ekkor a másik irányba mozdul a skálán, legalábbis a vers magyar változata szerint. A „nem segít a hurrikán sem ha beragadunk / ezekbe a téglákba” ugyanis a befejező két sor („[...] hiába vájták gödreinket a híd lábához / se le se fel nem tudunk vágni”) szintaktikai szerkezetével összhangban úgy érthető, hogy *még* a hurrikán sem segít, az sem bontja ki a falat és belőle minket, ha beleragadtunk. Ebben az olvasatban egyértelmű a beszélőnek az építménybe való akaratlan és ellenzett betagozódása, a természeti erők pedig potenciális megváltásként, a természetes felé való elmozdulás lehetőségeként jelennek meg – csak éppen azzal az előzetes tudással együtt, hogy ez a kiszabadítás nem valósulhat meg: „holnapra tájfunnt ígértek a lemalterezett / téglákat viszont túl gyenge lesz felfejteni / nem segít a hurrikán sem”. A vesszőhasználat hiánya ugyanakkor kettős értelmezhetőséget eredményez, a fenti „nem segít a hurrikán sem[,] ha beragadunk” mellett az angol változattal összecsengően is olvasható ez a sor: „nem segít a hurrikán[,] sem [az,] ha beragadunk”, azaz itt nemcsak a tájfun és a hurrikán, de maga a befalazás is valamiféle eszközként jelenik meg. „[T]he hurricane will not help nor will getting stuck / inside these

⁵³ Bővebben erről lásd a disszertáció *Teréz, vagy a test emlékezetéről* szóló fejezetét, illetve itt: W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 162.

bricks”⁵⁴ [nem segít a hurrikán sem, és nem segít a téglákba való beragadás sem], azaz a beszélő helyzete nem a természeti és az épített/kulturális közötti elmozdulástól válik függővé. Ez utóbbi olvasat visszacsatlakozik a népballada fókuszához is, amennyiben a „nem segít [...] ha beragadunk” szintagma által megjelölt cél a várfal stabilizálása lehet; ebben nem segít a beszélő és társai beragadása, ami által a Kelemenné-típusú emberáldozat fölöslegessé válik.

A *Kőműves Kelemenné* balladájának megidézése, az épített környezetbe való betagozás, a nő „gyenge hamva” vagy „gyenge teste” segítségével megtartandó erős vár a nő erőforrásként kezelésének, erőforrásként való kihasználásának látványos metaforája, ehhez az értelmezéshez járulnak hozzá a strukturális elnyomás különböző versbeli megjelenései, a fizikai beépülés és a nyelvhasználat ebben hasonló működésének ábrázolása. A nő és a természet között párhuzam vonódik tehát nemcsak a kukoricahaj – banánhéj – emberi haj sorozata révén, hanem azáltal is, hogy mindkettő az építésnek, a kultivációnak válik alávetettjévé, ebben az értelemben pedig Tóth Kinga albuma indokoltá teszi az ökofeminista elméletek bekapcsolását az olvasatba. Val Plumwood megalapozó tanulmányában a *háttér* fogalmával magyarázza a nő és a természet hasonló helyzetét: „A nők és a természet elutasításának egyik legáltalánosabb formáját nevezem háttérbe szorításnak, amikor úgy kezelik őket, mint az elismert eredmények domináns előterének nyújtott háttérét.”⁵⁵ Luce Irigaray gondolatmenetét követve Plumwood tovább specifikálja, és a nőkön belül is kiemeli az anyákat mint a patriarchális diskurzusban láthatatlanná váló lények prominens példáit: „Az anya maga is háttér, akit a gyerekéhez vagy annak apjához való viszonyban értelmeznek, mint ahogy a természet is »környezet« az emberhez viszonyítva.”⁵⁶ A természetnek és a nőnek az egyaránt alávetettként, alapként, háttérként való megközelítése hasonlóvá teszi őket a grafikus térhez is, amennyiben mindet a domináns fél felőli meghatározottság jellemzi, legyen a domináns fél a kultúra, a férfi vagy a betű/tinta. Egyúttal ez a meghatározottság az, amely a ferde vonalat (a fát, a horizontot stb.) is grafémává, szimbolikussá, törtvonallá alakítja a befogadásban.

6. Kilépés a könyv teréből

Bár a kötetben szereplő fotók a természet dominanciáját rögzítik, azt nemcsak az emberi alak képeken való jelenléte által kontaminálja a kulturális. A fénykép médiumának eleve adott technikai volta miatt mégis a kulturálisnak a természeti fölötti uralmát mutatja, hiszen kizárólag azt engedi a befogadó elé, amit a fotóapparátus keretbe foglalt és rögzített. A kontamináció

⁵⁴ TÓTH, *Írmaq / Offspring*, 22.

⁵⁵ Val PLUMWOOD, *Feminizmus – ökofeminizmus*, ford. MAGYAR Éva = *Oikosz és polisz. Zöld politikai filozófiai szöveggyűjtemény*, szerk. SCHEIRING Gábor – JÁVOR Benedek, L'Harmattan, Budapest, 187–215, 190–191.

⁵⁶ *Uo.*

azonban kölcsönös: a versek, amelyek szöveggént a jelszerűség és a megkomponáltság letéteményesei, bekerülnek a kötet terébe egy másik formában, hangfelvételen is – ez pedig a zajok, véletlenszerű hanglejtések és akcentusok rögzítésével az emberinek a természeti voltát emeli ki.

A hangfelvételhez és a videókhoz vezető QR-kódok és url-linkek egyfelől szintén felhívják a figyelmet az előzetes elvárásokra, másfelől tovább tágitják a kötet befogadásának lehetőségeit. A fizikailag a kötet részét képező hivatkozások, csak úgy, mint a többi tartalom, vizuálisan befogadhatók, valamint a törtvonalhoz hasonlóan a képként nézhetőség és a grafémák szerinti olvashatóság dichotómiájának⁵⁷ lebontásához járulnak hozzá: a webcímek szövegét a hagyományos beszédhangjelölő írás logikájának megfelelő módon ki lehet betűzni ugyan, azonban így legfeljebb annyit képesek közölni, hogy létezik más, valószínűleg rajtuk jobban érvényesíthető olvasási mód. A QR-kódok nézhetők képként (így tekintve rájuk felvetődhet többek között a labirintus képze – az értelmezés útvesztője épp úgy, mint a technológiáé: a betűző olvasás és a kód beolvasásának eltérő gyakorlatai közötti döntéskényszer), a digitális-írástudó befogadó azonban a webcímekhez hasonlóan ezek helyett is inkább az általuk hivatkozott, a köteten kívül fellelhető tartalmakhoz fordul. A befogadás eltérő lehetőségei ekkor a mű határait bizonytalanítják el, a transzmediális olvashatóság révén kérdésessé válik, vajon a fekete-fehér pixelekből álló négyzet és a „<https://www.youtube.com/watch?v=MUXjh4zwbw>”⁵⁸ sor része-e a műnek pusztán amiatt, hogy szerepel az *Írmag / Offspring* címet viselő könyvtárgyban, illetve azok a hangzós és képi anyagok az alkotás részét képezik-e, amelyekre e linkek mutatnak. Ugyanakkor a vizuális és a gépi befogadás egyszerre lehetséges létezése megsokszorozza a linkek jelöltjeit, amik pedig hagyományos használatuk szerint épp abban különböznek a természetes nyelvek szegmenseitől, hogy jelként működve egyetlen referátummal rendelkeznek: adott url-hivatkozás vagy QR-kód tipikusan pontosan egy honlapra (videóra, zenére, képre) mutatna, és nem tenné lehetővé azt a többértelműséget, amely a fentiek értelmében az *Írmag / Offspring* linkjeit jellemzi.

A hangköltészeti és videós performanszok hiába olyan felületeken jelentek meg, amelyek igen népszerűek (YouTube és SoundCloud), Tóth Kinga *Írmag / Offspring*hez tartozó munkái között van olyan, amelynek a köteten kívüli nézettsége/hallgatottsága elenyésző nemcsak a felkapottabb alkotók tartalmaihoz viszonyítva, de saját egyéb felvételeihez képest

⁵⁷ Szöveg és kép általános befogadási gyakorlataihoz, a lineáris olvasás és a szemlélődés viszonyához lásd: Vilém FLUSSER, *Az írás. Van-e jövője az írásnak?*, ford. TILLMANN J. A. – JÓSAI LÍDIA, Balassi-BAE – Tartóshullám–Intermedia, Budapest, 1997, 10–12, 20–21.

⁵⁸ TÓTH, *Írmag / Offspring*, 142.

is. Kivétel ez alól a negyedik videó, amely a kötet egyik ciklusának különálló, német nyelvű megjelenésének németországi bemutatóját rögzíti. A színpadi performansz felvétele a nézettségi számok tekintetében, valamint online kontextualizálása révén önállóan is megállja a helyét.⁵⁹ A kötetben megtalálható linkek tehát kifelé mutatnak, egy olyan performanszról készült felvételre, amely a kötet egy részének (a német kiadás csak részben fed át az *Írmag / Offspring* műveivel) bemutatója, tehát a könyvtárgy és a performansz kölcsönösen tartalmazzák egymást. Mindeközben a jelenlét és jelen-nem-lét kérdései is egymásnak feszülnek. A színpadi performansz jelenlétén alapuló műfaj, s a helyszíni jelenlétnek a felvételen olyan lenyomatai is megfigyelhetők, mint a közönség köhögése vagy tapsolása. Azonban a performansz jelentős részében egy korábban felvett hanganyag szól, amelyen Tóth Kinga szaval, s a két művész, Tóth Kinga és Silvia Rosani ezt a hangfelvételt szorítja háttérbe és teszi érthetlenné különböző, helyben kiváltott zajokkal és torzításokkal. Adott tehát egy, a jelen-nem-lét hangjait a jelenlétben felülíró performansz, amelyhez az *Írmag / Offspring* kötetben egy link vezet, de amelynek felvételét egy harmadik, az online térben tekinthetjük meg, tehát a jelen-nem-lévő performanszot mutató videó sincs jelen a kötet terében.

A videó címe, a *Maislieder* (azaz „kukoricadalok”) minden videós és hangzós munka címében megjelenik valamilyen nyelven; a négy videó közül az egy sorozatnak tekinthető első három a *CORNSONGS 01*, *CORNSONGS 02*, illetve *CORNSONGS 03* címet viseli. Mindhárom szinte a felismerhetetlenségig közelített képen pattogatott és szárított kukoricaszemek, illetve egyéb növényi maradványok láthatók.⁶⁰ Az összesen több, mint tízpercnyi közelkép kisebb részben szerepeltet a versek közti fotókon kémcsőben megjelenő növényekhez hasonló maradványokat, legnagyobb részét a kukorica különböző formái töltik ki, illetve a többi, köteten kívülről belinkelt tartalommal ellentétben ezek a videók szinte teljesen némák, csak nagyon halkán jelennek meg bennük általános emberi zajok. Mindezek által a sorozat hangsúlyosan a kötetben vizuálisan és textuálisan végigvonuló motívumra, a kukoricára vezeti a figyelmet.

A kukorica, ahogy fentebb szó esett róla, emberi fogyasztásra nemesített növényként a természeti és a mesterséges együtt létezésének, a köztük húzódó határ elmosódásának nem egyszerűen metaforája, hanem megvalósulása. A kötetben a kukorica motívumában több más dichotómia is feloldódik, illetve az emberi és a növényi közötti keveredés is megmutatkozik. A

⁵⁹ TÓTH Kinga – Silvia ROSANI, *Maislieder*, <https://www.youtube.com/watch?v=N0atUfGLE0g> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁶⁰ TÓTH Kinga, *Cornsongs 01*, <https://www.youtube.com/watch?v=MUXjh4zwbw> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.); *Cornsongs 02*, https://www.youtube.com/watch?v=9XiVWWWI_oU (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.); *Cornsongs 03*, <https://www.youtube.com/watch?v=noXV4fuoqnY> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

026-os vers kezdetén például az antropomorf beszélő azonosul a kukoricával: „nyújtott nyakunk égisz érő kukoricaszár”; ugyanakkor leigázza, pusztítja is a növényt:

csöveket aratunk magot roppantunk
szalmazsákokon kivörösödő beleket halmozunk
a tűzre kukoricamáglyán pattannak ki [...] ⁶¹

A vers megengedi, hogy a tűzön pattogó szemek révén alaphelyzetét a kukoricapattogatás folyamataként értelmezzük, ugyanakkor egyszerre idéz fel az emberi termékenységhez kapcsolódó kifejezéseket („lányt akarunk”, „nyálkás méhünk”) és a mezőgazdasági termékenységért folyó rituálét („bal kézzel fordulunk / a lángok felé”, „verjenek bennünk gyökeret a száraz magok”). Ez a kettősség nem egyszerűen az emberi és a növényi szaporodásának összefonódása, hanem mindkettő születésének és pusztulásának megjelenítője is, amennyiben a kukoricával őshonos vidékeken gyakran tisztelték szentként a kukoricát, és tartották úgy, hogy növekedése és elszáradása összecseng az őt ültető ember sorsával. ⁶² A kukorica tűzre vetése is pusztulásra vezet, miközben ezáltal létrejövő formája az egyik módja annak is, hogy az ember számára fogyasztható táplálékká váljon pattogatott kukoricaként. A mesterségesen, étkezésre nemesített kukorica szemeit további emberi beavatkozás teszi valóban fogyaszthatóvá, és ezt a folyamatot örökíti meg a *Vizuális költészet* című fejezet korábban *A kukorica születése* címmel megjelent képsorozata. ⁶³ (19. ábra)

A kukoricában feloldódó vagy összemosódó dichotómiák a kötet különböző szakaszain végigvonulnak, részben ezek fűzik egyé az *Írmaq / Offspring* mediális és tematikus szétartását: a kiszáradt kukoricahaj a csuhébabában új életet nyer (028), s a gyermekekben való újjáéledés szavai kerülnek a kipusztult, apokaliptikus tájak mellé (031). A *Stúdió*-fejezet fényképein épp úgy kerül kukoricahaj a lebomlásképtelen szemét, mint a tavaszt jelző, rügyező barka mellé; a kukorica magjai éppúgy feltűnnek büntetésként („rostokon térdelünk [...] sarokban maradunk”), ⁶⁴ mint áldásként a termékenységi rituáléban.

7. Összefoglalás

Tóth Kinga elemzett művének egyik alapvető működése a magától értetődőnek tűnő rendszerek és kettősségek kimozdítása: a természetes és a kulturális vegyül, a feminin és a maszkulin összekeveredik, a háttér előtérbe kerül, a vizuális és az auditív zaj jelentéssel telik meg. Mindezek a hibridizációk médiumokon átívelő módokon valósulnak meg: az emberi haj, a

⁶¹ TÓTH, *Írmaq / Offspring*, 114.

⁶² *Popol Vuh. A maja-kicse indiánok szent könyve*, ford. BOGLÁR Lajos, Helikon, Budapest, 1984, 65, 164–165.

⁶³ A grafikák először az Alföld folyóirat 2019/11-es lapszámának illusztrációiként jelentek meg.

⁶⁴ TÓTH, *Írmaq / Offspring*, 122.

kukoricahaj és a banánhéj egymásmellettsége például – mint a kultúra–natúra vagy az emberi–nem emberi-dichotómiák egyik visszatérő megjelenítője –, bár fényképeken tűnik fel, a köztük lévő hasonlóság csak médiumváltással, a szó hangzósságában válik egyértelművé.

Az akadályozott test

Kele Fodor Ákos: *Echolália*

Kele Fodor Ákos *Echolália* című alkotásegyüttesét két tárgy: egy hanglemezzel és egy könyv alkotja; ezek mellett kiegészítésként említhető a mű bizonyos szöveges, auditív és vizuális részeit tartalmazó honlap,¹ illetve a kiadás évében bemutatott, a hanganyagot jobban hozzáférhetővé tevő installációk. A könyv öt nagyobb részre osztható: a külön részként vizsgálándó borítón belül négy fejezet található, amelyeket egy tartalomjegyzékként funkcionáló oldalpár is elkülönít. (20. ábra) A borítón és a fülek külső oldalán a cím és a szerző – képrejtvényszerűen feltüntetett – neve mellett különböző ábrák és betűkombinációk szerepelnek. Az első fejezet a fülek belső oldalán és a könyv középső két lapján végigfutó, *Kacsaembriót bont a nyuszt aki vagy* című prózavers, melynek részletei korábban folyóiratokban jelentek meg. A második, *Aphantázia* című egységet nagyrészt egy aiol és klasszikus szanszkrit időmértékes sorszerkezetekben íródott versciklus alkotja; a harmadik, *Eoáia* című pedig tíz kanonikus magyar költő egy-egy versének magánhangzóira íródott költemény grafikai (sokszor a kiolvashatatlanságig) módosított változatát tartalmazza. A negyedik fejezet *A hetedik főbűn* című vitairat. A hanglemezen a *Kacsaembriót...* prózaverseinek részletei hangoznak el zajzenévé torzítva, tokja a könyvborítóhoz hasonló képrejtvényszerű megoldással szerepelteti az *Echolália* címet.

Az *Echoláliát* fizikai megjelenése és befogadásának lehetőségei egyszerre kötik a történeti és a neoavantgárd hagyományokhoz, illesztik a művészkönyvek sorába,² illetve kapcsolják be a 2010-es években újra erősödő intermedialis líra tendenciájába.³ Az összecsengést az avantgárddal jól jelzi az egészelvűség elutasítása (melynek legkézenfekvőbb példái a nem szemantikai alapon darabokra szedett versszövegek a kötet második felében), a montázs- és kollázstechnikák használata⁴ és a nyelvi aktusok performativitása,⁵ amelyek a megszokott – szemantizáló, lineáris, humán – olvasásmódok háttérbe szorulását eredményezik. Intermedialis lírakötetként olvasva az *Echolália* illeszkedik a tendenciába, mely szerint a hazai irodalmi színtéren egyre nagyobb teret nyer a hangköltészet, és egyre hangsúlyosabbá válik a performancia.⁶ Ebben a tekintetben a mű olyan kortárs kötetekkel rokonítható, mint Tóth Kinga

¹ <https://www.echolalia.space/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

² SZIRMAI Panni, *Visszhangok könyve*, Alföld 2017/7., 99–104, 100.

³ NEMES Z. Márió, „A nyelv egy faj”, *Műút* 066 (2018), 69–74, 70.

⁴ DERÉKY Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet) = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 11–38, 12–15.

⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007, 12.

⁶ NEMES, I. m., 70.

Írmag / Offspring, illetve Áfra János és Szegedi-Varga Zsuzsanna *Termékeny félreértés/Productive Misreadings* című kiadványa, ugyanakkor Kele Fodor műve ezekhez képest egy kevésbé zárt alkotás mind fizikai jellemzőit, mind olvashatóságát tekintve: a mellékelt hanglemez révén a műalkotás mindenfajta befogadói jelenlét nélkül is túlterjed a könyv terén, az olvasás pedig olyan szintű interakciót kíván meg, amely nemcsak a művet, de az alkotói folyamatot is megnyitja, amennyiben például bizonyos pontokon motiválja a könyvbe való beleírást. Ez a megalkotottság pedig azt veti föl, ami a művészkönyvek általános kérdése: mi lehet még a könyv?⁷

1. Belépés a könyv terébe

Az *Echolália* versei, tipografikái, illetve más szöveges és nem szöveges tartalmai egyfelől megfejtést vagy interpretációt igénylő műalkotásoknak tűnnek, miközben ellenállnak az általuk előirányozott értelmezési módoknak. A következő szakaszokban a műalkotás egyes részei által felállított elváráshorizontot és annak lebontását mutatom be.

1.1 A borító

A kötetet kézbe fogva, a borító tükrös szerkesztése révén nem egyértelmű a tájolás: mindkét lehetséges módon tartva, a (latin betűs) lineáris olvasásnak megfelelően bal fölülről kezdve, és onnan a szöveg által megkívánt irányokba forgatva a könyvet, olvashatóvá válik egy-egy önmagába érő, így végtelenített szövegfolyam, amely az első és a hátsó borító terét is használatba veszi (tehát mindkét lehetséges tájolás esetén mindkét oldalon van olvasandó rész). (21. ábra) Mindkét szövegfolyam olyan szavakból és szókapcsolatokból áll össze, amelyek összefüggnek a kötet további szakaszaival, amennyiben egyfelől az emberi test részeit vagy működéseit jelenítik meg, másfelől a nyelvi megalkotottság és az olvashatóság témájában mozognak. Nem alkotnak azonban teljesen koherens szöveget ezek a folyamatok, még ha egy-egy részletük olvasható is egységként: „hogyan írom ezt ha / beszélek hangokon problémáznék de ömlök kínzó ér tremor ráz nyelv logika fogalmi művelet / ha képtelenül olvastok jelez néma semmit [...]”.⁸

A borító szövegének olvashatósága nagyban függ a befogadótól, ugyanis az említett folyamatok kibetűzéséhez a könyvtárgyat két tengelyen is forgatni kell; a szerzői névhez és a címhez való hozzáférés pedig – amelyek megmutatása hagyományosan a borító lényege volna

⁷ Richard Kostelanetz idézi: SZIRMAI, I. m., 100.

⁸ KELE FODOR Ákos, *Echolália*, Prae.hu–Palimpszeszt, Budapest, 2016, borító. (Az idézetben jelölt töréspontok a könyv megfordítását jelölik.)

– nemcsak kinetikus, hanem rejtvényfejtő olvasásmódot is megkíván. Nyílak mutatják meg, mely betűket milyen irányba haladva kell olvasni, hogy a Kele Fodor Ákos névhez eljussunk, azonban bizonyos betűkre több irányú nyíl is mutat, így ami megoldókulcsnak tűnik, helyenként éppen hogy megsokszorozza a megoldási lehetőségeket, amelyek közül a befogadónak választania kell. Az ekképpen nehezen kibetűzhető szerzői név pedig nem pontos: a kötetben Kele Fodor versei szerepelnek ugyan, azonban az *Eoáia*-ciklusban megjelenő tipografikákat más művészek alkották – és bár a versek alapján, azok sokszor a felismerhetetlenségig torzulnak bennük –; a hanglemmez anyagát pedig hasonlóképp Kele Fodor-szövegekre alapozva, de egy zenész. Ezek a művészek a kolofonban szerepelnek, a könyv (és a lemez) borítóján azonban csak Kele Fodor jelenik meg szerzőként.

A (részleges) szerzői névnél még nehezebben megtalálható a cím az *Echolália* borítóján: az első és a hátsó borítón, valamint a gerincen helyezkednek el az azt alkotó betűk, amelyekhez így a könyv kinyitásával, és nyitott helyzetben tartott megfordításával lehet hozzáférni. A könyv kinyitásakor pedig egy újabb szintje válik láthatóvá annak, ahogyan az alkotás távolságot vesz a hagyományos működésektől: a borító fülei a teljes kötetre rázárulnak, az egész tartalmat körbeveszik és letakarják. Egy tojás látható a két fülön, amelyen betűk és betűkombinációk szerepelnek, alatta pedig egy összeadás. Az ábrák összeadása egyszerű (és megoldott) geometriai feladványnak tűnik, azonban az egyenlet hibás; az itt szereplő ábrák együttese nem pontosan rajzolja ki az egyenlőségjel után látható figurát. (22. ábra) A tojáson látható betűsorokból ismét tematikusan a későbbiekhez kapcsolódó szavak és szókapcsolatok olvashatók ki: „élet”, „sejt”, „torz”, „hull a vére”, „apja”, „anyja”, „szülj”, „fajta”, „gubózna”, „származnak”.⁹ A biológiai élet, az organizmusok működése, illetve a szaporodás/fajfenntartás témáit asszociálják ezek a szavak együttesen, és az e témákat szerepeltető tojás kettéválasztása, felnyitása szükséges ahhoz, hogy belőle az egész kötetet ki lehessen bontani.

A borító tehát többszörösen interaktív olvasást feltételez: a kötet több irányú forgatása szükséges a megoldásra váró rejtvények felfejtéséhez. A megoldási mechanizmusokra rávezető elemek között azonban előfordulnak hibásak vagy a megoldást valójában nehezítő, az értelmezés ellen dolgozó jelek. És bár a borítón szerepel a szerzői név és a cím, azok bevett szerepüket, a könyv beazonosíthatóvá tételét nem töltik be. A borítóhoz ideális rejtvényfejtő olvasás nemcsak a megoldást, hanem a megoldott rejtvények felülvizsgálatát is tartalmazza, amennyiben ezek mind közelebb visznek teljes befogadásához. A kinetikus olvasás szüksége pedig a borító teljességében érvényes, amennyiben a tojást kibontva annak olvasási irányához

⁹ Uo.

képest fejjel lefelé szerepel a következő szakasz, így az olvasás folytatásához ismét teljesen, 180 fokkal el kell forgatni a kötetet.

1.2 *Kacsaembriót bont a nyuszt aki vagy*

A kötet belső borítóján szereplő, *Kacsaembriót bont a nyuszt aki vagy* című prózavers szintén kiváltja a kinetikus olvasást, emellett nyelvtani szerkezete által meg is szólítja a befogadót, s a tojáshoz kinyitó – azaz felbontó – olvasó rögtön saját cselekvésének leírásával találkozik. A kötet ekkor reflektálttá teszi a létrejövő interakciót, rögzíti a pillanatnyi cselekvést, ezzel biztosítva, hogy a második személy valóban az olvasóra vonatkozik. Másfelől azt az állítást teszi a második személyű, interakciót végrehajtó egyénről, hogy nyuszt, azaz állat, ezzel pedig bevezeti és a befogadói testhez közelíti a prózaversben hamar általános szervezőelvvé váló hibriditást. Ezen felül szövegformázása által is a befogadói testre, egész pontosan a befogadói test korlátaira irányítja a figyelmet ez a szakasz. Az olvasást fizikailag megnehezíthetik az apró betűk, illetve a fekete szöveg mögötti szürke háttér; a sorok követhetőségét akadályozzák a kis sorközök és a keskeny margók, valamint a bekezdéstörések hiánya és a szöveg vízszintes elrendezése is – előfordulhat, hogy az olvasónak a szeme mellett az ujját is használatba kell vennie a sorkövetéshez. A sorkizárt tördelésű, bekezdésekre nem osztott, és négy oldalon át szakadatlanul haladó szöveg, amelynek a végén még a kimenetsora is lapszámtól lapszálig húzódik a végláthatatlan folytonosság hatását kelti.

Hasonlóképpen tűnik folytonosnak és önmagába visszafordulása révén végnélkülinek a szakasz jelentését tekintve is, illetve hasonlóképpen nehezíti a szöveg saját olvasását a körkörösége által is. Alapmotívuma az anya, az apa vagy a beszélő állatmetaforával történő leírása, mely újabb és újabb formákban tér vissza, így jelenik meg az anya többek között mézesbődönhangyaként, a csikóhal ivadékgyondozó hímjeként, vörös sügérként, tuskés békagyíkként; így hasonul az apa kuvaszhoz, koalához, pulykához, vízirigóhoz, krokodilusmadárhoz vagy épp tengeri uborkához.¹⁰ Bár az azonosítások és hasonlítások révén mintha folyton újrakezdődne a történet, segítségükkel egy lineáris és nagyon is emberi történet rajzolódik ki: az anya rákos megbetegedése, az apa alkoholizmusa, és a beszélő én, azaz a gyermekük sorsa, aki saját helyét keresi mindebben. Épp ennek a keresésnek lehet jele az állandó újradefiniálás, a szereplők és a helyzetek újabb kontextusok felőli leírása arra való próbálkozásként interpretálható, hogy a beszélő megértse a történeteket. Az emberi viselkedést

¹⁰ *Uo.*, a borítók belső fülei, és 66–67. (Oldalszámzás hiányában a kötet feltételezett elejétől, az X jelű laptól kezdve számozom az oldalakat, a továbbiakban eszerint hivatkozom.)

és érzéseket – a saját érzéseit is – az állatok ösztönös működéseivel való összevetésben igyekszik magyarázni:

apa, gyerekként ételre adtam neked a zsebpénzemből – részegen jöttél vissza meglátogatni. De ne szégyenkezz a természeted miatt: nem is kuvasz az, aki nem marja meg legalább egyszer a gazdáját. Gyűlöltelek, megújuló bizalommal, mint a tölglevélbéka, akinek a vérében parazita petéje él. Egy vegyületet választ ki, melytől a hátamon az őszi tölglevelet formázó húsos kinövés haragoszöldre vált, és rikít a hófedett erdőtalajon. Gyűlöletem és pénzem adom a csikaszpatkánynak, magammal megetetem, és beteg szeretet nő a véredben: a kutyafélék csiklandósan tekergő szívférgessége. E fehér szerelemszalagok ivaréretté válnak és itt, a szív sötétjében szaporodnak, az ürülékből beteg szeretetpetét juttatsz belém az ízeltlábúakon keresztül, hogy adjak és gyűlöljek és eligyál.¹¹

Az apa ezen a helyen egyszerre érthető a tölglevélbékához hasonlított elbeszélőn élősködő felnőttként, a parazitaként, ugyanakkor a kép teljes olvasata az ilyen jellegű, kihasználáson alapuló viszony körbezáródását is mutatja. Hiszen a béka azt a betegséget adja a kuvasznak szívférgesség formájában, amit az ő ürülékén keresztül aztán visszanyel, hogy ismét adhassa – a gyermek és az apa közötti „beteg szeretet” így jár körbe kettejük közt.

Az állati működések azonban olykor félremagyarázók, esetenként maguk a felsorolt állatok is fiktívek: a csikaszpatkány faja egy posztapokaliptikus világ spekulatív evolúcióját leíró könyvben született meg,¹² a kuvasz pedig kifejezetten védelmező kutya fajta, a legritkább esetben marja meg gazdáját. Az emberi viselkedések megértését segítő leírásokban gyakran visszatérő az azokat modellező állatok és állati működések olyan átformálása, adott esetben torzítása, hogy azoknak jobb magyarázóértékük legyen. Például ha a kuvasz természete szerint megmarja gazdáját, lehetségessé válik, hogy az apa sem szándékosan bántja gyermekét, hanem természetéből adódóan, szükségszerűen.

Az emberi és állati közötti hasonlóság az anya rákos megbetegedésében és annak leírásaiban csúcsosodik ki, a hasúrban növekvő daganat egyszerre jelenik meg álmagzatként és a valódi magzat elvesztésének nyomaként („a művi vetélés okozta rák”),¹³ valamint kapcsolódik össze a megszületett gyermekkel.

Vagy maradok, hogy anyával legyek: a vörös sügér kopolyúlemeze alatt mászik a szájig az ászkarák aki vagyok. Anya, halottként olyan vagy, mint a vörös sügér, akiben a rák él. Csöndre tértél, mert három pár kapaszkodólábammal beágyazódom és elemésztetem a nyelved [...] s én élvezem, hogy nyelv vagyok, hogy beszélsz velem és ha eszel, engem is etetsz. Falatjaidból legelőbb én csemegézek [...].¹⁴

¹¹ *Uo.*, 66.

¹² Lásd: Dougal DIXON, *Az ember után. A jövő zoológiája*, ford. MAKOVECZ Benjamin, Park, Budapest, 1991.

¹³ KELE FODOR, *I. m.*, az első borító belső füle.

¹⁴ *Uo.*, 66.

A rák poliszémiáját kihasználó metaforizáció az anya–gyermek-viszony sokrétűségét hozza létre. Ez a viszony egyfelől tartalmazottság (az anyaméhben növekvő magzat), másfelől a másik fejlődése okozta gyengülés – mind a születés előtti, saját testből táplálás, mind a posztnatális anyai gondoskodás által („ha eszel, engem is etetsz”). Mindkét összefüggés olyan, ami a rákos megbetegedésnek is jellemzője: a vörös sügérbe beágyazódó ászkarák a hasüregi daganattal azonosul tartalmazottsága révén, s ahogy a betegség növekszik, úgy gyengül a beteg, úgy közeledik halálához. „Mert lehetséges egy halottal a belek között élni, nem úgy a művi vetélés okozta rákkal”¹⁵ – írja a prózavers egy korábbi részében, mintha a magzat és az anya viszonya a rák és a gazdatest kapcsolatának tükörképe lenne: ha az egyik meghal, a másik él.

A felvázolt viszony ugyanakkor, az azonosításokhoz hasonlóan, újradefiniálódik a szöveg egy későbbi részén, ahol teljesen kifordítva ismétlődik meg:

[a]nyapa, te elágazó gyökérfejű rák, te kacsalábú parazita aki vagy [...]. A nőstény lárva, aki voltál, kerestél rajtam a tarisznyarák hasoldalán, a tor végében egy ízközt [...]. Kacsaiddal mélyen belém, a tarisznyarákba nőttél: az elágazó beszéddel, üres csőszerű nyújtványaiddal mint valami gombafonalból álló szövedékkal fontad körül a szerveim [...], és szívni kezdted a testnedveim.¹⁶

A viszony tehát állandó, a szereplő helyzete benne azonban kirögzíthetetlen, ami összhangban áll azzal, hogy a különböző organizmusok mindenféle kombinációban és többszörösen össze is fonódnak egymással. Állat és állat egymásba ágyazódik, állat és ember azonosul, de ember és ember is eggyé válik előbb tematikusan (a *Kacsaembriót...* elején látható közösülés jelenetében), később pedig nyelvi megalkotottság tekintetében is. Így alakul át a megszólított a prózavers végére, lesz anya és apa helyett „anyapa” és „apanya”, sőt olvad össze a megszólalóval is előbb kifejtetten („[a]panya, te kétfelé szétterülő lantfarkú madár aki vagyok [...]”),¹⁷ majd már csak a névmások alaki változatai által: a „mondalak tégem, ti enged”¹⁸ részletben a tárgyesetben álló névmások személyragjai felcserélődnek, az [én] téged és [ti] engem helyett állnak a fenti alakok.

A prózavers egyes részei korábban folyóiratokban külön alkotásokként jelentek meg. Egymás mellé kerülésük egyfelől megsokszorozza az azonosításokat ezáltal hozva létre az említett újraindulásokat, másfelől (épp az újabb és újabb azonosítások által) a részek együttese olyan prózaritmusba áll össze, amelyben maga az azonosítás jelensége válik hangsúlyossá annak egyes megvalósulásaival szemben. A *Kacsaemberiót...* cím alatt összeálló prózaversben tehát annál, hogy az anya vörös sügér, hím csikóhal vagy pelikán, fontosabbá válik az, hogy a

¹⁵ *Uo.*, az első borító belső füle.

¹⁶ *Uo.*, a hátsó borító belső füle.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ *Uo.*

felsorolt állatok együttesen képesek magyarázni, felfoghatóvá tenni az anyához kapcsolódó eseményeket a gyermeki beszélő számára, aki a nemileg és fajilag változó azonosítások lehetőségének a magyarázatát is megadja: „én a fajokban nem hiszek”.¹⁹ Ez az alanyi fókuszú alkotás csomagolja be, foglalja magába a kötet teljes további tartalmát, a sokkal inkább médiumközpontúan szerveződő fejezeteket.

2. *Aphantázia*

Az *Aphantázia*-ciklus versei többségében beszédzavar-, illetve más nyelvzavar-jelenségeket tematizáló, különböző időmértékes formában írt költemények, amelyeknek címe a zavarjelenség megnevezése, és minden cím mellett szerepel a versben megvalósuló időmértékes versforma neve és ritmusképlete. A fejezet erős szerkezeti meghatározottságot mutat e jellemzőkön túl is: az elején sormintaként, a végén pedig tartalomjegyzék-szerűen is listázza az előforduló sorszerkezeteket.

2.1 Időmértékes verselés és olvasás

A kötetvégi vitairat, *A hetedik főbűn* a ciklus metatextusaként funkcionál, az *Aphantázia* formai döntéseit is magyarázza, amikor kijelenti, hogy az időmértékes verselés magyar nyelvre aiol kőlonbővítéssel létrehozott versformák által érvényesíthető legjobban, mert azok illeszkednek a nyelv természetes lejtéséhez.²⁰ A vitairat tanúsága szerint az *Aphantázia* verseinek sorszerkezetei a magyar költészet időmértékes hagyományainak korrekcióját ígérik:

egyes versmértékek, amelyeket régóta mellőz a magyar irodalom (vagy éppen soha nem is használt igazán), rendkívül jól illeszkednek a mai élőnyelvi dikció sajátosságaihoz. Az aiol versformák nagy többsége [...] ilyen – azt gondolom, érdemes lenne ezeket feltámasztani [...].²¹

Majd az említett formák pontosabb kifejtésekor így folytatja: „[h]asonlóan jó tulajdonságokkal – és alaki hasonlóságokkal – rendelkeznek még ind és perzsa versformák is”.²² Az *Aphantázia* verseiben pedig ezek a sorfajták jelennek meg, valóban élőbeszédszerű mondat szerkesztéssel.

Azonban hiába, hogy „rendkívül jól illeszkednek” a beszélt magyar nyelvhez, illetve, hogy a közömbös sorkezdetek „variabilitásuk miatt a beszéd ritmusának természetes változékonyságát produkálják”²³ – az *Aphantázia* is megvalósítja azt a hagyomány- vagy normaszegő viszonyt, amely a *Kacsamaembriót...* című prózaversen és a borítón látható;

¹⁹ *Uo.*

²⁰ *Uo.*, 125–126, 134.

²¹ *Uo.*, 125.

²² *Uo.*, 134.

²³ *Uo.*

azonban nem külső struktúrákhoz, hanem a saját maga által kialakított rendszerekhez képest tér el, azokat változtatja meg hangsúlyosan. Kitűnő példája ennek, hogy egyetlen kivétellel a ciklus minden versének néhány sorában el van rontva a hozzárendelt ritmusképlet, mégpedig a leggyakrabban olyan módon, hogy a rontást látványosan nem valamifajta versen belüli kényszer okozza. Legtöbbször két egymást követő sor közül az első végére odakerül egy szótag, ami a második elejéről hiányzik vagy fordítva, és ezt az áthelyezést sem szintaktikai, sem rímelésbeli indokok nem teszik szükségessé, sőt: többször szavak elválasztásával jön létre az átcsúsztatás. Például a nagy aszklepiadészi formában írt,²⁴ *Embololalia / embolalia / embulalia / sic! / embolofrázia / embolophasia* című vers soraiban a következőképp, éppen a *jelentéstelenül* szó kettészakításával történik meg a sorkezdet előbbre hozása:

tisztán elkülönült, nyers vocalist vagy csupa consonanst je-
lentéstelenül szúr be a mondat közepébe az
ember [...].²⁵

A vers paratextusa által kijelölt időmértékes verssor, melynek még a pontos ritmusképlete is szerepel az oldalon, mindkét teljességében idézett sor szempontjából azt kívánná meg, hogy a *consonanst* szó után essen a sortörés, ezáltal a *jelentéstelenül* elválasztás nélkül a sor elejére kerüljön.

Közvetlenül a ritmikai törésnél található szavak jelentéséhez kapcsolódik a címadó versben is a rontás. Az *Echolália* ugyanis a kleomakhoszi sorszerkezetet hivatott követni,²⁶ amit többnyire maradéktalanul meg is valósít, az idézett szakasz második sorában azonban hiányosan.

De közben a hallott szavak újramondásának azt a
torz változatát írta le, mely során az illető egy
ponton kihagy, és szituáció-függetlenül, más
korábbi beszéd- vagy szövegösszefüggésből merített
mondatsorokat szúr be a párbeszédbe [...].²⁷

Ebben a szakaszban nem szótag-átcsúsztatás történik, hanem egyszerűen kimarad egy hosszú szótag a sorból. A *kihagy* szó után törik meg a metrum, utána állna a hiányzó szótag, így formailag is prezentálódik a kihagyás jelensége, amelyet a sor magyaráz. A leírt tünet versbeli megvalósulása felveti a kérdést, hogy vajon a teljes bemutatott beszédzavar-jelenség, annak további tünetei is részt vesznek-e szövegszervező erőként a versben. Innen olvasva pedig a vers

²⁴ Az összehasonlítást megkönnyítendő álljon itt a nagy aszklepiadészi sor képlete: oo – U U – – U U – – U U – U – U –. (CSEHY Zoltán – POLGÁR Anikó, *Gyakorlati magyar verstan*, Comenius Egyetem, Pozsony, 2018, 177.)

²⁵ KELE FODOR, *I. m.*, 29.

²⁶ Kleomakhoszi sor: o – U U – | – U U – | U – | x – U – x. (SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 316–317.)

²⁷ KELE FODOR, *I. m.*, 14.

eleje is másképp lesz értelmezhető: „[...] egy pszichológusoknak szánt tanulmány / egyik különös kördefiníciója [...]: a halottak ismételtetése”.²⁸ A tanulmányból idézetként átvett szókapcsolat, a *halottak ismételtetése* irodalomelméleti eszközkészlettel olvasva intertextualitásként jelentkezne, azonban a zavarjelensége leírása értelmében tünetként lesz értelmezhető, hiszen az „más [...] szövegösszefüggésből merített” szöveg.

A *Szenzoros (amnesztikus) afázia* című költeményben a metrumrontás a többi vershez képest is szokatlanul sűrűn fordul elő, és jellemzően a sorok közötti szótagcsúsztatás révén jön létre.

Az egyik kutatás szerint beszédhang-
képző szerveid akkor is mozognak,
ha némán, a szemeddel olvasol. De
most ne erre figyelj, ne nézd a nyelved
kis rángásait, és ne lásd a torkod
szűküléseit. És ne nézd a belső
szád akusztikus érzetét, hanem csak
a betűire fókuszálj, erősen
koncentrálj, nehogy elfelejts figyelni. Nézd
meg, hány ligatúra van soronként, mert
félő, hogy az értelem lebomlik, csak a
versre figyelj, különben elvesz
a figyelmed [...].²⁹

A címadó elváltozás, a szenzoros afázia a korábbi címek által leírt jelenségekkel ellentétben (echolália, parafázia, palilália stb.) nem elsősorban a beszédprodukciónak érinti, és számos más tünete mellett gyakran csaknem egyáltalán nem működő olvasásértéssel jár.³⁰ A befogadó olvasásértésére reflektáló vers pedig épp e reflexióval távolít el a szövegtől, és nehezíti meg az olvasásértést, amennyiben annak részletezésével, hogy konkrétan mire *ne* figyeljen az olvasó, pontosan azokat a jelenségeket emeli ki, így azokra helyezi a fókusz: a nyelv, a torok, illetve a száj mozgására. Ezek után pedig a verbalitástól az írott szóra fordítja a befogadó figyelmét, amely ezáltal továbbra is a formára, a hordozóra irányul. A ligatúrákat számolni csak a „Nézd / meg, hány ligatúra van soronként” körüli sorokban érdemes – az *Aphantáziában* használt fontban kizárólag a *fi* betűkapcsolat jelenik meg ekként, így a teljes versben kizárólag a *figyelni*, a *figyelj* és a *figyelmed* szavakat találja meg a számolást elvégző olvasó. Újra azzal szembeül tehát, hogy épp a figyelem középpontjának módosulása okozza a figyelemre való reflexiót, azaz

²⁸ *Uo.*

²⁹ *Uo.*, 21.

³⁰ GÓSY Mária, *Pszicholingvisztika*, Osiris, Budapest, 2005, 324–325.

a ligatúrákeresés mint új szempont szerint kiválogatott szavak figyelmeztetnek a szöveg lineáris és értő olvasásától való elkalandozásra.

Amíg a vers (az olvasás közbeni) verbális jelenségekről szól, a cím alatt ígért phalaikoszi sorszerkezet tökéletesen működik.³¹ Azonban amint a nyomtatott szövegre kerül a hangsúly, és a befogadó már nemcsak fel van szólítva rá, hogy a „betűire fókuszálj[on]”, hanem segítséget, szempontokat is kap ehhez, azonnal megbicsaklik a metrum. A kilencedik, a tizedik és a tizenegyedik sor végén egyaránt metrikailag oda nem tartozó, a sortörés utánra pedig illeszkedő, a következő sor elejéről hiányzó szótagok találhatók. („Nézd”, „mert”, „csak a”.) Mindhárom átcuszás ráadásul a mondat szintaxisa szerint is a következő sor kezdetével alkot egy egységet, tehát elhelyezkedésük egy újabb formai határszegést, nevesül soráthajlást is eredményez.

2.2 A költészet mint nyelvi zavar

A *Szenzoros (amnesztikus) afázia* központi témájaként feltűnő olyasfajta hangképzést, ami még a néma olvasás közben is megvalósul, és aminek produktív résztvevője az olvasó ember teste, a következő oldalpáron magában álló mondat fűzi tovább: „BETŰM, MINT LÉLEK, BNNM HNGZL TST SZRNT.”³² A mondat első fele, amely a magánhangzók révén hangzóssá tehető, az aktuális olvasási iránynak megfelelő, azonban a második mondatfél nagyobb betűméretben, de fejjel lefelé jelenik meg, és hiányoznak belőle a magánhangzók, így kiolvasása többszörösen nehezített. (23. ábra) A magánhangzók hiányában mégis olvasható mondatfél felerősíti a *Szenzoros (amnesztikus) afázia* soraiban leírt jelenséget, kiterjeszti annak érvényét, amennyiben azt bizonyítja, hogy az olvasó nemcsak a leírt, hanem még a le nem írt, csak oda illeszkedő betűket is hangzóssá teszi belső olvasása folyamán. A hasonlat ugyanakkor a jelenséget, a betű testileg hangzóssá válását köti össze a lélek testi megnyilvánulásával, így a lélek *hangzása* – azaz érzékelhetővé, hallhatóvá válása – magára ölti a belül hangzó olvasás jellemzőit: önkéntelenként és állandóan jelen levőként, azonban a reflexív figyelem által kimozdíthatóként tűnik fel.

A *test szerint* hangzó betű és lélek azok testi meghatározottságát is jelenti tehát, és az olvasó – ráadásul időmértékesen, tehát a ritmustól még inkább előtérbe kerülő hangzósságú szövegeket olvasó – befogadónak mindeközben továbbra is forgatnia kell a könyvet, hiszen a versek tájolása folyamatosan változik. A befogadói test így még erősebben kerül fókuszba, az

³¹ Phalaikoszi sor: oo – U U – U – U – —. (CSEHY–POLGÁR, *I. m.*, 177.)

³² KELE FODOR, *I. m.*, 23.

olvasó potenciálisan saját jelenlétét és működéseit is észleli, miközben a ciklusban nem normatív emberi működésekről – beszédzavarokról – olvas.

Az *Aphantázia*-ciklus rámutat, hogy léteznek „normális”, mindenkivel megtörténő változatai a megakadásjelenségeknek. A *Szenzoros (amnesztikus) afázia* a fentebb elemzett módon, figyelemeltereléssel hozza létre olvasójában a megértési nehézséget, amelyet tárgyalt; a *Parafázia* pedig expliciten leírja, hogy legtöbbször nyelvhasználatát eleve jellemzi e zavar:

E kórt fonémás parafáziának
nevezzük. Ám ezt a hibát a gyors- és
lezserbeszéd korpusza is mutatja,
de megtalálhatjuk az épbeszéd és
a gyermekek nyelvtanulása közben
is. Nincs tehát elmezavar, csak élet,
folyvást hanyatlunk a vivid beszédben.³³

Az utolsó két idézett sor az élethez tartozó szükségszerűségként, az *Echolalia* fentebb elemzett szakasza pedig a költészet alapvető jellemzőjeként határozza meg a nem hétköznapi módon szemantizálható nyelvhasználatot (amennyiben a „más [...] mondatsorokat szűr be” az intertextualitásnak is meghatározása).³⁴ A ciklus versei között feltűnnek teljes oldalt vagy oldalpárt betöltő szókapcsolatok, amelyek szintén a nyelvi zavar és a költészet közötti párhuzamot erősítik. „SZA- / VAK- / RÓL // FANTÁZIÁLOK”³⁵ – olvasható a vallomás, amely éppúgy tartozhat a versek megalkotójához, mint a közvetlen ezt megelőző vers, az *Idioglosszia* által leírt jelenséggel élő, privát nyelvet beszélő személyhez. Beszédzavar és irodalom hasonlóságát hangsúlyozza az egyébként teljesen fehér oldalpáron szereplő „HAPAX EIRÉMENON” felirat is,³⁶ amennyiben ez annak a jelenségnek (az egyszeri elhangzásnak, a korábban nem létező mondásának) adja meg líraelméleti szakkifejezését, amelynek változatait a körülötte olvasható versek medikális terminussal embolaliaként, parafáziaként, illetve idioglossziaként határoznak meg.

A hétköznapi beszéd tehát nem a tökéletes egészség megvalósulása; a tökéletes egészséget a megakadás nélküliség jelentené, hiszen ehhez képest definiálható egyáltalán a megakadás. Ahogy Canguilhem írja, „az egészség fogalma nem egy létező, hanem egy norma”, illetve „[s]zigorúan véve a norma nem létezik”, a megakadások nélküli beszéd tehát pusztán ideáltípus.³⁷ A fenti egybeesések pedig rámutatnak, hogy hétköznapi beszéd, költészet és nyelvi

³³ *Uo.*, 20.

³⁴ *Uo.*, 14.

³⁵ *Uo.*, 26–27.

³⁶ *Uo.*, 37.

³⁷ Georges CANGUILHEM, *A normális és a kóros*, ford. GERVAIN Judit, Gondolat, Budapest, 2004, 40.

zavar között sokszor pusztán kontextusukat és (többször) szándékosságukat tekintve adódik különbség, amely tehát szemléletbeli és terminológiai eltérés. Amennyiben a hétköznapi kommunikáció, a gyors és direkt megértés a cél, a megakadásjelenségek zavarként, elváltozásként értelmeződnek. Az *Embololalia...* című vers ugyanakkor felhívja a figyelmet rá, hogy ha az újdonság létrehozását helyezzük központba, nem tekinthetjük zavarnak a „torz szavakat vagy épp / egy szintagmaszerű szillabasort”.³⁸ Sokkal inkább beszélhetünk ekkor alkotásról, vagy ahogy a vers folytatja: „[é]s mert ez a nyelv kezdete: nincs hiba”.³⁹

A megértés lehetőségének folyamatos visszavonása azonban a nyelv létrejöttének kérdésében sem maradhat el, hiszen bár a beszédzavarok által megszülethetnek valódi nyelvnek tűnő hangzószekvenciák, még a legkoherensebb nyelvi képződményeket létrehozó glosszológia és idioglosszia is kérdéseket hagynak maguk után: „[v]ajon van-e itt privát nyelv”.⁴⁰ A *Glosszológia* című vers mellett, mintha mottót olvasnánk, három sornyi írásnak tűnő, de ránézésre nem kiolvasható vagy megfejthető jelkapcsolat szerepel, alatta a felirat: *Voynich-kézirat*. (24. ábra) Az itt megidézett, 15. századra datált Voynich-kéziratot a mai napig rejtély övezi, több mint száz éve igyekeznek különböző nyelvű és eltérő diszciplinákhoz tartozó tudósok megfejteni, de sem nyelvét, sem írásrendszerét, sem jelentését nem tudták meghatározni.⁴¹ Egyes feltételezések szerint ismert nyelv rejtjeles írását, mások szerint kisebb természetes nyelvek ismeretlen írásbeliségének nyomait, megint mások szerint egy mesterséges nyelvet, vagy éppen glosszológia lenyomatát őrizi a kézirat, de az is többször felmerült, hogy hamisítvány és nem hordoz semmiféle jelentést.⁴² A Voynich-kézirat megfejtéséhez a legfrissebb kísérletek a számítógépes olvasás és a humán befogadás keverékét tartják célravezetőnek, ami – amint később látható lesz – az *Echolália*-kötet tipografikáinak elolvasásához is egy lehetséges út.

A *Glosszológia* mottójaként megjelenő titokzatos sorok megfejtéséhez azonban elég a mű egy korábbi megjelenésével való összevetése: a Tiszatáj folyóiratban 2015-ben szinte azonos formában megjelent vers mottója még latin betűkkel szerepelt, ekképpen: „A glosszolexia / a hangtalan faj, / ami nincs.”⁴³ Bár a szövegarcheológiai művelet révén látható, hogy a kötetbeli mottó betűjelölő kódolással van titkosítva, azáltal, hogy semmiféle

³⁸ KELE FODOR, I. m., 29.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ *Uo.*, 31.

⁴¹ Rafał PRINKE – René ZANDBERGEN, *The unsolved enigma of the Voynich manuscript = The Voynich Manuscript. The world's most mysterious and esoteric codex*, Watkins, London, 2017, 15–40.

⁴² A rengeteg különböző megfejtési javaslatot leíró cikkeknek és tanulmányoknak több válogatott bibliográfiája is született, például: <https://cipharmysteries.com/the-voynich-manuscript/voynich-theories> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.).

⁴³ KELE FODOR Ákos, *Glosszológia*, Tiszatáj 2015/8., 40–41.

megoldókulcs vagy utalás nincs hozzá, illetve a jelölt szavak egyike, a *glosszolexia*, egy igen ritka, és az *Echoláliában* máshol sem szereplő szó, gyakorlatilag csupán a kötetet forgató olvasóként megfejthetetlen a három sor. A megfejthetetlenség nemcsak biztosított, hanem hangsúlyos is azáltal, hogy a mottó egy évszázados rejtélyként ismert kéziratból vett idézetként szerepel. A *Glosszológia* mottójának lényege épp az írásnak tűnő jelsor olvashatatlansága – ahogy a glosszolás mint jelenség lényege a beszédként felismert hangsorok megérthetetlensége. Ugyanakkor a korábbi megjelenés ismeretében tudva, hogy az olvashatatlan mottó koherens, a vers sugall egy választ a saját maga által feltett kérdésre: az érthetlenség ellenére úgy tűnik, igenis van koherens, privát nyelv.

3. Ekhó és Narcisszus

Giorgio Agamben a költészet és a „nyelveken szólás” közötti kapcsolatot elemezve, Keats és Szent Pál leveleire támaszkodva a glosszológiát mint abszolút deszubjektívizációt ragadja meg, azonban kiemeli, hogy a glosszológia nem létrehozza, csak radikalizálja azt a deszubjektívizációs tapasztalatot, ami minden beszédaktusban eleve jelen van.⁴⁴ A deszubjektívizáció az a pozíció, írja, amelyben egybeesik a költészet és a nyelveken szólás: ekkor „a beszélő alany átadja helyét valaki másnak [...], aki csak a »levegőbe«, »terméketlenül« beszél”,⁴⁵ vagy ahogy Keats költői tapasztalata miatt érzett szégyenét felidézi: „a költő[nek] nincs sajátos lényege [...], mivel mindig más, mint önmaga, és mindig egy másik test helye”.⁴⁶

A test nélkül, a beszélő szubjektumtól függetlenül működő nyelv a címadó beszédzavar, az *Echolália* elnevezésében megjelenő Ekhó ovidiusi elbeszélésében is központi szerepet játszik, hiszen a nimfa tragédiája éppen az, hogy testetlen visszhanggá válik, akinek nincs saját nyelve, csak más beszélők szavait ismétli. Ekhó és Narcisszus története a tudat és a hang közötti távolságra mutat rá,⁴⁷ s e kettéosztást követve a nimfa a test nélküli hang, a fiú – tükörképe által – a szólás nélküli kép megtestesítője lehet.⁴⁸ A kötet első felét alkotó *Aphantázia*-ciklus versei a szubjektumtól eltávolodó nyelv öntermékenységének példáit mutatják fel, Ekhót idézik; a kötet második nagy részét alkotó, *Eoáia* címet viselő rész

⁴⁴ Giorgio AGAMBEN, *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú, Homo Sacer III.*, ford. DARIDA Veronika, Kijarat, Budapest, 2019, 98–101.

⁴⁵ *Uo.*, 101.

⁴⁶ *Uo.*, 99.

⁴⁷ Lynn ENTERLINE, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2004, 79.

⁴⁸ Narcisszus így beszél tükörképéhez: „s szádról sejtem, hogy szép szavakat szólsz, / hogyha beszélek, azonban a szód sosem ér a fülembe”. (Publius OVIDIUS Naso, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Európa, Budapest, 1982, 84.)

Narcissuszhoz hasonló: a nyelv vizualitását mutatja; képeinek beszéde sejthető, azonban sosem lehet maradéktalanul hozzáférni.

3.1 A nézés lehetőségei

Az *Eoáia* című fejezet az eddig említett módok mellett újabb irányokba is kimozdítja a megszokott olvasási mechanizmusokat. A ciklus kezdetén látható oldalpár, melyen tíz magyar költő neve rejtőzik, szintén a kötet forgatását, illetve az elválasztás szabályainak figyelmen kívül hagyását irányozza elő. A cikluscím utáni oldalak szerint, ami következik, azok

MÁSSALHANGZÓK >KOSZTOLÁNYIDEZSŐ> >ADYENDRE> >KÖLCSEYFERENC>
>PILINSZKYJÁNOS> >SZABÓLŐRINC> >RADNÓTIMIKLÓS> >PETRIGYÖRGY>
>NAGYLÁSZLÓ> >PARTINAGYLAJOS> >KUKORELLYENDRE> MAGÁNHANGZÓIRA
[...].⁴⁹

A fejezetet alkotó tíz tipografikára tekintve azonban csak feltételezhetjük, hogy a bennük szereplő magánhangzók a fenti szerzők egy-egy költeményének magánhangzóival egyeznek, mert elolvasásuk számos nehézségbe ütközik. Mielőtt azonban ezekhez jutunk, a ciklust bevezető oldalpár mottószerűen feltüntetett idézetei között megjelenik *A magyar helyesírás szabályaiból* származó, rövid sorokba tördelt meghatározás:

A szóelemek elhomályosulása

46. Több szavunk annyira elhomályosult,
hogy az alkotóelemek eredeti hangalakját
nem vesszük figyelembe,
hanem a szót a kiejtése szerint írjuk.⁵⁰

A sorszám alapján az idézet a kötet megjelenésének évében hivatalosan elavuló, 2009-es helyesírási szabályzatból származik, melynek szövegétől (a tördelést leszámítva) egyetlen ponton tér el: a „[t]öbb szavunk összetett, illetőleg képzett volta annyira elhomályosult” helyett egyszerűen az áll, hogy „[t]öbb szavunk annyira elhomályosult”. Ez a variáció a szóösszetétel és szóképzés mint köztes állomások elhagyásával a nyelv organikus formálódásának lassú, apró módosulásokkal történő folyamata helyett annak nagyobb léptékű, hirtelen megváltoztatásáról ír. A gyors nyelvi változások egyik elsődleges helye pedig éppen a költészet lehet. Az *elhomályosuló* szavak ezenfelül fizikai megjelenésüket tekintve is ilyenek a ciklusban: a tíz műnek (melyeket mindig egy-egy szinte üres, kizárólag apró, egyenletesen elrendezett vonalakkal teli oldalpár választ el) a szó legszorosabb értelemben vett kiolvashatóságát is

⁴⁹ KELE FODOR, *I. m.*, 70–75. (A nevek sorrendjét önkényesen választottam, mert elhelyezkedésük nem határozza meg egyértelműen az olvasási irányt.)

⁵⁰ KELE FODOR, *I. m.*, 76.

akadályozza a részleges eltűnés vagy elhalványodás. Egyes szövegek szóelemekre, mások betűkre bontva szerepelnek, megint másokban maguk a betűk sem intaktak. Az írásképet összezavarja továbbá a különböző színek és betűtípusok vegyítése, a negatív sor- és betűközök miatt egymásra csúszó jelek, az egész egyszerűen hiányzó betűk és fél betűk, valamint a szövegsezmensként nem értelmezhető alakzatok.

Az irodalomolvasásban bevett befogadási gyakorlattól távolít az *Eoáia*-ciklus megjelenésének különböző műfaji kódokhoz illeszkedése is: több oldalpár látszik például a rejtvénykönyvekhez hasonlónak, amennyiben más-más, jól körvonalmazható szabály alapján kell a betűk vagy szavak egymás utáni sorrendjét és olvasási irányát meghatározni ahhoz, hogy jelentésszerű szövegdarabok jöjjenek létre. (25. ábra) A ciklus másik helyén egy szintévesztő teszt köreibé íródik bele betűnként a versszöveg, a címhez pedig itt is egy az irodalomolvasástól elkülöníthető gyakorlat, a szemvizsgálatról ismerős olvasási mód valósul meg. (26. ábra)

Az elsődlegesen lineáris és szemantizáló olvasás tehát helyenként lehetetlenné, másutt szükségtelenné válik, ez pedig magára az olvasás aktusára irányítja a figyelmet. A befogadói működések jobban elkülönülnek egymástól időben is, mint a hagyományos líraolvasás esetén – a textuális interpretációt szükségszerűen megelőző kislábizálás és a szemantikai egységekbe rendezés művelete nagyobb interakciót igényel annál. Érdekes itt felidézni, hogy Sartre szerint a prózaíróval szemben a költő „a szavakat dolgoknak, nem pedig jeleknek tekinti”,⁵¹ vagy ahogy Culler fogalmaz: a líra esemény, amely az olvasás során a befogadó világában történik meg.⁵² A jellegzetességek, amelyeket a szerzők a líra alapvető működéseiként azonosítanak, hatványozottan érvényesülnek az *Eoáia*-ciklus esetében, hiszen a nyelvi szegmensek jelentése sokszor kivehetetlen, a szavak és a betűk képként válnak befogadhatóvá, illetve a befogadás eseményszerűségét biztosítja az, hogy bármiféle értelmezéshez fokozott olvasói interakció szükséges.

Az olvasói interakció pedig nemcsak szellemi munkát jelent, hanem a befogadói testnek is aktívabban kell részt vennie a kötet feldolgozásában annál, mint amit egy sorról sorra olvasható könyv által kiváltott szemmozgás jelentene. Az oldalak közötti oda-vissza lapozás, a könyv forgatása és a fülek megfelelő hajtogatása mellett, ami az eddig elemzett szakaszoknál is szükséges volt ahhoz, hogy a mű minél nagyobb része értelmezhetővé váljon, az *Eoáia* arra is indítja olvasóját, hogy a rejtvényeszerű oldalakon az íróelődök verseinek magánhangzóit keresve beleírjon a grafikákba. Mindezek az effektusok a mű és a befogadó jelenlétére hívják

⁵¹ Jean-Paul SARTRE, *Mi az irodalom?*, ford. NAGY Géza = Uő, *Mi az irodalom?*, Gondolat, Budapest, 1969, 27–160, 33.

⁵² Jonathan CULLER, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, Prae 2017/3., 7–23, 21.

fel a figyelmet a szemantika ellenében;⁵³ így többször a jelenlét válik hangsúlyossá a komplikáltan vagy egyáltalán nem hozzáférhető jelentéssel szemben.⁵⁴ (Ugyanakkor az egyes szakaszok líratörténeti hagyományba ágyazottsága, valamint ennek explicit jelöltsége, a költőelődök felsorolása, nem engedi teljesen háttérbe szorulni az interpretatív olvasásmódot sem.)

3.2 A tipografikák felfejtése

A megnevezett tíz magyar költő magánhangzóinak megtalálása, az *Eoáia* tipografikáinak megértése és az általuk megidézett versek beazonosítása ismét nem szokványos olvasásmódot kíván. A rejtvényfejtés kizökkentő és lassító hatással bír, az egészes befogadást pedig ellehetetleníti a tipografikák részlegessége, hiányossága. A recepcióban eddig egyetlen tipografika megfejtése történt meg, mégpedig a legelsőé. A *Bőridegeid* című mű magánhangzói összeilleszthetők Kosztolányi *Őszi reggelijével*. A kritikus nem tér ki arra, milyen módszerrel fejtette meg az egyezést,⁵⁵ de egy ennyire közismert vers esetében akár a szövegelemlekezet is elég lehetett az előzmény felismeréséhez. Ugyanakkor ez láthatólag nem igaz a ciklus összes alkotására, különösképpen nem azokra, amelyekből a bennük szereplő magánhangzókat is nehézségekbe ütközik kiválogatni. Ahol a betűk kiolvasása mégis lehetséges, ott egy teljességgel deszemantizáló és ahumán befogadási mód lehet a rejtvényfejtő segítségére, mégpedig a számítógépes olvasás.

A megadott költők digitális adatbázisokban elérhető életművéből egy számítógépes program segítségével kivonva a magánhangzókat olyan betűsorozatokat kapunk, amelyekben már kereshetővé válnak az *Eoáia* egyértelműbben kiolvasható verseinek (vagy legalább így adott verscímeinek) magánhangzószekvenciái. A vizuális nehézségek, illetve a művek digitális hozzáférhetősége miatt korlátozottan végrehajtható kísérlet azt mutatta, hogy a számítógépes olvasás mindenképpen releváns technikája az *Echolália* befogadásának: eredményként megállapítható volt, hogy az *Ennyi kimúltál* | ~~Ezt itt kihúznám~~ című mű Kukorelly Endre *Ez mind kis túlzás* című versének magánhangzóit visszhangozza. A *Bőridegeid*től eltérően e vers eredetijének minden magánhangzóját felhasználja, és kétsoronkénti tagolását is átveszi. Ezen

⁵³ A jelenlét kifejezést Hans Ulrich Gumbrecht meghatározása alapján a világ dolgaihoz való értelemtulajdonító-interpretatív viszonyulásaink mellett folyamatosan megvalósuló másik reláció leírásaként értem. E másik reláció azon a feltételezésen alapul, hogy a dolgok minden esetben viszonyba lépnek a befogadói testtel is: ezt a viszonyt nevezi Gumbrecht jelenlétnek. (Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban?*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae 2013/3, 9–25., 14.)

⁵⁴ Ismét az avantgárd egyik alapvető jellegzetességére ismerhetünk itt, mely szerint az avantgárd műalkotás „önmagát mint művészi képződményt, mint artefaktumot nyújtja”. (Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010, 100.)

⁵⁵ SIMON Ferenc, *A betű multimédiája avagy a visszhang poétikája*, Eső 2017/2., 115–118, 118.

túl azonban épp úgy felborítja a Kukorelly-vers formáját, mint ahogy az *Őszi reggeli* átirata eltávolodik annak meghatározó jambikus lüktetésétől. Az *Ez mind kis túlzás* szerkezetét elsősorban sorvégi tiszta rímei adják, amelyeknek a Kele Fodor-mű határozottan ellene dolgozik. Így változik meg például Kukorelly következő versszaka: „míg ráhajigálnak megannyi mást, / új elmúlást”⁵⁶ a Kele Fodor tipografikájából (nagyreszt) kiolvasható két sorra: „sírjába kivárva egy nagy hibát / úgy elkúrná”.⁵⁷

Amennyiben a befogadó balról jobbra lapozva halad a kötetben, a cikluson belül hetedikként érkezik el a *Title Goes Here* című alkotáshoz, amelynek bal oldalán számozott sorok, jobb oldalán pedig egy számokat és betűket szerepeltető, apró körökből álló ábra látható. (25. ábra) Bár a számoktól eltekintve a 104. oldal sorai lineárisan és egymás után, hagyományosabban tördelt versként is olvashatók volnának, az ezt megelőző hat *Eoóia*-mű eddigre olyannyira megváltoztatja a befogadói attitűdöt, hogy könnyen kezdhet az olvasó rejtvényfejtésbe (magánhangzó-számolásba, a számsorok logikájának keresésébe, színek szerinti szegmentálásba) ahelyett vagy anélkül, hogy megpróbálná koherens versként értelmezni a szöveget.⁵⁸ Ugyanakkor rejtvényként tekintve is különös az oldalpár: a körökbe beírandó szavakat felerészben hagyományos módon, szinonimákkal utalva rájuk adja meg a baloldali felsorolás, így kerülhet az ábrába a „csodahátas” alapján a „mesei paripa”, az „iszkol előle a testfolyadék” révén pedig a „vízválasztó” kifejezés a megfelelő sorokba. Az utalások másik fele azonban közel sem ilyen egyértelmű, amennyiben a meghatározásként funkcionáló sorokban csak elfoglalt helyük jelölt – egy vers sorainak meghatározatlan hosszúságú részeit kell tehát úgy kitalálni, hogy az a szemantikai-szintaktikai megalkotottságból sokszor nem kikövetkeztethető, sőt olyan sor is van, ahol kizárólag a kihagyás szerepel, mindenfajta támpont nélkül.

Az összes tipografikáról elmondható, hogy a belőlük kiolvasható részletek nem alkotnak szintaktikailag koherens sorokat és összefüggő verseket; inkább szavak, legfeljebb három-négy szóból álló szókapcsolatok különülnek ki a képekből. Tematikus-motivikus kapcsolatok azonban annál inkább jelentkeznek, nem is csak egyes oldalakon, hanem az egész cikluson átívelő módon. A testhez, és elsősorban az emberi testhez kapcsolódó fogalomkörben mozog több grafika, így jelennek meg például a *Kinő* kezdetűben a *kelés, ín, csont, genny, nyirok, ideg* szavak; a *Téralakzatok*ban az *olvad a hús* és az *ivartalan állat* kifejezések; az *UOOU* címűben

⁵⁶ KUKORELLY Endre, *Ez mind kis túlzás*, Élet és Irodalom 2004/29., 19.

⁵⁷ KELE FODOR, *I. m.*, 92–93.

⁵⁸ A hozzáállás nem hibás, valóban nem olvashatók össze koherens versszöveggé a sorok, azonban jelentékeny az, hogy az effajta olvasásra való próbálkozás is háttérbe szorulhat a kötet működésének hatására.

a póthaj, sörény, szőr, érfolyás, sejt és halál; az *Őszi reggeli* parafrázisaként azonosított *Bőridegeid*ben pedig a tüsző, gyulladás, receptor, észlelet és hangtartomány szavak.

A parafrázisok alapját képező verseket, hiába ad látszólag megoldókulcsot a ciklus eleje, nem lehetséges mind azonosítani. Annak belátása, hogy az iránymutatás nem valódi kulcs – a költőelődök megnevezése inkább tisztelgés, mintsem a beazonosítást segíti, hiszen az életművek verseinek számossága révén a nevek megadása nem szűkíti kellőképpen az összehasonlítható korpuszt – arra enged következtetni, hogy a tipografikák, bár rejtvénynek tűnnek, nem megfejtésre várnak. A befogadás lassulását eredményezik, amennyiben az olvasó akár a képeket illető kontemplatív nézést, akár a rejtvényfejtő olvasást kezdi működtetni hatásukra; s ha sikerül is a tipografikákat eredetijeikhez párosítania, ahhoz már könyvek, az internet vagy akár külön erre készített számítógépes programok segítségét kell hívnia.

A kötet értelmezése szempontjából ez a belátás elsődleges, ugyanakkor a mélyebb megértésre törekedve az értekezés szerzője kihasználta a kortárs, élő szerző adta lehetőségeket: Kele Fodor Ákostól a szövegtervezetet elkérve azonosította, mely tipografikák mely versek magánhangzói alapján születtek. Ez a tudás pedig még inkább meggyengíti a rejtvények szabályosságának képzetét és ezáltal valódi, megfejtést váró rejtvényként való értését. Az eredeti versek ismeretében például megállapítható, hogy a magánhangzóátvétel nem egységes módon történik: van olyan grafika, amely a magánhangzóknek csak egy részét hasznosítja, és szerepelteti a hiányzókat (mint a *Bőridegeid*), de olyan is, amelyik új magánhangzókat ír az átvettek mellé (a *Holtpont* című párversnek például egyik fele Nagy László *Ki viszi át a szerelmet* című versének magánhangzóiból válogat, de a másik része nem követi azt).⁵⁹ Nem csak az nehezíti azonban a megfejtést, hogy a tipografikák átírási módszerei különböznek egymástól. A cikluseleji költőnévsor nem egyezik a parafrázisok alapjául szolgáló költők valódi sorával: az *UOOU* címmel azonosított tipografika ugyanis a listában nem szereplő Fodor Ákos *Rondó* című versének magánhangzóin alapul. Ezek a példák ismét a kötetnek a megértést akadályozó, szabályosságokat állító majd azokat felborító hatásmechanizmusára mutatnak rá.

4. A normaszegés mint rendszer

Az *Echolália* minden szakaszára igaz az, hogy olyan előzetes normarendszereket jelöl meg viszonyítási pontként, és sokszor maga is olyan normarendszereket állít fel, amelyeket hamarosan meg is tör: leglátványosabb példái ennek a nyelvzavar-verseknek a feltüntetett időmértékes sorszerkezetekből kitüremkedő szótagjai, illetve a rejtvényfejtői interakciót

⁵⁹ *Uo.*, 84–85.

kiváltó, de megoldást nem kínáló tipografikák. A folyamatosan ismétlődő szabályszegések révén a kötetnek, ha csak ideiglenesen is, de sikerülhet az iskolás korunktól fogva berögzült olvasási gyakorlatainkat háttérbe szorítani, megkérdőjelezni azt a módot, ahogyan az írott nyelvvel bánunk, ahogyan ahhoz viszonyulunk. A megszokott olvasásmódnak és a nyelv normatív használatának felbomlására számos utalást és erre irányuló, átfogó tendenciát láthatunk a teljes műben. *A hetedik főbűn* című vitairat egyfelől a legegyszerűbb formai alapvetéseket kezdi ki azáltal, hogy a háttér és a betű színét megcseréli – fekete háttéren fehér betűkkel ír –, valamint, hogy a lábjegyzetjelölő alakzatok lapalji, apró jelek helyett fél oldalt elfoglaló formákká válnak. Másfelől tematizálja is a felborítandó normákat: a vitairat szerint például háttérbe szorítandó működés volna a magyar nyelvű hexameteres költészet, és annak az antik művek fordításához magát szorosan tartó hagyománya.

A nyelvújítás korában írott időmértékes versek mondattechnikai hibái a mai napig fellelhetők [...]. Amikor [...] egy elfuserált szövegrész miatt valaki az antikizáló szerepjátékhoz vagy allúziókhöz fut segítségért [...], valójában a fordításirodalom hibáit jelöli meg kulturális vonatkoztatási pontként, nem pedig a valódi antikvitást.⁶⁰

A hiba megjelölése után a vitairat az aiol, perzsa és szanszkrit strófákat nevezi meg a magyar költészetben felhasználandó alapokként. Azonban nem egyszerűen arról van szó, hogy *A hetedik főbűn* ezzel megindokolja az *Aphantázia*-ciklus verseinek időmértékes szerkezeteit, hanem önmagát is a reflexió tárgyává teszi; műalkotásként is részévé válik a verseskötetnek. Utolsó bekezdését a következőképp indítja: „[v]égezetül pedig megmutatom, hogy néz ki a korrekt hexameter, mert sajnos senki se képes tisztességeset írni”.⁶¹ A „végezetül pedig” szókapcsolat elhagyásával, pontosan onnantól kezdődően, hogy „megmutatom”, a szöveg valóban megmutat egy, a mindennapi nyelvhasználatot ki nem játszó, fel nem borító lehetőséget a hexameterben való írásra: ettől a ponttól a vitairat legvégéig tartja a hexameteres formát, ahol így zárja le: „nem hiszem azt, hogy a szerzők bénák és amatőrök – szimplán lusták [...], azt hiszem, ez becsületbeli ügy, szóval kijelentem: őszintén elnézést kérek a szakma nevében”.⁶²

Nem más történik itt az utolsó bekezdésben sem, mint a megszokottnak tartott írás- és olvasásmód lebontása, csak éppen nem az „elrontás”, a költemények szövegszerűen olvashatatlaná tétele által, mint az *Eoáia*-ciklus darabjai esetén, hanem a vitairatban a hexameterhasználat hibásnak titulált gyakorlatainak javítására téve próbát. E próbálkozás az *Aphantázia* verseinek ellenpontja: a vitairat kifejti, hogy a hexameter nem annyira alkalmas (már) a magyar nyelvű időmértékes verselésre, ellenben az aiol formákat „nem is lenne nehéz

⁶⁰ *Uo.*, 122–125.

⁶¹ *Uo.*, 129.

⁶² *Uo.*, 130.

[...] használni”⁶³ – mégis a végén szereplő, a kötetben egyedül hexameteres oldal metrikailag hibátlan, míg az *Aphantázia* aiol formái végig el vannak rontva. Illetve nem végig, hiszen néhány metrikailag hibás vers után a figyelmes befogadó elvárása már éppen a rontás lenne – ehhez képest kell tehát az eltérésnek történnie: az *Onomatophóbia* című versben a ciklusban egyedül hibátlanul érvényesül a hozzá megadott, achatiuszi sorszerkezet.⁶⁴

Az újra és újra megtörténő kizökkentés, a szövegszerveződésre vagy a befogadásra való ismétlődő reflexió és figyelemirányítás a mű materialitásának és medialitásának fókuszban tartását eredményezi; az akusztikus és vizuális effektusok, valamint a nyelvi értelem közötti oszcillálás a jelenlét előtérbe kerülését váltja ki. E tekintetben pedig az egész mű Ekho alakját idézi, amennyiben annak szubjektum és saját szavak nélküli nyelve elsősorban a jelenlét tanúsítását szolgálja.⁶⁵

A zavar, a szabályszegés, az inkoherencia teszi felismerhetővé azokat a tüneteket és elváltozásokat, amelyeket az *Aphantázia* versei pszicholingvisztikailag pontosan leírnak. Akinél echolália vagy palilália jelentkezik, az a szituációba nem illően ismételt szóelemeket; a parafáziás nem megfelelő fonémákat helyez szavaiba; embolalia és idioglosszia esetén a beszéd kisebb vagy nagyobb részét jelentés nélküli hangsorok adják – az *Eódia*-ciklusban szereplő művek pedig képileg, a szöveg vizualitásában valósítják meg azokat a változásokat, amelyeket e beszédzavarok a hangzó nyelvben létrehozhatnak: kihagynak, beillesztenek, illetve nem szemantizálható módon ismételtnek betűkombinációkat akár a betűk egyértelmű megkülönböztethetőségét is megszüntetve. Ezek a tipografikák a befogadóban hasonló nehézségeket okoznak, mint amivel a beszédzavarral kommunikáló személy hallgatósága szembesül; a kötet úgy viseli magán a nyelvi zavarok jellegzetességeit, hogy olvasójának a szövegmegértés során a zavart *beszéd* megértési nehézségeihez hasonló problémákkal kell megküzdenie. A kötethez tartozó hanglemezen megszólaló versek hasonlóképpen jelentenek kihívást: ezekből nem vagy csak részlegesen lehet kihallani érthető szavakat-mondatokat annak ellenére, hogy egyértelműen beszédként ismerhetők fel. Épp úgy, ahogy a tipografikák nagy részét szöveggént ismerjük fel, azonban alfabetizmusunk önmagában nem elég az elolvasásukhoz.

⁶³ KELE FODOR, *I. m.*, 126.

⁶⁴ Az achatiuszi tizenkettes képlete az *Echolália* szerint: o x x | o x x | – U U – U x. E sor első két kólonja bármelyik fejetlen aiol kólon elejeként megvalósulhat, azonban magában nem létező kólon típus. A sor harmadik kólonját tekinthetjük az aiol bázist teljesen elhagyott glükóneusnak, azaz dodransnak. (SZEPESSY Tibor, *Bevezetés az ógörög verstanba*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013, 157.) Ezek alapján érthető lehet, hogy a teljes sorfajta sem név, sem kólonösszetétel alapján nem található meg az alapvető hazai verstankönyvekben, illetve magyar költők közül is csak Kele Fodor Ákos hivatkozik rá – előfordulhat, hogy az *Echolália* egyetlen verse, amely végig követi a megadott metrikát, egy magyarul eddig nem létező, vagy legalábbis sorszerkezetként el nem ismert mintázatot valósít meg.

⁶⁵ Ekho nyelvének deszubjektívációjához lásd: ENTERLINE, *I. m.*, 62.

Mindezek a jelenségek egyszerre mutatják meg a beszédzavarral élőkkel való kommunikáció nehézségét és a beszédértési zavarokkal élő emberek nézőpontját. Arra is rávilágítanak, hogy a megakadásjelenségeknek számos normatív változata létezik, ezáltal tehát mindannyian produkálunk nyelvi zavarokat, illetve megértésünk sem teljes. Az *Idioglosszia* című vers a következőképpen fogalmazza meg a megértést illető bizonytalanságot:

[k]ülső megfigyelőként, elemezve sem
vagyunk képesek ezt elkülöníteni
sem a károsodástól, sem a nyelveken
szólástól. Lehetetlen bizonyítani,
hogy fennáll a privát nyelv. [...]
És nem értjük a holtak szavait, pedig
ők teszik lehetővé a személyes ént.⁶⁶

Ha elfogadjuk, hogy az *Echolália* című alkotás együttes, illetve maga a kötet a benne felbukkanó nyelvi és beszédzavarokhoz hasonlóan szerveződik, és azok hatásával összemérhető befolyással bír olvasójára, akkor rá is vonatkozni fog, hogy „[k]ülső megfigyelőként, elemezve sem” eldönthető, hogy egyes következetesnek tűnő zavarok rendszert alkotnak-e. Például: bár feltételezhető, ám olvasóként „[l]ehetetlen bizonyítani”, hogy az *Eoáia*-ciklus tíz tipografikája valóban a megadott tíz szerző egy-egy versének magánhangzóira illeszthető-e. Legtöbbjüket kiolvasni sem tudjuk, s így a Voynich-kézirat dilemmáihoz hasonlóan nem tudjuk eldönteni, hogy a szabályosság hibás-e, vagy egyszerűen „nem értjük a holtak szavait”.

A nyelvi zavarok párhuzamba kerülnek a költészettel, és különbségüket csak a retorikai alakzatok megnevezése adja: a szókitaláció, az újrakontextualizáló átvétel, de még az ismételtetés is más jelentést nyer a költészet médiumában:⁶⁷ hapax eirémenon, intertextualitás vagy gondolatritmus válik belőle.

5. Összefoglalás

Kele Fodor Ákos *Echolália* című alkotásának jellemző működése a különböző szabályrendszerek bevezetése, majd azok megszegése. Ilyen szabályrendszer az aiol és perzsa strófaszerkezetek használata, amelyek a kötetvégi vitairat szerint „rendkívül jól illeszkednek”⁶⁸ a magyar nyelvhez – majd az abban írt versek olyan tagolása, ami szemantikailag és metrikailag egyaránt indokolhatatlan, azonban nehezíti az olvasást. A tipografikák által kihívott rejtvényfejtő olvasásmód kibillent a lineáris és értelemkereső, normatív irodalomolvasás

⁶⁶ KELE FODOR, *I. m.*, 24.

⁶⁷ A retorikát a költészet médiumaként tekintett elmélet levezetéséhez lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, Alföld 2004/4., 34–59.

⁶⁸ KELE FODOR, *I. m.*, 125.

elvárásait; azonban a rejtvényfejtő olvasásmód is érvényét veszti, amennyiben az *Eoáia*-ciklus elején felsorolt szerzői nevek nem egyeznek a magánhangzóik újrairásával felhasznált versek szerzőivel – azaz, rejtvényfejtő terminológiával élve, hibás a megoldókulcs.

A kötetet záró vitairat szintén normabontó célzatú, amennyiben a magyar nyelvű időmértékes verselés megreformálására tör, azonban az általa felvetett, új norma – a mű folyamatos normaszegő mechanizmusainak köszönhetően – nem tűnik általános érvényű kinyilatkoztatásnak.

A szabályok áthágása mint határátlépés a belső füleken olvasható prózaversben csúcsosodik ki, amennyiben az többféle létezőt jelenít meg hibrid formában, egészen a nyelvi mozaikosodásig, illetve a befogadó animalitásának jelöléséig. Mindezek mellett a befogadói interakció állandó kiváltása, illetve a (vers)olvasásra, szövegértelmezésre való gyakori figyelemirányítás folyamatos jelenléteffektus-képző; a jelentések elhalványodásával párhuzamosan a kötet és a befogadó jelenléte újra és újra előtérbe kerül.

Konklúzió

A disszertáció központjába állított négy alkotás medialitásukat és tematikus-motivikus elemeiket tekintve egyaránt határátlépő, normaszegő munkák. Nádas Péter *Saját halál* című albumának erős két részre osztottságát korábbi megjelenései is mutatják, amennyiben mind a fotósorozat, mind az elbeszélés napvilágot látott önálló műként a 2004-es, azokat együtt szerepeltető kiadás előtt. A mediálisan különmemű szakaszok elválasztottságát erősíti a természet és az ember életciklusa közötti eltérés feszültsége is, ugyanakkor a szakaszok több módon összefonódnak. Hasonlóságuk mutatkozik meg abban, hogy a mértéktelen biológiai folyamatokat a külső entitások – függönyök, pincérek vagy műanyag székek – mérhetővé, felfoghatóvá teszik, épp úgy, ahogy a vizuális vagy textuális keretek közé szorítottság is.

Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezete* című regénye három olyan főszereplő-elbeszélővel dolgozik, amelyeknek sem egyezése, sem különbözősége nem rögzíthető. Az énelbeszélésekben megjelenő narratori pozíciók kétséges koherenciájának jelentőségét az adja, hogy a főszereplő emlékei nyelviileg nem megbízhatóak – emlékezése az anyanyelvéből ismert formákban nem képes megvalósulni. A főszereplő emlékezésének és ezáltal a verbalitásnak is a testi (újra)átélés, valamint az idegen nyelv adta új formák teremtenek lehetőséget. Hasonlóképp a többnyelvűséget és a testen keresztüli reprezentációt használja a narrátor is elbeszéléséhez nemcsak tisztán textuális formában, hanem a testre írás hagyományához nyúló, az arcot szótárlapokkal kitakaró kollázsai által is.

A *Saját halál* vizualitásában meghatározó szerepet játszik a fehér lap, a szövegszegmensek közötti és körüli, üresnek látszó tér, Molnár T. Eszter regényének egyik központja pedig az elhallgattatott vagy eltűnő, háttérbe vonódó nő. Tóth Kinga *Írmag / Offspring* című alkotása e kettőt állítja viszonyba, amennyiben oldalain, videóin és hanganyagain hasonlóképp lép elő háttérszerepéből a grafikus felület, s vele együtt a magától értetődőnek és kulturálisan kódolatlanak tekintett természet, valamint a természetes erőforrásnak tekintett nő. A bevett hierarchiastruktúrák effajta megkérdőjelezése együtt jár a műben az éles határok felbontásával is, ami a faji, nemi, nyelvi és mediális hibridizáció különböző formáit eredményezi. A hibridizáció felismeréséhez vezető egyik út a befogadói médiumváltás: az emberi haj, a kukoricahaj és a banánhéj képeinek sorát csak a hangzó nyelv köti össze egymással – az olvasónak verbalizálnia kell a látottakat, épp azon a módon, ahogy a *Teréz...* egyik főszereplője olvassa ki napi teendőinek útvonalát, s ismeri fel ezáltal önmagában az állatit, a baglyot.

Példaértékű, hogy a csikóhal motívuma Tóth Kinga albumában épp úgy feltűnik, mint Kele Fodor Ákos *Echoláliájában*, amennyiben mindkét esetben az emberhez rendelt (nemi) szerepek felborulását jelképezi az utódokat kihordó hím állat. Az *Echolália* azonban a korábbiakhoz képest még hangsúlyosabban valósítja meg a hibridizációt mind az emberi és a nem emberi között, mind pedig medialitás tekintetében. De a keveredésekből nem jön létre új faj vagy új médium, a kötetben beálló rendszer maga a szabályok megtörése, a normaszegés, legyenek a szabályok előzetesen adottak vagy újonnan kialakítottak.

A négy elemzett munka kirajzol egy tendenciát, mely szerint a mediális összetettség és a határsértő emberi test, a normaszegő emberi működések megjelenítésének térnyerése együtt jár, sőt egymással párhuzamosan növekszik. Az összefüggés azonban inkább tűnik a primer művek válogatása által adódónak, mintsem szükségszerűnek: a bevezetőben kontextusként részben felsorolt kortárs magyar alkotások között számos olyan található, amely a testi normaszegést előtérbe helyezi, ám megtartja elsődleges textuális jellegét (például Hegedüs Vera novelláskötete vagy Danyi Zoltán regényei),⁵⁵³ illetve olyan munkából is sokat találni, amelyek bár intermediálisak, nem teszik az emberi testek vagy működések reprezentációját összetettebbé (például Áfra János és Szegedi-Varga Zsuzsanna *Termékeny félreértés* című kötete, vagy Závada Péter *Gondoskodás* című, zenei albummal kombinált verseskötete).⁵⁵⁴ Ugyanakkor annak ellenére, hogy a mediális és a testi normaszegés párhuzamossága nem szükségszerű, a kortárs magyar irodalomban megfigyelhető tendencia azon művek sora, melyekben a kettő összefonódik, és komplexitásuk egymással arányosan növekszik.

⁵⁵³ HEGEDÜS Vera, *Mondass egy misét értem*, Kalligram, Budapest, 2024; illetve például DANYI Zoltán, *A rózsákról*, Magvető, Budapest, 2021.

⁵⁵⁴ ÁFRA János – SZEGEDI-VARGA Zsuzsanna, *Termékeny félreértés/Productive Misreadings*, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2020; illetve ZÁVADA Péter, *Gondoskodás*, Jelenkor, Budapest, 2021.

Bibliográfia

A jelölt értekezése alapjául szolgáló tudományos közleményei

GREGOR Lilla, /. *A törtvonal Tóth Kinga Írmag / Offspring című művében*, Irodalmi szemle 2021/10., 83–89.

GREGOR Lilla, „Hogy mi mennyire hasonlítunk”. *Intermediális homogenitás Tóth Kinga Holdvilágképűek című kötetében*, Prae 2019/4, 40–51.

GREGOR Lilla, „Szétszálazni a külső és a belső bonyodalmakat”. *A Saját halál mediális összefüggései = Halál az irodalomban. A halál irodalmi és nyelvelméleti reprezentációi*, szerk. PATAKI Viktor, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2022, 189–250.

GREGOR Lilla, *A költészet mint nyelvi zavar. Kele Fodor Ákos: Echolália = Billenő egyensúly. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. FODOR Péter – LAPIS József, Méliusz Juhász Péter Megyei Könyvtár és Művelődési Központ, Debrecen, 2023, 100–114.

GREGOR Lilla, *Betegség, identitás, test. Határok Tóth Kinga Holdvilágképűek című kötetében*, Alföld 2021/1., 59–67.

GREGOR Lilla, *Hallgatás három nyelven. Molnár T. Eszter: Teréz, vagy a test emlékezete = Az élet lármája. Biopoétika a 20-21. századi magyar prózában*, szerk. BALAJTHY Ágnes – FODOR Péter – L. VARGA Péter, Prae, Budapest, 2024, 394–417.

GREGOR Lilla, *Kísérlet (líra)olvasási rendszereink kimozdítására. Tóth Kinga: Írmag / Offspring = „fényem nő: magam termelem”. Biopoétika a 20-21. századi magyar lírában*, szerk. BALAJTHY Ágnes – MEZEI Gábor, Prae, Budapest, 2022, 430–446.

Bibliográfia

Források

ABBOTT, Edwin A., *Síkföld. Tudományos fantasztikus regény*, ford. GÁLVÖLGYI Judit, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1982.

ÁFRA János – SZEGEDI-VARGA Zsuzsanna, *Termékeny félreértés/Productive Misreadings*, Alföld Alapítvány, Debrecen, 2020.

BABARCZY Eszter, *A mérgezett nő*, Jelenkor, Pécs, 2019.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Les Éditions de Minuit, Párizs, 1970.

BECKETT, Samuel, *Godot-ra várva*, ford. KOLOZSVÁRI Grandpierre Emil = *XX. századi angol drámák*, vál. UNGVÁRI Tamás, Európa, Budapest, 1985, 793–899.

BECKETT, Samuel, *Godot-t várva*, ford. HORVÁTH Ágnes és tsai., Színház 2015. március.

BECKETT, Samuel, *Waiting for Godot. A tragicomedy in Two Acts*, Faber and Faber, London–Boston, 1981.

Biblia, ford. Magyar Bibliatársulat, Kálvin, Budapest, 2007.

DANYI Zoltán, *A rózsákról*, Magvető, Budapest, 2021.

ERDŐS Attila, *önmentő énvesztés*, Napkút, Budapest, 2024.

ESTERHÁZY Péter – SZÜTS Miklós, *A bűnös*, Magvető, Budapest, 2015.

GÉCZI János, *Képversek*, Művészetek Háza, Veszprém, 1997.

HEGEDÜS Vera, *Mondass egy misét értem*, Kalligram, Budapest, 2024.

József Attila összes versei, Osiris, Budapest, 2019⁵.

KARINTHY Frigyes, *Utazás a koponyám körül* = Uő., *Mennyei Riport / Utazás a koponyám körül*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 267–479.

KASSÁK Lajos, (*Mesteremberek*), A Tett 3. (1915), 42.

- KELE Fodor Ákos, *Echolália*, Prae.hu–Palimpszeszt, Budapest, 2016.
- KELE FODOR Ákos, *Glosszolália*, Tiszatáj 2015/8., 40–41.
- KISS Tibor Noé, *Beláthatatlan táj*, Magvető, Budapest, 2020.
- KRASZNAHORKAI László, *Állatvanbent*, Magvető, Budapest, 2010.
- KRASZNAHORKAI László, *Mindig Homérosznak*, Magvető, Budapest, 2019.
- KUKORELLY Endre, *Ez mind kis túlzás*, Élet és Irodalom 2004/29., 19.
- KUPIHÁR Rebeka, *A heterók istenéhez*, Magvető, Budapest.
- MOLNÁR T. Eszter, *Teréz, vagy a test emlékezete*, Budapest, Prae, 2019.
- NÁDAS Péter, *Drámák*, Jelenkor, Pécs, 2001.
- NÁDAS Péter, *Egy családregény vége*, Jelenkor, Pécs, 2012.
- NÁDAS Péter, *Párhuzamos történetek*, Jelenkor, Pécs, 2005.
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, Élet és Irodalom, 2001/51–52., 29–33.
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://konyvtar.dia.hu/xhtml/nadas_peter/Nadas_Peter-Sajat_halal.xhtml
(utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, https://reader.dia.hu/document/Nadas_Peter-Sajat_halal-528 (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- NÁDAS Péter, *Saját halál*, Jelenkor, Pécs, 2004.
- Popol Vuh. A maja-kicse indiánok szent könyve*, ford. BOGLÁR Lajos, Helikon, Budapest, 1984.
- TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Fekete Sas, Budapest, 2000.
- TÓBIÁS Krisztián, *Blondel tükör*, Balatonfüred Városért Közalapítvány (Tempevölgy), Balatonfüred, 2022.
- TÓTH Kinga – Silvia ROSANI, *Maislieder*, <https://www.youtube.com/watch?v=N0atUfGLE0g> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- TÓTH Kinga, *All Machine. Versek és grafikák*, Magvető, Budapest, 2014.

TÓTH Kinga, *Annamaria sings, singt, énekel*, Prae, Budapest, 2023.

TÓTH Kinga, *Holdvilágképűek*, Magvető, Budapest, 2017.

TÓTH Kinga, *Írmag / Offspring*, YAMA BOOKS, Sárvár, 2020.

TÓTH Kinga, *Kelemennék*,

https://felszabter.blog.hu/2020/05/28/kelemennek_toth_kinga_verse_az_isztambuli_egyezmeny_lesoprese_kapcsan (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

TÓTH Kinga, *Új Kelemenné*, <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/all-machine> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

TÓTH Kinga, *Zsúr. Más mondókák*, Palimpszeszt – PRAE.HU, Budapest, 2013.

ZÁVADA Péter, *Gondoskodás*, Jelenkor, Budapest, 2021.

Bibliográfia

Szakirodalom

- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, szerk. BENKŐ Loránd – KISS Lajos – PAPP László, Akadémiai, Budapest, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú, Homo Sacer III.*, ford. DARIDA Veronika, Kijárat, Budapest, 2019.
- ALBERCA, Manuel, *Újabb negyven év?*, Filológiai Közlöny 2020/2, 45–63.
- ARASSE, Daniel, *Festette: Mantegna*, ford. VÁRKONYI Benedek = Daniel ARASSE, *Művész a műben. Analitikus ikonográfiai esszék*, Typotex, Budapest, 2012, 37–61.
- Avantgárd nőírók, női alkotók*, szerk. FÖLDES Györgyi, Reciti, Budapest, 2023.
- BALAJTHY Ágnes, *A vakhit Braille-írása*, Műút 042 (2013), 65–67.
- BALAJTHY Boglárka, *Klímaképzület, plasztik áradat*, Alföld 2021/11., 127–132.
- BALOGH Gergő, *Poszthumán szerkezetek*, Alföld 2014/12., 123–127.
- BÁN Zsófia, *Az egybeesés könyve = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, vál., szerk. RÁCZ. I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 36–39.
- BARTHES, Roland, *The Photographic Message* = Roland BARTHES, *Image – Music – Text*, vál. és ford. Stephen HEATH, Hill and Wang, New York, 1978, 15–31.
- BARTHES, Roland, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Európa, Budapest, 2000.
- BAZSÁNYI Sándor, *Nádas Péter. A Bibliától a Világoló részletekig (1962–2017)*, Jelenkor, Pécs, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de, *A második nem*, ford. GÖRÖG Livia–SOMLÓ Vera, Gondolat, Budapest, 1969.
- BELTING, Hans, *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2009.
- BELTING, Hans, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2004.

- BENJAMIN, Walter, *A műfordító feladata*, ford. TANDORI Dezső = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 183–195.
- BOEHM, Gottfried, *A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájához*, ford. NAGY Edina = *A kép a médiaművészet korában*, szerk. NAGY Edina, L'Harmattan, Budapest, 2005, 25–42.
- BOLTER, Jay David – Richard GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, ford. BABARCZI Katica, Apertúra 2011 tavasz, <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- BORBÉLY Szilárd, *Átbillenni, átbukni, átfordulni, leválni... (Leírás Nádas Péter Saját halál című könyvéről)*, Alföld 2005/3, 92–105.
- BORDO, Susan, *A karcsú test olvasata*, ford. SZÖKE Dorottya – MATUSKA Ágnes, Apertúra 2009. tél.
- BORNSTEIN, George, *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*, ford. VINCE Máté = *Metafilológia I. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRI Balázs – KELEMEN Pál – KRUPP József – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2011, 81–117.
- BROOKS, Cleanth, *Keats's Sylvan Historian: History Without Footnotes = Close Reading. The Reader*, szerk. Frank LENTRICCHIA – Andrew DUBOIS, Duke University Press, New York, 2003, 61–71.
- BUTLER, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York, 1993.
- BÜRGER, Peter, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010.
- CANGUILHEM, Georges, *A normális és a kóros*, ford. GERVAIN Judit, Gondolat, Budapest, 2004.
- CASAS, Ana, *Hibrid szövegek, bizonytalan recepció*, ford. BÁDER Petra, Filológiai Közöny 2020/2, 64–78.
- CIXOUS, Hélène, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes Könyv II.*, szerk. KISS Attila Atilla – KOVÁCS Sándor – ODORICS Ferenc, Ictus/JATE, Szeged, 1997, 357–380.
- COHN, Dorrit, *Áttetsző tudatok*, ford. GÁCS Anna, CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei II.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 81–193.

- COUSER, G. Thomas, *Autopathography: Women, Illness, and Lifewriting = Women and Autobiography*, szerk. Martine Watson BROWNLEY – Allison B. KIMMICH, Wilmington, Del., Scholarly Resources, 1999, 163–173.
- CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London/New York, 1993.
- CULLER, Jonathan, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, Prae 2017/3., 7–23.
- CSEHY Zoltán – POLGÁR Anikó, *Gyakorlati magyar verstan*, Comenius Egyetem, Pozsony, 2018.
- DARABOS Enikő, *Az elbeszélhetetlen elbeszélése. Van képe hozzá! = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, vál., szerk. RÁCZ. I. Péter, Kijarat, Budapest, 2007, 65–74.
- DE MAN, Paul, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, ford. KIRÁLY Edit = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 240–267.
- DERÉKY Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet) = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál – MÜLLNER András, Ráció, Budapest, 2004, 11–38.
- DERRIDA, Jacques, *Bábel-térítők*, ford. FLAISZ Endre = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 268–308.
- DIXON, Dougal, *Az ember után. A jövő zoológiája*, ford. MAKOVECZ Benjamin, Park, Budapest, 1991.
- DRUCKER, Johanna, *Miről értesít az (im)materialitás. A szöveg mint kód az elektronikus környezetben*, ford. MEZEI Gábor, Helikon 2017/2., 281–301.
- DUNAI Tamás, *A szerzői autonómia szerepe az észak-amerikai képregény 21. századi újrainstancizálásában. Médiaipar, formátumok, közönségek*, Doktori disszertáció, Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2021.
- ÉLTETŐ Erzsébet, *Minden működik*, Tempevölgy 2014/4., 88–90.
- ENTERLINE, Lynn, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2004.

- EVELLEI Kata, *Mondókák felnőtteknek*, Irodalmi Jelen 2014/153., 92–95.
- FLUSSER, Vilém, *Az írás. Van-e jövője az írásnak?*, ford. TILLMANN J. A. – JÓSVAI Lívía, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Corvina, Budapest, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó – CSÜRÖS Klára, Gondolat, Budapest, 1990.
- FOUCAULT, Michel, *Mi a szerző?* = Uő., *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, szerk. SUTYÁK Tibor, ford. ANGYALOSI Gergely – ERŐS Ferenc – KICSÁK Lóránt, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 119–147.
- FU, Xiang, *Flatland as a Social Satire. Women's Status in Victorian Times and the Push for Educational Reform, Mathematics Education*, 2022, <https://www.open.ac.uk/blogs/MathEd/index.php/2022/09/12/flatland-as-social-satire-womens-status-in-victorian-times-and-the-push-for-educational-reform-by-xiang-fu/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- GÁCS Anna, *A vágy, hogy meghatódjunk. Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúrából*, Magvető, Budapest, 2020.
- GENETTE, Gérard, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2006.
- GIDDENS, Anthony, *Szociológia*, ford. NAGY Miklós, Osiris, Budapest, 2003.
- GÓSY Mária, *Pszicholingvisztika*, Osiris, Budapest, 2005.
- GÖTZ Eszter, *Nők a hallgatás mögött*, Szombat Online, <https://www.szombat.org/kultura-muveszetek/nok-a-hallgatas-mogott> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- GRASSKAMP, Walter, *Szöveg nélkül. A dokumentumfotó esztétikájához*, ford. WESSELY Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. BÁN András – BEKE László, Enciklopédia, Budapest, 1997, 233–245.
- GREGOR Lilla, „Hogy mi mennyire hasonlítunk”. *Intermediális homogenitás Tóth Kinga Holdvilágképek című kötetében*, Prae 2019/4, 40–51.

- GREGOR Lilla, „mit kell vagy mit lehet elmondani”, Műút 084 (2022), 89–91.
- GREGOR Lilla, *Betegség, identitás, test. Határok Tóth Kinga Holdvilágképűek című kötetében*, Alföld 2021/1., 59–67.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban?*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae 2013/3, 9–25.
- HARAWAY, Donna J., *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. Ironikus álom egy közös nyelvről integrált áramkörbeli nők számára*, ford. KOVÁCS Ágnes, Replika 51–52 (2005), 107–139.
- HARAWAY, Donna J., *The Biopolitics of Postmodern Bodies: Determinations of Self in Immune System Discourse = Feminist Theory and the Body: A Reader*, szerk. Janet PRICE – Margrit SCHILDRICK, Routledge, New York, 1994.
- JABLONCZAY Tímea, *A test narratológiája*, Helikon 2011/1–2., 97–116.
- JÁNOSSY Lajos, *Kasmír zakó, teljesség, körtefa = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, vál., szerk. RÁCZ. I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 75–78.
- JÓZAN Ildikó, *A hős fordító. Parabola és fordítás*, Partitúra 4/1. (2009), 15–27.
- KÁRPÁTI Andrea – VÁSÁRHELYI Tamás, *Kiállítási kommunikáció. Tudomány – kiállítás – kommunikáció*, Eötvös Loránd Tudományegyetem Természettudományi Kar, Budapest, 2013.
- KEIM, Jean A., *A fényképezés és a halál*, ford. JÁVOR Anna = *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*, 147–160.
- KÉRCHY Anna, *A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei* = Uő., *A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai és testelméleti tanulmányok*, JATEPress, Szeged, 2018, 43–96.
- KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, ford. KERÉNYI Grácia, Gondolat, Budapest, 1977.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Szavak, világok*, Jelenkor, Pécs, 1998.
- KISS Noémi, *A fotográfia, az élet negatívja* Alföld 2005/3, 105–111.
- KITTLER, Friedrich Adolf, *Gramofon – film – írógép*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia, Prae 2014/4., 74–94.

- KONKOLY Dániel, *Ex libris*, Élet és Irodalom 2020/48., 19.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Modern költők. Előszó a második kiadáshoz = A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. JÓZAN Ildikó, Balassi, Budapest, 2008, 269–273.
- KRISTEVA, Julia, *Bevezetés a megalázottsághoz*, ford. KISS Ágnes, Café Babel 1996/20., 169–184, 169–171.
- KRUSOVSKY Dénés, „*Hazafelé tart a testem*”, Műút 023 (2011), 62–64.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fájdalom*, Alföld 2019/11., 68–97.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, Alföld 2004/4., 34–59.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007.
- KUSTOS Júlia, *Az emlékezet teste(i)*, Műút 072 (2019), <https://muut.hu/archivum/34183> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- LEJEUNE, Philippe, *Az önéletírói paktum*, ford. VARGA Róbert = *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*, szerk. Z. VARGA Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2003, 17–46.
- LÉNÁRT Tamás, *Rögzítés és önkioldás*, Kijárat, Budapest, 2013, 165.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1999.
- LŐRINCZ Csongor, *Az irodalom tanúságtételei*, Ráció, Budapest, 2015.
- Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010.
- MANOVICH, Lev, *Posztmédiá esztétika*, ford. KISSPÁL Szabolcs, <https://exindex.hu/hu/nem-tema/posztmedia-esztetika/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1994.
- Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018.
- MEZEI Gábor, *Az írás fraktúrái. A hangozhatatlan szerepe a lírában*, Alföld 2019/5, 71–80.

- MEZEI Gábor, *Mediális fordítás. Hang és írás között*, Irodalomtörténet 2013/1., 145–157.
- MIHANCSIK Zsófia, *Nincs mennyezet, nincs földem. Beszélgetés Nádas Péterrel*, Jelenkor, Pécs, 2006.
- MILIÁN Orsolya, *Saját helyek. Fragmentum = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, szerk. RÁCZ I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 92–102.
- MITCHELL, W. J. T., *A képi fordulat = Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Typotex, Budapest, 2010, 171–197.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1986.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- MOHÁCSI Balázs, *Formanyelvi és poétikai tendenciák Kassák Lajos költészetében 1909–1921 között*, doktori értekezés, Pécs, 2019.
- NEMES Z. Márió, „A nyelv egy faj”, *Műút* 066 (2018), 69–74.
- OVIDIUS, Publius Naso, *Átváltozások*, ford. DEVECSERI Gábor, Európa, Budapest, 1982.
- PÁLYI András, *A Styx és a vadkörtefa = Testre szabott élet. Írások Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, vál., szerk. RÁCZ. I. Péter, Kijárat, Budapest, 2007, 103–107.
- PATAKY Adrienn, *Tandori Dezső szonettjeiről*, Irodalomtörténet 2019/3., 310–321.
- PETHŐ Anita, *Mintha-mondókák*, Apokrif Online, <https://apokrifonline.com/2014/02/12/mintha-mondokak-konyvkritika/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- PFEIFFER, K. Ludwig, *A mediális és az imaginárius*, ford. KERÉKES Amália, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005.
- PLESSNER, Helmuth, *A sírás és a nevetés eredete*, ford. KELEMEN Pál, Lk.k.t. 3/11. (2002), 23–33.
- PLUMWOOD, Val, *Feminizmus – ökofeminizmus*, ford. MAGYAR Éva = *Oikosz és polisz. Zöld politikai filozófiai szöveggyűjtemény*, szerk. SCHEIRING Gábor – JÁVOR Benedek, L'Harmattan, Budapest, 187–215.

- PRINKE, Rafał – René ZANDBERGEN, *The unsolved enigma of the Voynich manuscript = The Voynich Manuscript. The world's most mysterious and esoteric codex*, Watkins, London 2017, 15–40.
- PUNDAY, Daniel, *A Corporeal Narratology?*, *Style* 34/2. (2000), 228–229.
- REA, Francesco – Paola MURATORE – Alessandra SCIUTTI, *13-year-olds approach human-robot interaction like adults = ICDL-EpiRob*, IEEE, Cergy-Pontoise, 2016, 138–143, doi: 10.1109/DEVLRN.2016.7846805 (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, szerk. David HERMAN – Manfred JAHN – Marie-Laure RYAN, Routledge, London/New York, 2005.
- SÁNDOR Katalin, *Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.*, *Iskolakultúra* 2006/1., 17–36.
- SARTRE, Jean-Paul, *Mi az irodalom?*, ford. NAGY Géza = Uő, *Mi az irodalom?*, Gondolat, Budapest, 1969, 27–160.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *A fordítás különféle módszereiről*, ford. DÖMÖTÖR Edit = *Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 119–149.
- SCHRÖTER, Jens, *The Politics of Intermediality*, *Film & Media Studies*, 2010/2., 107–124.
- SCHÜTTPELZ, Erhard, *Testtechnikák*, *Tiszta* 71/2. (2017), 92–104.
- SIMON Attila, *Platón és az entusziasztikus médiapolitikája*, *Ókor* 2016/3., 14–29.
- SIMON Ferenc, *A betű multimédiája avagy a visszhang poétikája* (Kele Fodor Ákos: Echolália), *Eső* 2017/2., <https://www.esolap.hu/archive/78/1841.html> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)
- STEINHOFF, Heike, *Transforming Bodies. Makeovers and Monstrosities in American Culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.
- SZEPES Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981.
- SZEPESY Tibor, *Bevezetés az ógörög verstanba*, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2013.
- SZÉPLAKY Gerda, *A tanúsíthatatlan. A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló és Nádas Péter: Saját halál című műve kapcsán = A tanúsítás bizonyosságai*, szerk. PONGRÁCZ Tibor – VALASTYÁN Tamás, Dupress, Debrecen, 2017, 186–212.

SZIRÁK Péter, *Szóval nehéz. A magyar prózáról 2001 júliusában*, Bárka 2001/5., 53–71.

SZIRMAI Panni, *Az emberközpontú szemlélet után*, <https://www.kulter.hu/2020/09/az-emberkozpontu-szemlelet-utan/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

SZIRMAI Panni, *Visszhangok könyve*, Alföld 2017/7., 99–104.

SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai. A lettrizmus*, <https://artpool.hu/Poetry/konkret/lettrizmus.html#0> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

UNGER András, *Ilyet még nem hallottál: nem magyar költészet, nem elektronikus zene, hanem egyszerre a kettő, de még annál is több*, <https://urbanplayer.hu/zene/echolalia/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

URECZKY Eszter, *Kultúra és kontamináció. A járvány metaforái és biopolitikája kortárs regényekben*, Kijárat, Budapest, 2021.

VÁSÁRI Melinda, *Tereziánum*, Élet és Irodalom 2020. január 3., <https://www.es.hu/cikk/2020-01-03/vasari-melinda/terezianum.html> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

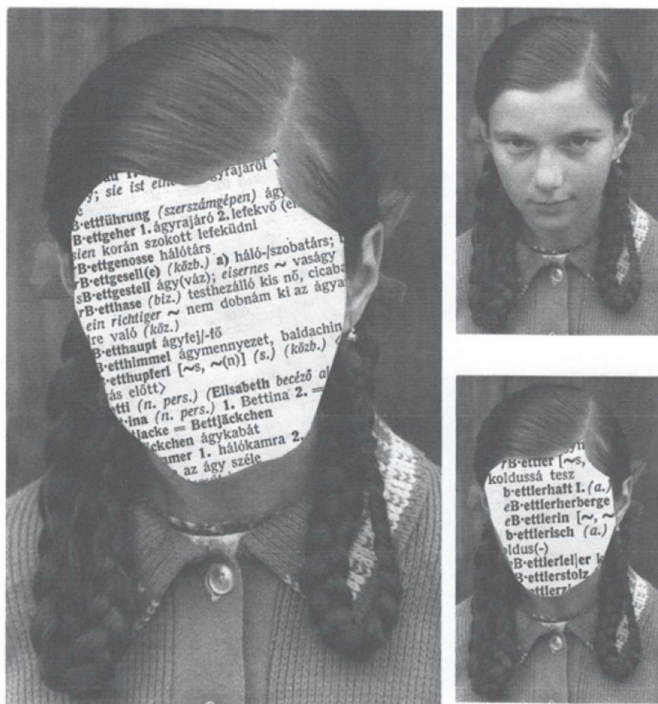
VERÉB Árnika, *A pohár görbületén túl*, kulter.hu, <https://www.kulter.hu/2019/12/a-pohar-gorbuleten-tul/> (utolsó megtekintés: 2025. 12. 13.)

VITKAI Nóra, *A trauma kötelez*, Szkhion 2020/2., 36–38.

Z. VARGA Zoltán, *Autofikció és önéletírás-kutatások Franciaországban*, Filológiai Közlöny 2020/2, 5–25.

Függelék

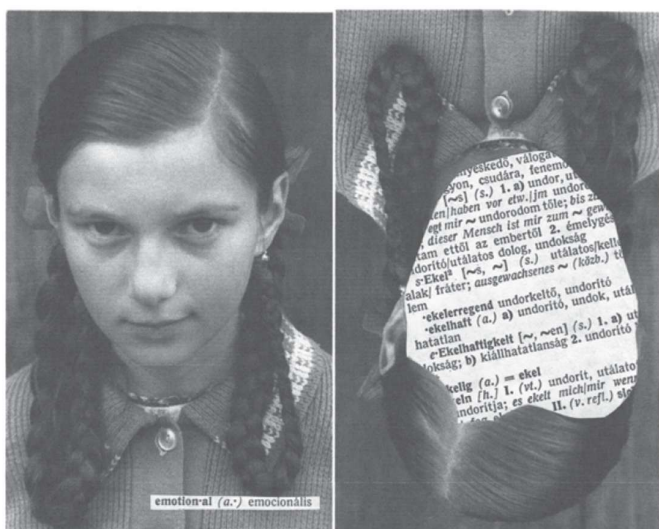
Molnár T. Eszter: *Teréz, vagy a test emlékezete* (Prae, Budapest, 2019.)



1. ábra: A *Die Schande – Szégyen* című sorozat részlete (10.)

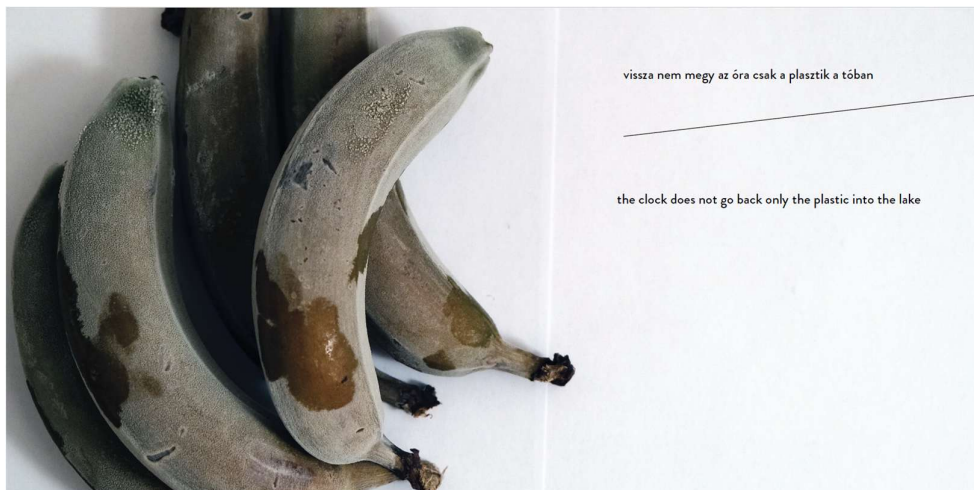


2. ábra: A *Die Schande – Szégyen* című sorozat részlete (76.)

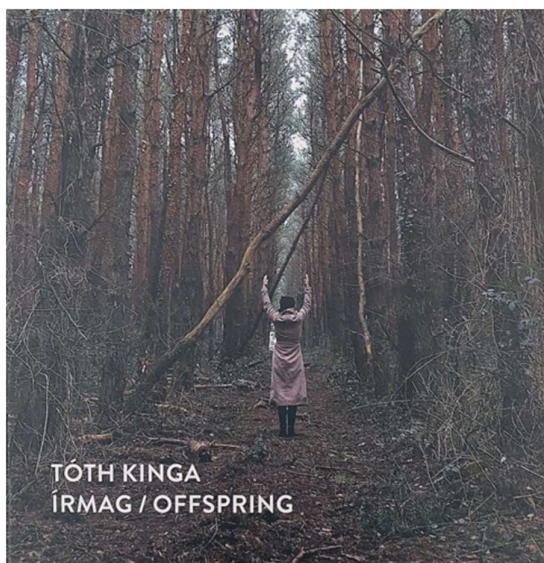


3. ábra: A *Die Schande* – *Szégyen* című sorozat részlete (138.)

Tóth Kinga: *Írmag / Offspring* (YAMA BOOKS, Sárvár, 2020.)



4. ábra: A kötésen átlógó banánszár és a kötéssel egybe nem eső világos vonal (6–7.)



5. ábra: Borító

TÓTH KINGA

ÍRMAG

OFFSPRING

6. ábra: Címlap



003

hálókot szőttünk lecsakartuk vele a dombokat
puha maradt a fű ellepte a kőveket
lagömbölyítette a sarkokat
minden elfar ezen a takarón
ahol enged a fonal tévartókat szögünk
vastagabb fonatával erős ostóúsz vezetékekkel
minden anyag erősebb lett a kőveknél
különről leengedjük a kezeiket

7. ábra: A 003 magyarul (10–11.)



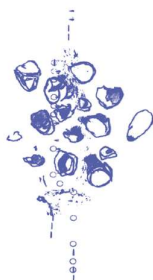
003

we weaved nets covered the hills with them
the grass stayed soft grow over the stones
and rounded their corners
everything fits on this blanket
where the threads are loose we stitch patches
with thicker threads with tightly twisted wires
all the materials have grown stronger than the stones
we pull our hands away from our ears

8. ábra: A 003 angolul (12–13.)

009

fába tekert asszonyok koponyás kendősők
miért vagytok a zászlóban menjete ki
ötöt út az óra érkeznek a vezetők
a rakéták az új úttestekhez szentes kőveket
piramisköveket kúpokot hordanak
a múzeumokból koponyás kendős
zászlóba tekert asszonyok melegítik
a körakásokat huszárok érkeznek
szinkjelzős robotok az ablakfestés
megrepedezik az úttest alatti ország



009

wives wrapped in tree bark skulled handkerchiefs
why are you in the flag go outside
the clock strikes five the drivers the rockets arrive
carry charcoal stones pyramid stones
cones to the new roads from the museum
the skull-handkerchiefed flag-wrapped wives
warm the stone piles cavalymen blinking robots
arrive the window paint cracks
as does the country below the road

9. ábra: 009 (25.)



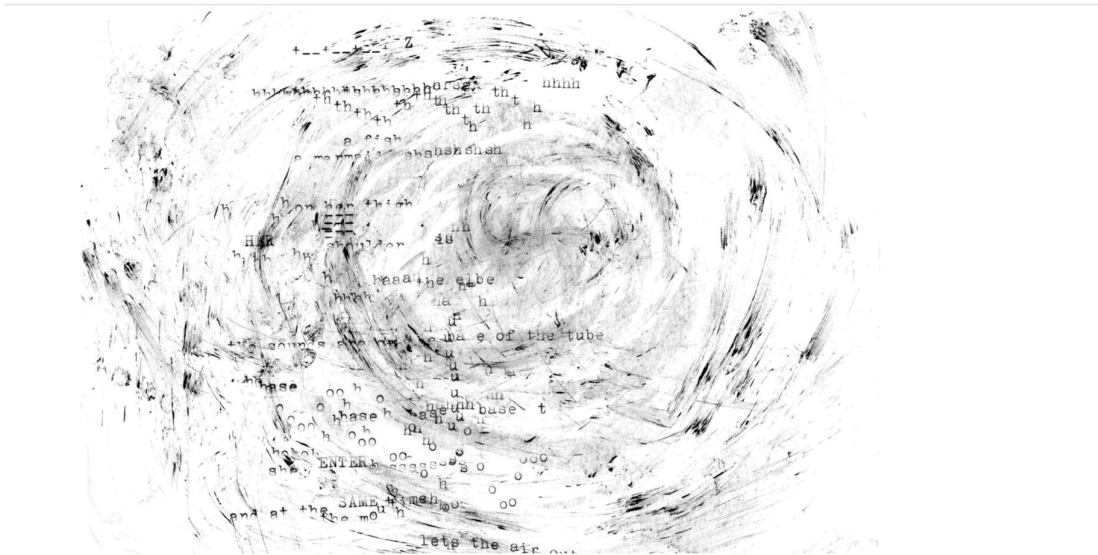
10. ábra: A 031 előtti fénykép (138–139.)



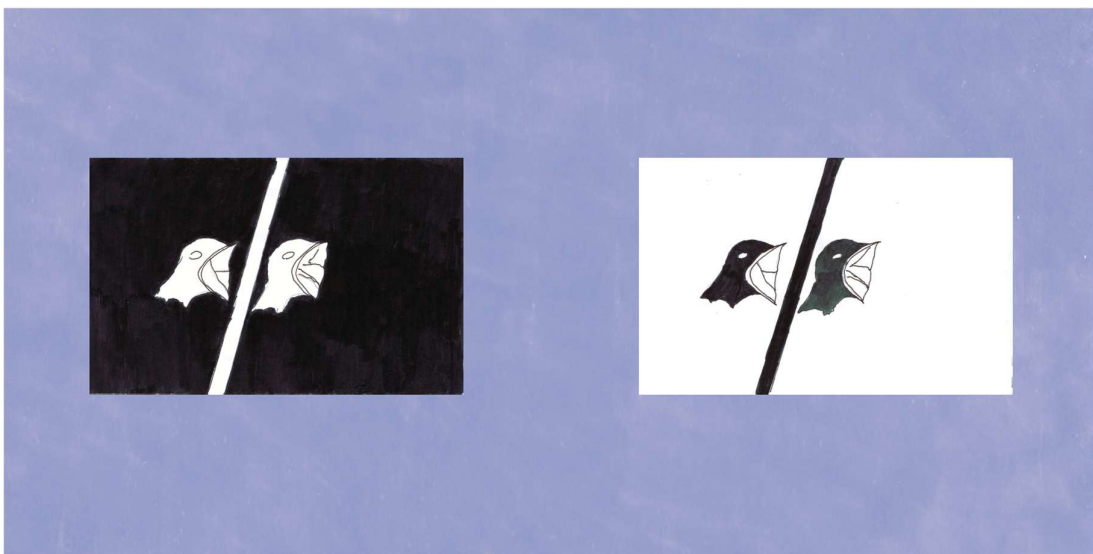
11. ábra: A 019 előtti fénykép (70–71.)



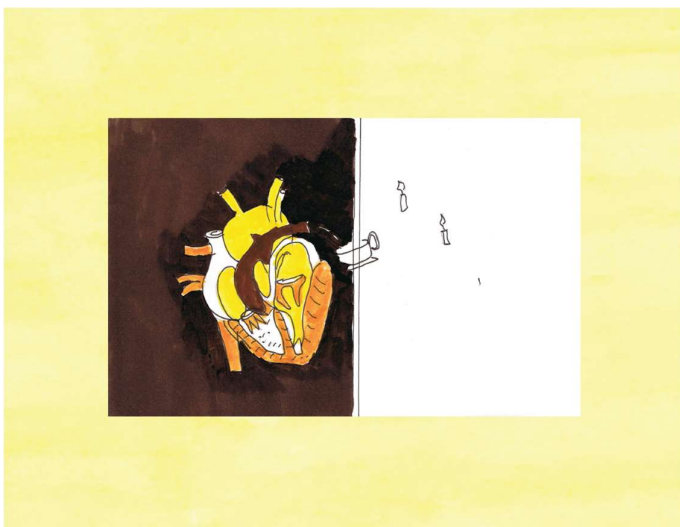
12. ábra: A bekeretezett üres hely (78–79.)



13. ábra: Grafikus zaj (94–95.)



14. ábra: Hátterek a háttéren (40–41.)



15. ábra: Oldaltörés az oldalon belüli kereten belül (43.)



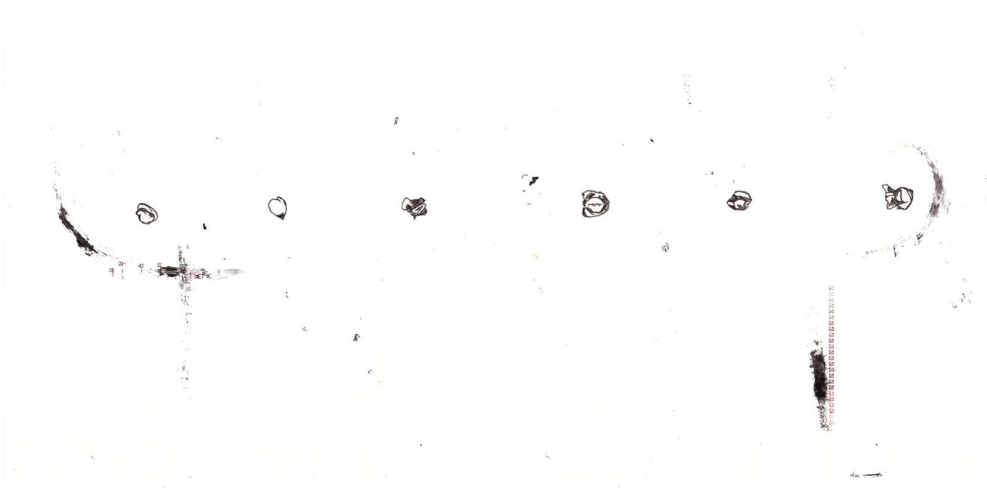
16. ábra: Rózsaszín keretben fehér, majd abban fekete keret (45.)



17. ábra: Megfeszítve (23.)

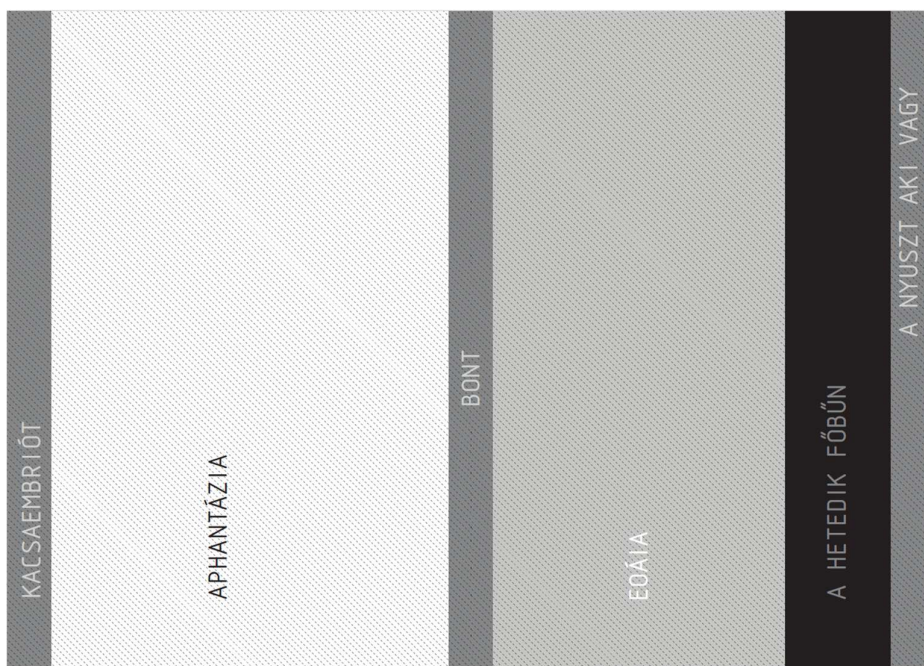


18. ábra: Sziluett telefonnal (48.)

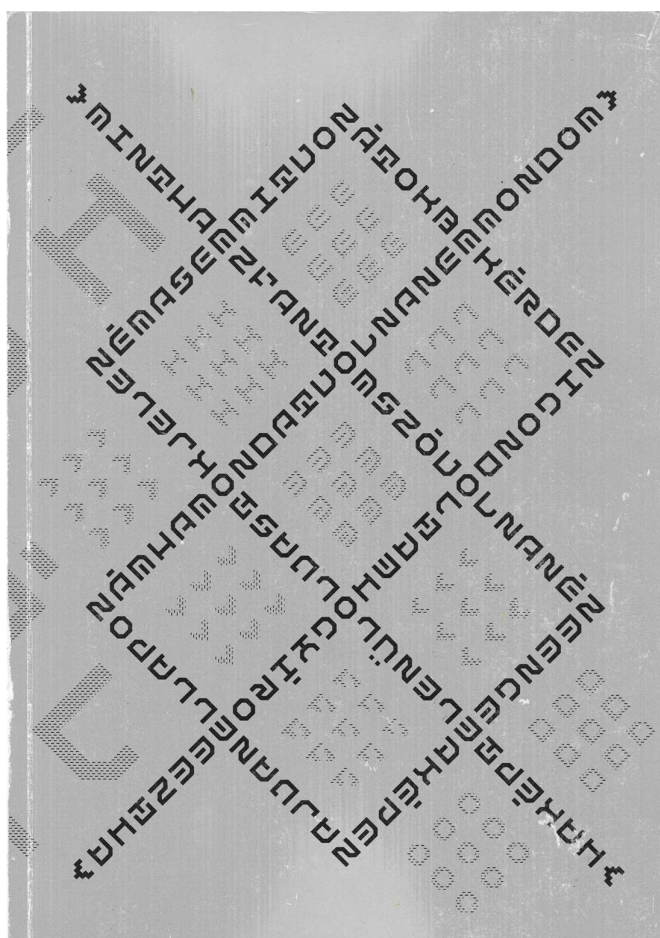


19. ábra: A kukorica születése (84–85.)

Kele Fodor Ákos: *Echolália* (Prae.hu–Palimpszeszt, Budapest, 2016.)



20. ábra: Tartalomjegyzék (2–3.)



21. ábra: Az *Echolália* elülső borítója



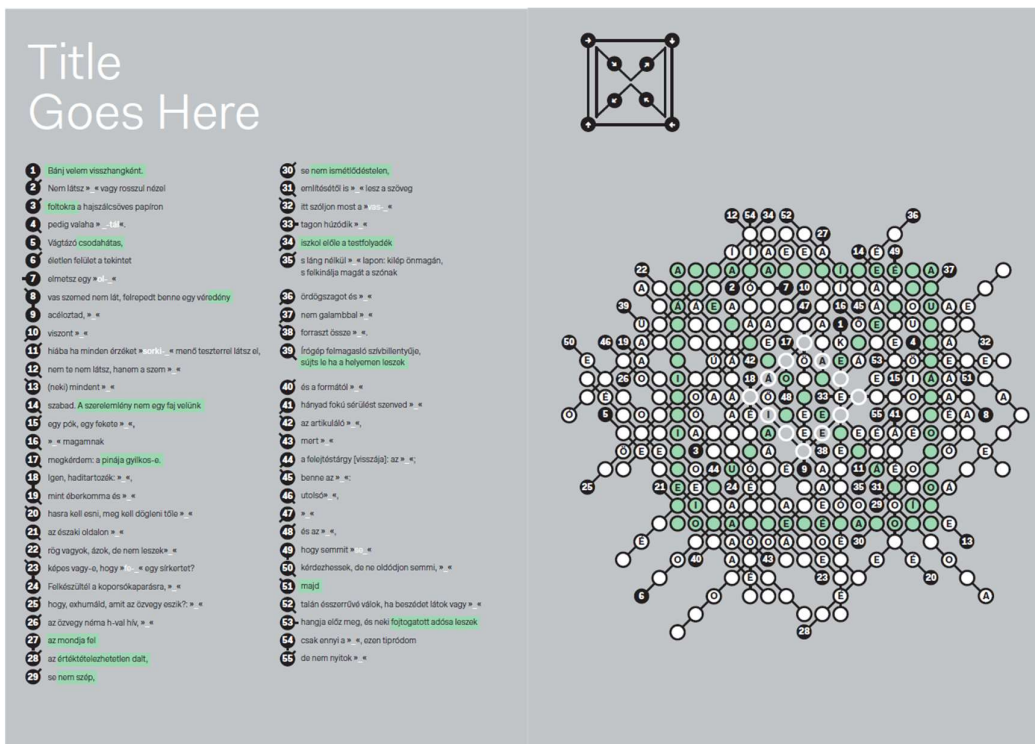
22. ábra: Hibás összeadás az első fülön

BETŰM, MINT LÉLEK,
SZRNT.
TST
HNGZL
BNNM

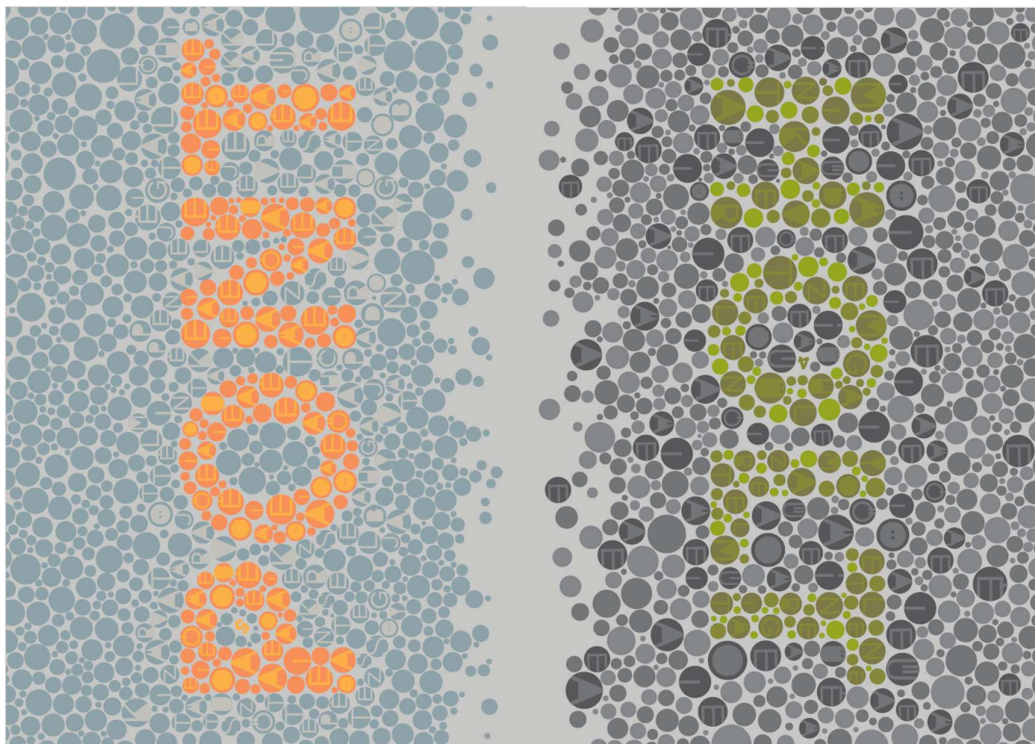
23. ábra: „Betűm, mint lélek, bnnm hngzl tst szrnt.” (23.)

✕
"σ ϑγοϷϳοϳϳια
α Ϸαδϑϳλαϳαδ ϳαδ,
αϳι δαδϷ"
Voynich-kézirat

24. ábra: A *Glosszológia* mottója (31.)



25. ábra: *Title Goes Here* (104–105.)



26. ábra: *Holtpont* (84–85.)

Absztrakt

Kulcsszavak: intermedialitás, kortárs, norma, nőiség, test, trauma.

A doktori értekezés tárgyát a kortárs magyar irodalom azon, erősen irodalmi kódoltságú, de az irodalom normatív határain átlépő, mediálisan összetett művek képezik, amelyekben az ábrázolt emberi testek szintén áthágnak rájuk vonatkozó normákat. A vizsgálat célja feltérképezni a lehetséges összefüggéseket az elemzett művek mediális komplexitása és a bennük megjelenő, az emberi testet reprezentáló vagy performáló módok között. Azaz a kérdés: hogyan ábrázolnak határsértő testeket határsértő alkotások?

Disszertációm a következő négy mű elemzésén keresztül rajzolja fel a mediális és testi normaszegés lehetséges kapcsolatait: Kele Fodor Ákos *Echolália*, Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezete*, Nádas Péter *Saját halál* és Tóth Kinga *Írmag / Offspring*. Az elemzések fókusz a szöveges szegmensekre irányul, az egyéb komponensek szorosan azokkal összefüggésben értelmeződnek.

Az elemzett művek medialitásának vizsgálatához az olyan, antropológiai fókuszú médiumelméletek nyújtanak alapot, mint Marshall McLuhan, Jay David Bolter és Richard Grusin, illetve Werner Wolf munkái. Ezek a megközelítések olyan kérdések és témák szempontjából válnak relevánssá az elemzésekben, mint a médiumváltások okozta törések, illetve az egymás funkcióit, jellegzetességeit, konvencióit átvevő médiumok okozta effektusok.

A mediális heterogenitásnak a társadalmi heterogenitással való, Jens Schröter által leírt összefüggését követve jelen értekezés feltételezése, hogy amennyiben a mediális megformáltság és az ábrázoltak heterogenitása összefügg, normaszegésük is összefűződhet hasonlóképpen. Disszertációm az emberi normaszegést az (adott műben ábrázolt) társadalmi normarendszernek az emberi testre és testi működésekre vonatkozó szabályaitól, elvárásaitól, előfeltételezéseitől való eltéréseként érti, és a könyv testét, materialitását veti össze az ember materialitásának reprezentációjával.

A testábrázolásokról való gondolkodáshoz a test és a róla alkotott kép kulturális kódoltságának elismerése nyújt kiindulópontot: a testtechnikák irodalma Donna Haraway identitásképzésről alkotott elméletével lép párbeszédbe, illetve a normához képest vett eltérés leírásához olyan feminista szerzők elméleti munkái nyújtanak segítséget, mint Judith Butler és Kérchy Anna.

Elemzéseim rámutatnak, hogy a bennük tárgyalt művekben a beszélői/elbeszélői testek, a szereplői testek, illetve a befogadó testi tapasztalatai mind kölcsönhatásban állnak a szöveg

narratív, poétikai, nyelvi megalkotottságával, s ezt mind a korporeális narratológia, mind a jakobsoni értelemben vett költőiség felől magyarázatra lel.

Elsőként Nádas Péter *Saját halál* című albumának interpretációjára vállalkozom, melyben a mediálisan különmemű szakaszok elválasztottságát erősíti a természet és az ember életciklusa közötti eltérés feszültsége is, ugyanakkor a szakaszok több módon összefonódnak, például a mértéktelen biológiai folyamatokat mérhetővé tevő külső entitások, illetve a vizuális vagy textuális keretek közé szorítottság révén. Ezután Molnár T. Eszter *Teréz, vagy a test emlékezete* című regényét elemzem, amelyben a főszereplő emlékezésének és ezáltal a verbalitásnak is a testi (újra)átélés, valamint az idegen nyelv adta új formák teremtenek lehetőséget. A többnyelvűséget és a testen keresztüli reprezentációt használja a narrátor elbeszéléséhez nemcsak tisztán textuális formában, hanem a testre írás hagyományához nyúló, az arcot szótárlapokkal kitakaró kollázsai által is. Harmadikként Tóth Kinga *Írmag / Offspring* című alkotása következik, amelynek oldalain, videóin és hanganyagain hasonlóképp lép elő háttérszerepéből a grafikus felület, s vele együtt a magától értetődőnek és kulturálisan kódolatlanak tekintett természet, valamint a természetes erőforrásnak tekintett nő. A bevett hierarchiastruktúrák effajta megkérdőjelezése együtt jár a műben az éles határok felbontásával is, ami a faji, nemi, nyelvi és mediális hibridizáció különböző formáit eredményezi. Kele Fodor Ákos utolsóként elemzett, *Echolalia* című munkája a korábbiakhoz képest még hangsúlyosabban valósítja meg a hibridizációt mind az emberi és a nem emberi között, mind pedig mediális tekintetben. A keveredésekből azonban nem jön létre új faj vagy új médium, a kötetben beálló rendszer maga a szabályok megtörése, a normaszegés, legyenek a szabályok előzetesen adottak vagy újonnan kialakítottak.

A négy elemzett munka kirajzol egy tendenciát, mely szerint a mediális összetettség és a határsértő emberi test, a normaszegő emberi működések megjelenítésének térnyerése együtt jár, sőt egymással párhuzamosan növekszik. S bár az összefüggés inkább tűnik a primer művek válogatása által adódónak, mintsem szükségszerűnek, a kortárs magyar irodalomban tendenciaként megfigyelhető azon művek sora, melyekben a kettő összefonódik, és komplexitásuk egymással arányosan növekszik.

Abstract

Keywords: body, contemporary, femininity, intermediality, norm, trauma.

The subject of this doctoral dissertation consists of such works of contemporary Hungarian literature that are constituted as literary pieces yet transgress the traditional norms of literature. The medially complex works chosen as the subject of these chapters contain representations of various human bodies that likewise transgress norms that apply to them. The aim of the interpretations is to map the possible correlations between the medial complexity of the analyzed works and their ways of representing or performing human bodies. In other words, the central question is: how do transgressive works represent transgressive bodies?

The dissertation draws on the possible connections between the medial and the bodily transgression of norms through the analysis of the following four works: Kele Fodor Ákos's *Echolália*, Molnár T. Eszter's *Teréz, vagy a test emlékezete*, Nádas Péter's *Saját halál*, and Tóth Kinga's *Írmag / Offspring*. The focus of the analyses lies on the textual segments; all other components are interpreted in connection with them.

The medial interpretation of the analyzed works is based on anthropologically focused theories, such as those of Marshall McLuhan, Jay David Bolter and Richard Grusin, and Werner Wolf. These approaches gain relevance throughout the analyses in terms of the disruptions caused by various media taking over each other's functions, characteristics, and conventions.

Following Jens Schröter's description of the connection between medial heterogeneity and social heterogeneity, the dissertation assumes that if medial form and the heterogeneity of the represented are interconnected, their transgression of normative boundaries might also correlate. The doctoral thesis understands human norm-violation as the transgression of or deviation from the rules, expectations and presuppositions of the represented world. In such, it juxtaposes the body, the materiality of the books of that of the represented human bodies.

Investigating bodily representations, the basis theories entail the cultural coding of the body as well as its image. The literature of body techniques (*Körpertechniken*) is put into dialogue with the theory of identity construction by Donna Haraway. The deviation from the norm is theorized based on the works of such feminist authors as Judith Butler or Kérchy Anna.

The interpretations demonstrate that the speaking or narrating bodies, the bodies of characters, and the bodily experiences of the potential readers are all in interaction with the narrative, poetic, or linguistic structure of the text. This is being explained from the viewpoint of corporeal narratology, and according to Jakobson's theory of the poetic, too.

The first analysis focuses on Nádas Péter's album, *Saját halál*. In this book, the separation of medially heterogeneous sections is further intensified by the discrepancy between the life cycle of a human and that of nature. At the same time, these heterogeneous sections are intertwined in various ways, for instance by their confinement within visual or textual frames as a mean of rendering the immeasurable yet measurable.

This is followed by the interpretation of Molnár T. Eszter's novel, *Teréz, vagy a test emlékezete*. In this work, the memory and thus verbal expression is only afforded by bodily experience (or re-experience), and the new linguistic forms offered by the foreign land. The narrator utilizes the representation of the multilingual experience and that of the bodily experience not only in textual form, but also in the presentation of collages of covered faces that draw on the tradition of writing on the body.

The third examined work is *Írmag / Offspring* by Tóth Kinga, yet another multilingual piece. On its pages, videos and audio materials, the graphic surface steps out of its role as background just as nature does (nature, which is traditionally regarded as self-evident and non-cultural), and just as the woman does (conceived as a natural resource). This questioning of established hierarchical structures goes along with the dissolution of clear boundaries in *Írmag / Offspring*, which results in various forms of hybridization.

The last analysis of the dissertation focuses on *Echolália* by Kele Fodor Ákos. This work performs hybridization on an even higher level than the previous ones, both in terms of humanity and of media. However, these contaminations do not result in new species or new media: rather, the system, the norm established in the volume is the breaking of rules itself – whether those rules are pre-existing or newly constructed.

The four works this dissertation takes under interpretation, together mark a tendency of medial complexity coinciding with the representation of norm-transgressing human bodies. Although, this correlation appears to be more dependent on the selection of the analyzed, primary works, than strictly necessary, contemporary Hungarian literature clearly exhibits a trend of works in which these two aspects are highly intertwined.