

# szemle

---

## *Utoljára szembesülsz a véggel*

ORAVECZ IMRE: *TÁVOZÓ FA*

Többször megállapítást nyert az életmű nagyobb íveinek áttekintésére tett különféle kísérletek során, hogy Oravecz Imre költészete sokáig kötetről kötetre újítozza meg magát, lépett újra és újra váratlan, a korábbiakból nem kikövetkeztethető poétikai utakra. A *Halászóember* utáni időszakra ez a diagnózis immár kevésbé mondható találónak. A *megfelelő nap* címen kiadott 2002-es versgyűjteményt, minden tematikus és formai hangsúlyeltérés ellenére, nem volt lehetetlen az 1998-as *magnum opushoz* fűzött valamiféle appendixként olvasni, már csak azért sem, mert egy ciklus erejéig az azt kiegészítő *Töredékpótlásra* is vállalkozott. A 2015 végén, vagyis meglehetősen hosszú szünet után megjelent, a szerző immár a Magvető kiadónál újraindított életműkiadását nyitó *Távozó fa* című, 2005 és 2014 között készült költeményeket közreadó verseskötet még ennél is szorosabb szálakkal kötődik az elődjéhez, mint ahogyan persze – akár intertextuális egyezések formájában (vö. Gorove Eszter, „*Faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra*”, *Tiszatáj*, 2016/6, 103.) – a *Halászóember*hez is.

Ahogy *A megfelelő nap*, úgy a *Távozó fa* is hat, tematikusan is hasonló elrendezésű ciklusba szerveződik. Az új gyűjtemény alább emlegetendő formai-poétikai jellemzői meghatározóak voltak már az előzőben is, mindkét kompozíciónak részét képezi egy *Madárnapló* című verssorozat, és – mint azt Krusovszky Dénes már bemutatta (*A távozó én*, Műút, 2016/55, 63.) – további egybecsengések mutatathatók ki a két kötet egyéb ciklusai között is. Mindemellett szembeötlő a különbség a két kötet recepciója között: *A megfelelő nap* viszonylag csendesebb (talán a *Halászóember* élénk kritikai visszhangja és közönségsikere által beárnyékolt) tudomásulvétele után akár meglepetésnek is mondható az a verseskötetek esetében jó ideje ritkának mondható, széles körben (nem csupán a kritikai írások kötegében dokumentálható) affirmatív fogadtatás, amelyben az új kötet részesült és amely az Aegon-díj odaítélésében öltött emblematikus formát. A *Távozó fa* megjelenését kísérő figyelem persze könnyen magyarázható: éppúgy lehetne hivatkozni a kiadváltásra vagy a már említett hosszabb szünetre a verseskönyvek megjelentetésének ritmusában, mint – talán még inkább – arra, hogy Oravecz éppen a köztes időben meginduló és szintén nagy érdeklődés övezte regénysorozatának kötetei (*Ondrok gödre*, *Kaliforniai fürj*) alighanem az olvasóközönség új rétegeit nyerték meg az életmű számára. És természetesen arról sem érdemes elfeledkezni, hogy – az eddigi kritikai recepció tanúsága szerint – a lírai műnek talán ez a mostani kötet bizonyult (a versolvasás konvencióit a maga idején azonban alighanem sokkal erőteljesebben kihívó *1972. szeptember* mellett) a legszemélyesebb, leginkább átélhető

és talán, valóban, mint Krusovszky megállapította, valamiféle „együttérző olvasásra” leginkább „apelláló” teljesítményévé.

A *Távozó fa* szerkezete hat ciklusból épül fel, melyek kohéziós viszonyai azonban, tematikusan nézve legalábbis, nem teljesen egyenletesek. Úgy lehetne fogalmazni, hogy az első három – a, mint azt a ciklus címét adó, figyelemre méltó költeményből kiderül, a híres József Attila-versre alludáló *Téli éjszaka*, a *Helyreállítás* és a kötetcímet kölcsönző *Távozó fa* – lényegében az önnön szűkösnek és főleg magányosnak mutatott tárgyi-térbeli környezetét és létkörülményeit, valamint emlékezetét (egyben, ha lehet így fogalmazni, jövőjének, majdani nem-létének emlékezetét is) számba vevő én beszédének koordinátáit vázolja fel és vizsgálja meg. A kötet második fele ellenben a másikkal, majd az idegennel, az ismeretlenül ismerőssel, ismerősen ismeretlennel való együttlétezés tapasztalatait gyűjti egybe. A szerző kisfiának (és egy házasság felbomlásának, az együttlét megszakadásának) szentelt *Matyi* című ciklust a már említett (és, érdemes kiemelni, bizonyos értelemben a legtöbb mozgalmasságot regisztráló) *Madárnapló*, végül pedig a *December, morning* című angol nyelvű verssorozat követi. Oravecz nem először ad közre (ily módon kizárólag magyar nyelvűnek nem is mondható) versesköteteiben angolul írott verseket (ez a gesztus nem párját ritkító a 20-21. század költészetében, lehetne például Ernst Jandlra hivatkozni), ekkora kompozicionális súlyt azonban eddig nem szánt ezeknek. A versek elé iktatott kisebb bevezetésben beszél, nem először, az angol nyelvhez fűződő különleges viszonyáról, a versekből magukból azonban az is kiderül, hogy ez a különleges viszony egyben ahhoz az Amerikához fűződő viszony is, amely visszatérően fontos színtere nemcsak a költő, hanem számos felmenője, sőt regényhősei életének is, amelynek modern költészete nem kevés inspirációt szállított a lírája számára és amely iránti – majdhogynem – honvágyáról ebben a kötetben éppen egy *Homecoming* című költemény ad számot („After my most likely last stay in America / the feeling of helplessness / and being cut off from something vital / as soon as the plane touches down at the airport”).

A kritikai recepció ritka kérdőjeleit egyébként rendre a *Matyi* és a *December, morning* ciklusok kapcsán tette ki. Előzőben (erre például az *ÉS-kvartett* kritikusaí szállítottak számtalan példát: *Élet és Irodalom*, 2016/9.) a kötet személyességfelfogásának megbicsaklását diagnosztizálták: egy közvetlenebb, lírailag vagy akár a/egy „lírai én” által kevésbé reflektált vagy megszürt személyesség megnyilvánulásában véltek esztétikai kockázatokat felfedezni. A *Távozó fa* szinte egyetlen kritikusa sem hagyta szó nélkül a *Csillag* című, valóban szentimentális egysoros közhelyszerűségét (Oravecz költői nyelvébe, amelynek mindig is domináns technikái közé tartozott a nyelvi közhelyekkel való bátor kísérletezés, nagyon ritkán ugyan, de becsúszik ilyesmi). Mint alább még szóba kerül majd, mindettől függetlenül ezek a versek nagyon komoly kompozicionális funkciót hordoznak a kötetben. Az angolul írott versek kapcsán nyilván az az – itt kielégítően aligha tárgyalható – kérdés vethető fel, hogy noha ezek a versek poétikailag nem nagyon különböznek a magyarul írottaktól (erről például a magyarra fordítás tesztje a legtöbb esetben meggyőzőne), vajon mennyire sikerül produktív kapcsolatba lépniük egy nemcsak nyelvi, hanem formai, intézményes és számtalan egyéb okból a magyartól nagyon eltérő poétikai kontextussal és hagyománnyal. Bár a szerző maga nem az amerikai iro-

dalmi hatásokban, hanem életrajzi körülményekben jelöli ki e merész vállalkozásának legfőbb motivációját, annyi itt mindenképpen megjegyzendő, hogy költői értelemben sem ismeretlen közegben mozog, amit a kötet magyarul írt verseinek egy-két allúziója és némely megoldása éppúgy igazolhat, mint az Allen Ginsberg (Walt Whitmant idéző-megidéző) *A Supermarket in California* című költeményéről készített bravúros, angol nyelvű (Whitman megszólítását Ginsberg megszólításával, Lorcaét József Attiláéval felcserélő) átirata (*A general store in Szajla*).

Az eltérő tematikus csomópontok és beszédhelyzetek ellenére tehát a kötet formai-poétikai arculata rendkívül egységes. Az a – *Halászóembertől* kezdve dominánsnak mutatkozó – kimért, a sor- és a mondattagolás harmóniájára törekvő versbeszéd határozza meg, amely rendre ragaszkodik az élőbeszéd hangsúlyaihoz, pontosabban ezeket csak akkor töri meg, amikor (az életműből szintén nem ismeretlen módon) valamiféle litánia- vagy leltárszerű mellérendelés adja (amúgy nem kevés esetben) a versek fő szervezőelvét. Ez, vagyis a parataktikus szövegszervezés és a személyes hang hangsúlyos (bár sokszor késleltetett, s így helyenként csattanószerű zárlatokban rögzített) jelenlétének a kombinációja adja a *Távozó fa* költeményeinek meghatározó retorikai arculatát – amely azonban kellően tág ahhoz, hogy olyan, személytelenebb beszédformákat is magába olvasson, amelyek itt-ott akár *A hopik könyve* mítoszimitációit is emlékezetbe idézhetik (például rögtön a kötetnyitó, *Alkony* című vers elején: „A ház előtt kert, / a kert alatt völgy, / a völgyön túl hegy”). Oravectől nem meglepő módon ennek a kötetnek is meghatározó nyelvi sajátossága az érzéki, sőt akár térbeli (és olykor időbeli) orientációs precizításra törekvő, pontos, antimetaforikus leírás, ami ezúttal is a természet, vagy, talán helyesebben fogalmazva, a környezet nem emberi közreműködéssel lezajló folyamatainak az ábrázolásában a legfeltűnőbb. Mégis azért érdemes ezt itt kiemelni, mert az egész kötet egyik fontos alakzatának precízebb megértéséhez segíthet hozzá. A *Távozó fa* verseiből sem hiányzik természetesen a költő szülőfaluja (és jó ideje lakóhelye), ezen keresztül pedig általában a falusi élet és a gyakran (nem utolsósorban irodalmi minták által vezérelten) ehhez hozzáképzelt természetközelségként láttatott életforma pusztulásának rezignált, olykor igencsak kritikus (és éppen az egyik angol nyelvű versben [*State of affairs*] kissé szerencsétlenül politikáivá tett) számbavétele. Ebből, tekintettel az öregséggel, a test esendőségével, elmúlással, halállal-meghalással foglalkozó költemények nagy számára a kötetben, kézenfekvő volna arra következtetni, hogy a tájváltozások vagy természeti folyamatok és az emberi életút közötti párhuzam sokrétű alkalmazása határozná meg e versek leírástechnikáját. A helyzet azonban nem egészen vagy nem csak ez, még akkor sem, ha jónéhány, többek között a címadó vers („de faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra”), valóban igényt tart erre a párhuzamra, vagyis az emberi és a növényi-vegetatív létezés közötti alapvető hasonlatra. Ez a hasonlat nem érvényes teljeskörűen, hiszen sok esetben pontosan az érzéki oldal közömbösségére figyelmeztet, másként fogalmazva arra, hogy az, ami a környezetben történik, éppenséggel nem kínál mértéket az ezt a történést megfigyelő vagy regisztráló én számára. Az egyik legérdekesebb példát a *Naptár* című vers kínálhatja, amely abból a megfigyelésből indul ki, hogy a szajlai ház (a kötet talán leggyakoribb helyszíne) falainak szürkületi árnyalatait – a szobákat érő fényviszo-

nyok függvényében – „heteknek, hónapoknak, éveknek” lehet megfeleltetni, vagyis a jelenség valamiféle naptárként alkalmazható. Ez a naptár azonban olyan mérőapparátus, amely mondhatni saját magát méri, inkább saját magát artikulálja, mint a megfigyelő idejét, aki talán ezért konkludálhat egyfelől arra, hogy ez a számára hozzáférhetetlen vagy megtapasztalhatatlan jövő egy érzéki aspektusát is kalkulálhatóvá teszi, másfelől viszont arra, hogy ezzel aligha mozdítja elő a létét és nem-létét meghatározó időkoordináták megértését, hiszen amit a „naptár” felmérhetővé tesz, az éppen nem az őt leolvasó megfigyelő ittlétének véges időbelisége. „[A]zt is képes lennék megbecsülni, / mennyire lesz sötét a sötét / mikor már nem leszek, / de ettől óvakodom.” – figyelemreméltó a zárlat majdhogynem humoros, szintaktikai forrású kétértelműsége, az én nemcsak a halála utáni időt (ki)számítani, hanem nem-lenni is *óvakodik* (éppen ellentétben, lehetne hozzáfűzni, József Attila *Kései siratój*ának megszólítottjával, aki nem-lenni igyekszik).

Noha nem biztos, hogy ezek a versek mindenekelőtt arra kényszerítik olvasójukat, hogy valamiféle koherens metafizikai állásfoglalást desztilláljanak belőlük az emberi lét véges mivoltáról (hiszen ilyesmivel feltűnő módon nem szolgálnak), mégis szembetűnő, hogy a kötet nagy figyelmet szentel annak a kérdésnek, vajon miként ragadható meg hiteles (vagyis az itt érvényre jutó poétikai kontextushoz, tehát például a tárgyas-tárgyilagos, objektíválható érzékleteket megcélzó ábrázolásmód kereteihez illeszkedő) költői eszközökkel mindaz, ami a halál után *van*. Ugyanis, Oravecz vonatkozó megoldásai ezt sugallják, mindaz, ami a környezetén és életén végigtekintő én számára hozzáférhető, túléli azt a tekintetet vagy azt az emlékező tudatot, amely létezésükről érzéki vagy más jellegű tanúságot tesz. Éppen ezért lesz kulcsfontosságú a halála utáni időre és az e tekintetet nem tartalmazó térre visszanező költői tekintet fikciója, olyasvalami, aminek egyik előképét az Oravecz költői munkásságának irodalomtörténeti vonatkozásai között sokszor emlegetett Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének* első zárlata, a végleges kompozícióban a *Közjáték* pozíciójába tolt *Az elképzelt halál* című verscsoport szolgáltathatja. Fontos különbséget jelent persze, hogy míg a *Tücsökzene* önéletrajzi fikciójában az én-mivoltától megszabaduló én képes lesz arra, hogy – a költői emlékezős univerzális közegeként – saját magát is újra megtalálja e fikció keretei között („[...] csak / akkor látod meg újra magadat, / az eltűnt parányt, mikor kerete / vagy már mindennek s minden csak a te / belsőseged [...]” – *...a nagy, kék réten...*), addig a *Távozó fa* halálon túlról visszanező tekintete annak ellenére nem kompenzálja önnön hiányát a leírásban, hogy a leírást magát nem irrealizálja vagy fikcionalizálja. Ahol mégis ilyesmire vállalkozik (pl. *Helyreállítás*), ott az idő visszafordításához szükséges műveletek (hús „lépés”) steril katalógusának formájában teszi ezt, a költői rekollekció képességének olyan eltúlzásával, amely óhatatlanul ironikus megvilágításba helyezi az instrukciókat. Az első művelet metafizikai kihívása („1. lépés: kellő számú férfi és nő feltámasztása”) mintha eleve kételyeket ébresztene az utolsó, immár irodalmi feladatként is megragadható utasítás („20. lépés: hétéves énem megjelenetése a dűlőúton, amint uborkáért megy a konyhakertünkbe”) kivitelezhetőségét illetően.

Az, hogy a *Távozó fa* lírai hőse időnként képesnek mutatkozik vagy képesnek gondolja magát arra, hogy újra szétnézzen az őt immár nélkülöző világban (pl.

*Látkép, Milyen lesz?*), változatokat adjon elő saját halálára (sőt megszólításokat intézzen a hátramaradottakhoz a síron túlról: pl. *Fordított halotti beszéd a jövőből*), lényegében egyenes folyománya, sőt valójában következetes alkalmazása annak az ábrázolási stratégiának, amely ittletének tér- és időbeli környezetét részvétlen, tárgyyszerű, értékeléstől, olykor talán értelmezéstől is tartózkodó leírásban igyekszik részsesíteni. Ez az összefüggés megfigyelhető az én önmegjelenítésén is. Az első három ciklus sűrűn szerepeltet olyan verseket, amelyekre bizonyos értelemben Frank O'Hara híres (saját verseit leírni hivatott) kategóriája, az „I-do-this-I-do-that poems” is alkalmazható volna. Ahol pedig az én önmagát képmásként vagy más módon reflektált formában (például tükörből, fényképről vagy utolsó napjait mintegy a halál utánról visszanezve) veszi szemügyre, ott rendre egy idegent pillant meg. A *Tükör* című vers (amely tulajdonképpen kettős tükör, hiszen az *At Kitanano Shrine for the Fair* című Gary Snyder-vers „tükrén” keresztül dolgozza ki a hasonlatot) a címadó költeményhez hasonlóan kiszáradó fát mutat, a régi fényképek az egykori és későbbi önérzékelés egyeztetetlenségét tanúsítják (*Távlát*), az öregedés élménye egyben az önelidegenedésé is („Néha olyan, / mintha én nem én lennék, / hanem valaki más, / egy nehézkes, űzött idegen, / ki a bőrömbé bűjt.” – *Öregség*).

A *Matyi* és a *Madárnapló* költeményei, innen nézve, viszont áthágják az önmegjelenítés ezen módját, ráadásul éppen azáltal, hogy külső, vagy legalábbis más-sik tekintetet irányítanak az őket szemlélő énré, történjék ez akár oly módon, hogy apa és fia szavak-nevek elidegenítésével teremtenek új nyelvet maguknak, vagy úgy, hogy a nem-emberi létezés pontos megfigyelése rendre olyasfajta megértési kísérletekbe (például szándék- és érzelmetulajdonításokba) torkollik, amelyekből az ilyesfajta leírások elvileg inkább tartózkodnának. Éppen erre irányul *A madár-megfigyelő panasza*: „Kár, / hogy nincsen olyan madaraskönyv, / mely részletesen tárgyal minden madarat, / és arra is kitér, / mi a kedvenc étele, / milyen az érzelmi élete, / mit szokott álmodni, / milyennek látja a világot.” A *Bizalom* című versben (a hatéves Matyi megkéri idős apját, hogy segítsen neki majd feleséget választani) a kisfiú nemcsak az apa támogatásába veti a bizalmát, hanem mintegy a végességgel fenyegető idő leküzdhetőségét vagy az elképzelt halálból való visszatérés lehetőségét is ígéri egyben, a *Madárnapló Látogatás* című darabja pedig a konyhaablakon benéző szarka perspektívájából ábrázolja (meglehetősen tárgyiasággal: étkezés közben) az ént, mely perspektíváról kiderül, hogy valójában egy régen eltávozott rokon túlvilági tekintetéé, vagyis a madár azt a megfigyelési szituációt realizálja, amelyre az első három ciklus jónéhány versében a fikciógyanús önmegjelenítés épült.

A fentiek alapján figyelemreméltó lehet, hogy milyen ambivalensen alakul a kötet időfelfogása. Nyilvánvaló, hogy az ismétlés, a helyreállítás, a visszafordítás, a jövőből a jelenre való visszatekintés különféle gesztusai legalább implicit módon felvázolnak egy alapvetően ciklikus időbeli mintázatot, amely természetesen rendre szembekerül a végesség, a visszahozhatatlan elmúlás sejtelmével, prospektív és olykor retrospektív színrevitelével, mely színrevitel természetesen mindkét irány esetében igénybe kell, hogy vegye a költői fikció teljesítményét. A kötet címül választott formula bizonyos (bár már a mindennapos nyelvhasználatban is semlege-

sített) paradoxont hordoz magában, amikor a halál közelségét olyan létező pusztulásához hasonlítja, amely csak időbeli és nem térbeli értelemben képes „távozni”. Ez különösen a kötetben a címadó verset közvetlenül megelőző darab, az *Erősödő vágy* szomszédságában lehet beszédes, ahol viszont egy mindennapos esti életkép elvont, mondhatni filozófiai reflexióba torkollik – amire a könyvben egyébként viszonylag ritkán kerül sor: „holott idő, mint olyan nincsen, / csak tér van és a térben mozgás, változás, / melynek része vagyok, / de iramán nem változtathatok”. Noha ezt a néhány sort nem volna igazán célszerű az egész kötet valamiféle értelmezési kulcsává megtenni, azt a gyanút mindenesetre megfogalmaztathatja, hogy az a más- vagy túlvilág, ahonnan a kötet hőse visszatekint önmagára, elsősorban a térből való hiányzasként, a visszatérés, a megismétlés lehetetlenségeként értendő. Több példát lehetne felsorakoztatni arra, hogy az elképzelt halál szituációiról, illetve a jelenről nyújtott pillanatfelvételek egyik legfontosabb korlátját éppen a pillanatszerűség jelenti. Az, hogy valami, akár egy egyszerűen és tervszerűen lebonyolított *Jó nap*, nem (lesz többé) megismételhető, más megfogalmazásban tehát az, hogy „utoljára szembesülsz a véggel, / már minden év, nap, óra az utolsó” (*Utoljára*), vagyis hogy „semmi sem lesz mégegyszer” (*Számok*). Vagyis: az élet végességének anticipációja elsősorban az ismétlést, ugyanazon mindennapos műveletek végrehajtását, ugyanazon helyek és terek bejárását, ugyanazon emlékek felidézését – mondhatni tehát, a jelenlét tereinek stabilizálását – fenyegeti. Ez a fenyegetés, másfelől, eleve ott van az ismétlés struktúrájában, amely miközben egyfelől magát a jelenlétet biztosítaná, másfelől az önelidegenedés, az ebben az értelemben is mintegy az életben anticipált halál nyomát vési rá a mindennapok ismerős tereire vagy cselekedeteire. Az ismétlés, a visszatérés vagy -találás egy korábban hagyott nyomhoz távolléttel szembesít, az egykori, az ismétlésben visszanyert pillanatban a helyreállított jelenlét kísérteties hiánya tárulkozik fel. Erről a legpregnansabban a *Nyom* című versben előadott (újra)olvasási jelenet tanúskodhat (Oravecz ezekben a versekben feltűnő gyakorisággal olvas és újraolvas – mintha a magányos én „I-do-this-I-do-that”-repertoárjának ez a művelet volna az egyik központi eleme), ahol a félbehagyott olvasmányhoz való visszatalálást szolgáló, körrömmel vésett jelek korábbi vésetekre íródnak rá, „borzongva nézem körömöm régi nyomát, / mintha egy idegentől származna, / kit túléltem.”

A végességet kicselező ismétlés idegenné teszi, hiszen túléli, s ebben az értelemben mortifikálja az ismétlés tárgyát – talán ez a különös alakzat határozza meg a *Távozó fa* időproblematikáját, ami nem kevés és nem is teljesen jelentéktelen poétikai következménnyel is bír. A legkézenfekvőbb ezek közül a költői időszembesítés és/vagy létösszegzés gesztusait érintheti, hiszen az egész kötetnek talán ezek a legcentrálisabb gesztusai. A fentiek alapján, úgy tűnik, ennek a költészetnek jó okai vannak arra, hogy tartózkodóan viszonyuljon az összegzés identitásképző vagy értelemalkotó teljesítményéhez. A legtöbb esetben parataktikus, felsorolásszerű leltárokat nyújt (akár én-beszéd, akár önmegszólító, akár egy konkrét személyhez – például, mint az *Egy láthatási nap felidézése* című darabban, a kislíúhoz – intézett megszólítássorozat formájában). Mivel Németh G. Béla még mindig nehezen hátrahagyható, említett kategóriáit mindenekelett József Attila-verseken csiszolta ki, talán ezen összefüggésben sem volna ésszerűtlen egy József Attilához

fűződő verskompozíciós elv, a „leltár” fogalmát alkalmazva jellemezni a *Távozó fa* összegző verseinek szerkezetét. Feltűnő például, hogy a kötet hőse nagyon gyakran számol. Mint az már szóba került, a múlt helyreállítását is számozott lépésekre osztja, vagy éppen naptárt olvas le a ház falainak színárnyalataiból, de általában is: mindenfelé életkorokat, időbeli távolságokat számol ki és szembesít egymással. A leltár pedig, valóban, inkább számításos regisztráció, mint előzményeket következményekhez, okokat okozatokhoz – vagy fordítva – elvezető elbeszélés. Példaként az egész kötet egyik emlékezetes darabjára (ez egy olyan Oravecz-kötet, amelyről nehéz volna azt mondani, hogy a kompozíció egészéhez képest nehéz önmagukban emlékezetes költeményeket kiemelni), az *Összegzésre* lehetne hivatkozni, amely tulajdon- (hely- és személy)neveket, idézeteket és (helyenként gyakorító) nominalizáció révén megragadott és általánosított (sokszor nem feltétlenül egyediesíthető) eseményeket helyez egymás mögé, majd végül egy a leltárról leválasztott, és ebben a kompozícióban a fordulat közhelyszerűségét teljesen eltörölő, sejtelmesen kétértelmű zárlatban végződik. Íme a vers utolsó pár sora: „a családi élet álmának kergetése, / nagyfiam vallomása kiskorában: *I love you, daddy*, / még egy fiú az utolsó évekre [a leltár a maga vegytiszta működésében! – KSZ] / üldögélés a teraszon, / az alkonyi ég tanulmányozása, / beszélgetés hű társaimmal, a kuttyákkal: / ennyi volt az élet.” *Ennyi?* Ennyire kevés, ennyire jelentésten vagy ennyire összegezzhetetlen, vagy ez az ennyi éppen hogy nagyon is sok, a legtöbb, ami lehetséges? – hiába kérdezne ilyesmit az olvasó, hiszen a közhely retorikai funkcióját (az „ennyi volt” kicsinyítő-jelentéktelenítő jelentésének érvényre juttatását) vonja vissza a szöveg azzal, hogy a számnévi mutató névmást funkciója szószerintiségében is olvastatja, mintegy az elkészült leltár, a számszerű *Összegzés* létrejöttének önreflexív tudatosításaként.

Amit ez és jónéhány további, hasonló összegző gesztus mindenekelőtt sejtetni enged, az leginkább az, hogy Oravecz számára – amit a *Halászember* az (akkor még) meg nem írt „faluregényhez” írt „töredékeivel” inkább még mint kérdést vetett fel – a múlt felidézésének, az emlékezetnek nincs magától értetődő, de ha van is, akkor sem feltétlenül narratív természetű az identitásképző teljesítménye (hogy az identitás szükségszerűen narratív identitás, azt csak irodalomtudósok és filozófusok gondolják). Ennek a felismerésnek természetesen van releváns irodalomtörténeti előzménye a magyar költészetben, hiszen e téren is lehetne a fentebb már említett *Tücsökenére* hivatkozni, például a szinte közvetlenül *Az elképzelt balál* ciklus előtt olvasható *Mi még?* című versre, amely szó szerint is leltárról beszél: „Mi volt szép? Mi még? Kapásból, s ahogy / Kína mondja: a Tízezer Dolog, / az Egész Élet. Napfény, hópehely. / Nőkből, lányokból még egy tízezer. / Tízezer dal, kép, szobor. A tudás. / A nagy Szfinx s a papírgyártó darázs. / Tízezer álmom, vers és gondolat. / A Cuha völgye. Mikroszkóp alatt / a lélek. A bors keresztmetszete. / Repülőgépről Svájcra nézni le. / Egy távolodó csónak. Meduzák / Helgolandnál. Kalypszó. Egy faág / a börtönből. Kislányom mosolya. / Az igazság. A régi Korca. / Mosztár tücskei. Párizs. Titisee. / Tíz fényévem a Sziriusz felé... / Nem, nem, így a leltár is töredék: / Szép volt a vágy, hogy Semmi Sem Elég!”

Szabó Lőrinc persze – példa rá maga a *Tücsökzene* – nagyon is komolyan vette annak lehetőségét, hogy a leltár – „rajzok” sokasága „egy élet tájairól” – egy leg-

alábbis részben narratív kompozícióban feldolgozható, és ha másutt nem is, de a fikció közegében olyan jelentéshez vagy jelentésekhez juttatható, amelyek többet, mást is megmutatnak, mint a leltár elemei. A *Távozó fa* lírikusa e tekintetben mint-ha talán szkeptikusabb volna, és ez, a felidézett élet totalizálásának való kemény ellenállása egyszerre készletti elgondolkodásra és fegyverzi le kérdező olvasóját. (*Magvető*)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

## *A határon túlról*

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: *A GONDOLKODÁS HÁBORÚI*

*Szemiológia és retorika* című tanulmányában Paul de Man annak a felfogásnak az elégtelenségéből indul ki, mely szerint „[A]z irodalom belső törvényes rendjét szilárdan kézben tartva immár magabiztosan az irodalom külügyeinek, külpolitikájának szentelhetjük figyelmünket.” (Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Magvető, 2006, 13.) Tudható, hogy de Man szerint az irodalom saját-szerű logikájának és külső referenciális viszonyainak kapcsolata nem intézhető el ennyivel, mégis, leegyszerűsítve és szándékoltan szó szerint véve – végső soron: politizálva – a metaforát, az irodalom saját-szerűségének, autonómiájának kérdése nyílik itt meg. Másképpen, az átjárhatóságé a nyelvi-diszkurzív területek és a (politikai) cselekvés tere között. Kulcsár-Szabó Zoltán könyve, *A gondolkodás háborúi* az ekörül összpontosuló problémahalmazt tárgyalja, de nem csak a szűk értelemben vett irodalom kapcsán vizsgálva egy diskurzus belső rendjét és külső cselekvőképességét lehetővé tévő szuverenitás kérdését. A könyv tétje annak feltárása, hogy irodalmi és tudományos szövegek miként válhatnak politikai cselekvéssé.

A könyv alcíme – *Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből* – tehát nem csupán tematikusan határolja körül az egyes fejezetek elemzéseit. Az erőszakos diskurzusok fogalma – akárcsak az első fejezetben, Walter Benjaminsnál az erőszak kritikája – összetett szerkezetben nyit meg jelentéseket. Csak részben van szó arról, hogy az erőszakos diskurzusok mit mondanak az erőszak természetéről; legalább ilyen fontos a diskurzusok által elkövetett erőszak problémája. Az erőszak innen nézve azonban természetesen nem csak a fizikai erőszakot takarja, hanem a beavatkozás, a rombolás és teremtés lehetőségét általában.

A kötetben tanulmányozott szerzők – Walter Benjamin, Carl Schmitt, Helmuth Plessner, Gottfried Benn, Ezra Pound, Szabó Lőrinc, Márai Sándor, Paul de Man és Hans Robert Jauss – jelentősége Kulcsár-Szabó szerint az, hogy rajtuk keresztül láthatóvá válnak azok a dilemmák, amelyekre ők nem „demokratikus-liberális keretek között kerestek megoldásokat”, de amelyek elfojtása teszi lehetővé „a mai kor demokratikus (politikai és nem-politikai) intézményei” fenntartását (15.). (Természetesen nem mindegyikük került ugyanolyan közel a nem demokratikus-liberális, azaz, ebben a kontextusban: totalitárius politikákhoz. Nem is azonos szinten vagy



mélységben váltak számukra meghatározóak e politikák, a hatás olykor közvetett, mint a schmittiánus módon is olvasható Plessnernél, vagy pedig nem a demokráta-autokrata törésvonalon helyezhető el, mint a tömeggel és a demokratikus elvvel szemben szkeptikus Máraínál.) Vagyis a probléma, akár a Benjamin-féle tiszta erőszak, a Schmitt-féle szuverenitás, vagy például a diktátor Szabó Lőrincnél megjelenő szavának pusztán performatív ereje esetében az, hogy miként tarthatnak fenn, garantálhatnak, de gyengíthetnek is egyúttal olyan társadalmi-politikai intézményeket, amelyek működése éppen ezek tagadására, kizárására és korlátozására épül. Bár a kötet egyes fejezetei nyilvánvalóan a totalitárius politikával kapcsolatba lépő, gyanúba keveredett irodalom és tudomány képviselőiről is szólnak, hatalmas tévedés lenne pusztán ezt középpontba állítva, e feltűnő, de nem kizárólagos vonásnak engedve olvasni Kulcsár-Szabó Zoltán elemzéseit. Nem egyszerűen a politika tartalmi, szociológiai értelmében vett totalitarizmusáról van szó, inkább a politika totalitárius válásáról, vagy másképp, a politika természetének egzisztenciális felfogásáról.

Sokkal többet tudhat meg az olvasó tehát, ha olyan gondolkodókként tekint a fejezetek főszereplőire, mint akik e kritikus határon állva, vagy éppen a határon túlra átlépve gondolták el az ember, erőszak, politika és – különösen a kollaboráció, azaz a de Man- és a Jauß-ügy kapcsán – a felelősség problémáit. Ez természetesen felveti annak kérdését is, hogy az értelmezőnek milyen viszonyt kell kialakítania az olvasott szöveggel. Azaz, mennyiben lehet ellenálló, és mennyiben kell egyáltalán ellenállónak lennie a diskurzusok által gyakorolt erőszakkal szemben?

A határon való áttekintés nem azonos a határon való átlépéssel. Ez lenne az egyszerű, ám önmagában még semmit sem igazoló és semmivel sem számot vető válasz. A probléma ugyanis magával a határral van. Azzal a határral, amit a kötetben tárgyalt szerzők olykor tehát oda és vissza is átléptek. Ez a határ ugyanis nem egyszerűen a jelen igazolható politikája és annak elutasított, kizárt, alternatívának sem tekinthető ellentettje közötti határ. Ha valamire Schmitt megtaníthatja a politikájával és politikaelméletével ellenséges megközelítéseket is, akkor az az, hogy semmilyen politikai rend sem stabilizálható anélkül, hogy ez a stabilizáció és rendteremtés ne lenne maga is politikai lépés, és így ne szorulna rá maga is barát és ellenség megkülönböztetésére. Így ami aktuálissá teszi a Kulcsár-Szabó Zoltán által vizsgált szerzőket és a mai kontextusban is fontossá értelmezésüket, akkor az éppen ennek a határnak a megerősödése, az, hogy míg korábban olyan mértékben kétségbe vonhatatlanná vált, hogy szinte nem is látszott, ma újra elsődlegessé vált.

A Márairól szóló fejezetben Kulcsár-Szabó kulcsjelentőségű mondatokat idéz: „A szavak ebben a drámaian cselekményes időben elvesztették »elbeszélő« jellegüket. A szó, amely csak előad és elbeszél, nem hat többé. A szó a történelemben – mint a regényben – sokáig eszköz volt: alakot adott a fogalomnak. Ma a szó csak akkor hatóerő – a diplomáciában, mint a regényben –, ha cselekedet.” (244.) Az egymást követő, egymás kontextusát alkotó (8.) fejezetek ebben a „mában” született szövegekről szólnak, de Kulcsár-Szabó Zoltán elemzései ennél tágabb jelentést tesznek láthatóvá: vajon ez tényleg annak a kornak a válságjelensége, vagy a politikának mint szüntelen válságnak a jellemzője? A határon átlépve a politikának olyan jellegzetességei válnak láthatóvá, melyek a normálállapotban legfeljebb a háttérbe húzódva érvényesülnek, de kivételes pillanatokban, pontosabban magá-

ban a kivételes állapotban hirtelen előtérbe kerülnek. Könnyen lehetne érvelni amellett, hogy valójában Carl Schmitt az, aki hirtelen előtérbe került.

Az elmúlt években már nem igényel különösebb magyarázatot Carl Schmitt nevének feltűnése olyan szövegekben, amelyek nem a jog- vagy politikatudomány, illetve a politikaelmélet határain belül helyezhetők el. Schmitt politikafelfogásának radikalitása, a modernitás dilemmáit középpontba állító elemzése, valamint irodalomtudósokat idéző érzékenysége a nyelviség problémái iránt azon szerzők sorába emelték őt, akiknél, úgy tűnik, már rég nem számítanak a tematikus korlátok. Ám a kérdés éppen ez. El lehet szakítani Schmitt belátásait attól a politikai kontextustól, amelyben azok megfogalmazódtak? „Használhatók” gondolatai elszakítva eredeti referenciális helyzetüktől? Nem politikai lépés feltételezni egy ilyen eredeti jelentés meghatározó voltát, azaz autoritását? És ennek ellenkezőjét? Rendelkezhet Schmitt szuverén módon Carl Schmitt politikaelmélete felett? Amikor tehát Kulcsár-Szabó Zoltán Schmittet teszi meg vizsgálódása vezérfonalának (10.), nem csak egy különösen fontos szerzőt hoz kapcsolatba kortársaival, hanem a szuverenitást mint politikai, nyelvi, diszkurzív és irodalmi problémát állítja középpontba. Másképp: a politikát mint uralhatatlan, potenciálisan erőszakos, intézmények és jogszabályok közé nem kényszeríthető, az ember antropológiai lényegéhez tartozó jelenséget. Innen nézve pedig a könyvben vizsgált irodalmi és tudományos diskurzusok politikaivá válása sem intézhető el annyival, hogy engedtek a politika csábításának, hogy opportunisták voltak vagy csak elfogadták a helyzet realitásait.

A totalitárius politikával való egyetértést, annak aláírását, pusztán csak megértését, illetve a kollaborációt biztosan nem lehet hézagmentesen egy bizonyos, és általában kizárt politikafelfogásra visszavezetni. A könyvet olvasva ez jól láthatóvá válik az olyan különbségekből, mint amelyek Pound Mussolini-támogatását, a művészet autonómiáját a hatalom forrása felől magyarázó Benn esszéit, Jauß SS-önkéntességét vagy az esztétikai megértést kereső Szabó Lőrinc Hitler-beszédekről szóló tudósításait elválasztják egymástól. Az eltérő stratégiák bizonyosan eltérő magyarázatot kívánnak, amint ez világosan kiderül Kulcsár-Szabó elemzéseiből. A diskurzus és politikai cselekvés viszonyában (235.) ugyanakkor van valami állandó, és ez nem más, mint az, hogy a diskurzus politikától való érintetlensége semmilyen módon nem őrizhető meg, saját diskurzusuk felett a politikával érintkezve már senki nem rendelkezhet szuverenitással.

Gottfried Benn, Szabó Lőrinc vagy Márai Sándor a róluk szóló tanulmányokat olvasva sokkal inkább tűnnek a politika korlátozhatatlan hatása elszenvedőinek, mint annak megalapozójának, legitimálójának, hiába figyelhetünk fel például Márainál, de tulajdonképpen Benn esetében is olyan gesztusokra, amelyek a művészet felülállását igyekeznek megmenteni, voltaképpen felülről és kívülről tekintve a politikai forgatagra. Az ő tapasztalatuk Kulcsár-Szabó elemzéseiben inkább az örvény elleni (sejthető kimenetelű) küzdelemről szól, kölcsönvéve Schmittnek a nyelv, jog és politika problémáját összekapcsoló egy korai metaforáját (Carl Schmitt: *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*, Verlag von J.C.B. Mohr, Tübingen, 1914, 41–42.).

Az aprólékosan elemzett elméleti fejezetek között első látásra talán föl sem tűnik, de a könyv témái a legszorosabban a Szabó Lőrincről szóló fejezetben fonód-

nak össze. A *Vezér* című verset és a Hitler beszédeiről szóló tudósításokat, valamint ezek háború utáni irodalompolitikai recepcióját összeolvasva állítja középpontba Kulcsár-Szabó Zoltán a képlékeny határt egy szöveg cselekvése és a szöveggel végrehajtott cselekvés között (212.). Az irodalom, tágabban a nyelviség öncélúsága, autonómiája jelenik meg abban, ahogyan Szabó Lőrinc Hitler beszédeiben az esztétikai és az etikai dimenziót szétválasztva azt figyeli, ahogyan a szó performatív ereje politikai és katonai értelemben végrehajtott tette válik, és megjelenik bennük a döntés, az elhatározás saját magán kívül másra vissza nem vezethető pillanata (223–224.). Mégis, a szétválasztás, a puszta cselekvés értelmében vett, tematikusan tehát nem politikailag értett beszéd és a vezér aktusai elkerülhetetlenül nyitják meg a teret a politika, pontosabban a schmitti értelemben vett politikai (*das Politische*) előtt. A politikával való szembesülés a puszta performatív dimenziótól a politika puszta erejének és erőszakosságának való alárendelődés felé való átlépésben érhető tetten. Szabó Lőrinc az erőt azonosította az igazsággal, és magát a tápláléklánc kiszolgáltatott elemeként figyelte (217.). Szabó Lőrinc – ahogy Kulcsár-Szabó írja – miközben újraértelmezte, talán ezért nem értette vagy nem akarta érteni saját versét (233.).

Hogy ez reálpolitika, legitimációt kereső realizmus vagy a politika puszta realitása, itt nem megválaszolható politikaelméleti kérdés. Annyiban viszont talán mindegy is, hogy már nem a politika területére merészkedő irodalomról beszélünk, hanem arról, hogy ami a politikaival érintkezik, maga is elkerülhetetlenül politikaivá válik. Nem totalitárius politika, hanem a politika totalitása.

A *gondolkodás háborúit* nem alaptalan tehát politikaelméleti szöveggként olvasni, még akkor sem, ha Kulcsár-Szabó nem a politika valamely előzetesen adott fogalmát vezeti végig a vizsgált szövegeken. Sőt, éppen ennek ellenére beszélhetünk olyan elemzésekről, amelyek végső soron a politika természetére világítanak rá. Egy valódi politikai elmélet egyben azonban antropológia is: rendelkezik bizonyos feltevésekkel az emberről. A könyv szinte mindvégig következetesen a politika és az ember természetének metszéspontjában megfogalmazódó dilemmákat tárgyal. A fejezeteken végighúzódo antropológiai probléma sajátosságát az adja, hogy az ember fogalmának meghatározása újra és újra a politika felől válik egyáltalán felvethetővé, pontosabban éppen az ember eredendő politikai állapota vezet az ember fogalmának meghatározhatatlanságához. Az expresszionista költő, Theodor Däubler megfogalmazása – melyet tulajdonképpen Schmitt is saját politikaelméletének tömör összegzéseként idéz – több helyen is visszatér Kulcsár-Szabónál: „Az ellenség önmagunk testet öltött kérdése.” Kétségtelen persze, hogy ebben a formában ez nem annyira az ember fogalmának megragadásához vezet el, mint inkább ennek a törekvésnek a politikai jellegével szembesít. Az egyszerre politikai és antropológiai tapasztalat, amely nemcsak történeti vizsgálódásként, hanem egy lehetséges prognózis fogalmi keretként is olvashatóvá teszi Kulcsár-Szabó Zoltán munkáját, az, hogy talán éppen azokban a pillanatokban, amikor az ember leginkább uralni gondolja a politika törvényszerűségeit, mindig akkor kénytelen elszenvedni annak erőszakos totalitását is. Egyszerűen azért, mert nem tud a politika határán túlra kerülni. (*Ráció*)

## Újraolvasáson innen

MESTERKÖNYVEK FAGGATÁSA, SZERK. BEDNANICS GÁBOR, KUSPER JUDIT

Gárdonyi Géza születésének 150. évfordulóját országos emlékévvé nyilvánították, az ünnepelés több helyszínen (a fővárosban, Agárdon és főképp Egerben) számos program kíséretében zajlott, ez pedig ismét fényt vetett arra, milyen különleges pozíciót tölt be az író és művészete a kulturális emlékezetben. Az irodalomtörténeti szakma a jubileumra rendezett konferencián mérlegelte a Gárdonyi-olvasás kortárs lehetőségeit. Az Egerben lezajlott tanácskozás anyagát tavaly jelentette meg a Ráció kiadó, *Mesterkönyvek faggatása* címmel.

A könyv előszava így kezdődik: „Az irodalom olvasást és – természetesen – folytonos újraolvasást kínál, s különösen így van ez akkor, ha egy kiemelt esemény, évforduló tekintetünket klasszikus szerzők művei felé fordítja. 2013-ban két jeles íróra, Gárdonyi Gézára és Bródy Sándorra emlékeztünk Egerben születésük 150. évfordulója alkalmából.” (9.) Bednatics Gábornak és Kusper Juditnak, a kötet szerkesztőinek érvelése szerint a két szerző közös tárgyalását az egybevágó biográfiai adatok teszik lehetővé, s a jubileum egyszersmind az újraolvasásra kínálkozó recepció alkalommá is válik. Kérdéses, hogy pusztán az idő- és térkoordináták azonossága kellően megindokolja-e az együttoolvasást, ahogy az is némi kételyt ébreszthet az olvasóban, hogy a hangsúlyosan – és voltaképpen egyedülként – az életrajziségra épített argumentáció megfelel-e az *Előszóban* vázolt recepcióesztétikai irodalomszemléletnek. A kötet tétje az, hogy e fönti pozícióból mit felel a tételmondatra: „kiállják-e a szerzők művei az újraolvasás próbáját, vagy visszhangtalanságba burkolózva tovább őrzik a kulturális emlékezetben kialakított helyüket” (10.). Azzal, hogy a *Mesterkönyvek...* felütése az alkotók élettörténetére fókuszál, mintha megerősítené a Gárdonyi-művek befogadását jellemző alkotásesztétikai megközelítést és kultikus beszédmódot, épp azt, aminek a lebontására vállalkozik. A kötet néhány tanulmánya a Gárdonyit és művészetét körülengő kultusz továbbépítéseként is megnevezhető, de erre utal a borító is, amelyen az írók bronzba öntött, merev, mozdíthatatlannak tűnő szobrait láthatjuk. A kiadvány olvasását ez a diszkrépancia határozza meg, s emiatt elgondolkodhatunk azon is, hogy milyen együttthatók teremtik meg az „újraolvasás” alkalmát. Nem szükség-e, hogy az adott életműről írottakkal szemben kialakuljon egyfajta távolságtartás, ami új aspektusok keresését generálja, ahogyan a kilencvenes évek *Újraolvasó*-sorozatának létrejöttét is kondicionálta az a szándék, hogy Szabó Lőrinc, József Attila vagy Kosztolányi Dezső műveit megtsisztogassák a korábbi kurzusban felkenődött ideologikus máztól?

Ha a szerkezetre tekintünk, további inkongruenciákba ütközünk. Felfigyelhetünk például a látványos aránytalanságra, amennyiben a Bródy-rész a maga 120 oldalnyi terjedelmével szinte csak toldalék a vaskos, 560 oldalas edícióban. Ehhez hozzátehetjük, hogy csupán S. Varga Pál antropológiai kérdéseket taglaló szövege kapcsolja össze a két életművet. A közös keretet Virgil Nemoianu romantikakönyvének egyik kategóriája, a humán modell szövegbeli vizsgálata adja. S. Varga a romantikára jellemző expanzív humán modell jelenlétét mutatja ki Bródy néhány

művében, aki ugyan „a naturalizmus közegéből származó redukciós modell megvalósításában volt érdekelve, de ettől gyakran és többféleképpen eltért” (445.). Az *én falum* című Gárdonyi-opusz a népiességre jellemző szinekdochés humán modellel írható le, amelynek definíciója szerint „az ember a saját nyelve által alkotott, a nyelvben tárgyiasuló világ szerves része” (446.), ezt azonban a főszereplő, a tanító kívülállósága miatt nem belső, hanem külső nézőpontból ismeri meg az olvasó.

Ahogy erre a *Mesterkönyvek...* bevezetője is reflektál, nem jelölhető ki olyan egységes értelmezői közösség vagy beszédmód, mely narratívát teremtene s legalább közelítőleg összefoglalná a tanulmánykötetben exponált kérdésirányokat, az irodalomtudományos (vagy még inkább kultúratudományos) horizontokat. A könyv erős szórást mutat a diszciplinaritás tengelyén, hiszen a szerzők között éppúgy találunk irodalomtudósokat, mint középiskolai tanárokat, egyetemi hallgatókat, történészt, nyelvészeket vagy muzeológust. Ebből az is látszik, hogy a kötet implicit olvasója nem szükségképp a bevezetőben vázolt diszkurzív térnek a tagja, az írások számot tarthatnak a nem irodalmárok érdeklődésére is. Sikerült tehát elérni a konferencia egyik célját, hiszen a szorosán vett irodalomtörténeti, azaz szakmai közösségen kívüliek is hozzájárultak az írók és műveik újraértéséhez. Mindez annak bizonyítéka, hogy (elsősorban) Gárdonyi nem csupán az irodalmárok belügye, hanem része a kollektív identitásunknak, hozzá *mindenkinek köze van*. Az üdvözlendő nyitás ugyanakkor ab ovo némi széttartást implikál, melyet csak részben képes tompítani az, hogy tematikus csomópontokba rendeződik a kötet.

A summázás igényével közelíteni a 34 szerző megegyező számú tanulmányát tartalmazó korpuszhoz bizonyára hiábavaló vállalkozás lenne – ahogy mindegyik szöveg részletes áttekintésére sincs mód. A recenzens értékelését sem a lekerekített, egységes narratívába illesztés szándéka irányítja, ehelyett a kötet beosztására vonatkozó megállapítások válnak fontossá, amit néhány markáns értelmezéssel folytatott szorosabb párbeszéd követ. Ennek megfelelően a kötet Gárdonyi- és Bródy-képének bemutatásakor arra koncentrálnak, hogy a tanulmányok mely műveket, műfajokat milyen kérdésirányok szerint tárgyalják.

Végigtekintve a könyvön úgy fogalmazhatunk, hogy azok az alkotások kerültek a figyelem középpontjába, amelyek eddig is a kánon fősodrát képezték, vagyis a kisprózaírók: Gárdonyitól *Az én falum*, Bródytól a *Rembrandt* című kötet. A felvetődő kérdések is azonos irányba, elsősorban a befogadást meghatározó műfaji tényezők felé tartanak, hiszen többen a regényként való olvasás mellett foglalnak állást – ez a szempont különösen a Bródy-részt uralja. Nagy Csilla a luhmanni terminológiát alkalmazza akkor, amikor „többszörös megfigyelőrendszer lenyomatásként” (451.) tekint a műre, amely tehát a képzőművész Rembrandt alkotásait is értelmezi. A szerző e megfigyelőrendszer szövegbeli létesülésének eredetét nyomon követi, hiszen „képek metonimikus füzére”-ként (a holland mindennapok és modellek, a róluk készült festmények, majd a Bródy-mű és annak olvasása szerint) gondolja el a próza befogadását. Báthory Kinga és Balogh Gergő egymást kiegészítő olvasatai a név- és arcadás aktusaiban, valamint a linearitásnak ellentmondó történetvezetésben lelik meg a *Rembrandt* regényszerű megoldásait, így további érvekkel támogatják meg az Eisemann György által már a *Végidő és katarzisz* című munkában

felvetett műfajváltás tézisét – ahogyan erre egy másik Bródy-értelmező, Kollár Zsuzsanna reflektál. Kollár részletesebben a *Színészvér* című opuszra tér ki, azonban a színházpoétikai fogalmak (látvány, identitás és szerep) Bródy egyéb elbeszéléseinek interpretációjában is hasznosíthatónak tűnnek. A műfajjal kapcsolatos vizsgálatok természetesen nem választhatók el a korszak más íróinak művészetével foglalkozó kutatásoktól: Mikszáthtal (*A jó palócok, A tót atyafiak*) kapcsolatban Hajdu Péter és Szilágyi Zsófia cikkeit említhetjük, de ide sorolható Török Lajos interpretációja Gozsdu Elek *Tantalus*áról (a novelláskötet kontra regény ősi problémája jó részt a *Szindbád*-történeteket, illetve az *Esti Kornélt* tárgyaló kutatásokból „sugárzik át” a századvég és a századforduló más életműveinek vizsgálatához is, ahogyan erre Kusper Judit és Balogh Gergő is reflektál, noha a ciklusképzésben rejlő szemantikai potenciált Mikszáth már korábban kiaknázza).

A kötetből feltűnően hiányoznak a kultusz kutatást előtérbe helyező tanulmányok, pedig főleg Gárdonyi esetében érdemes lenne felszínre hozni a hosszantartó kanonikus pozíció okait. Ennek szilárdságát jól érzékelteti, hogy képes alkalmazkodni az eltérő nemzedéki és befogadási szokásokhoz, sőt, még a mediális határokat is könnyedén átlépi (gondoljunk az *Egri csillagok* Nagy Könyv-sikerére, amire hivatkozik ugyan néhány írás, de a jelenség körültekintő elemzésére, megokolására senki nem vállalkozik). Az efféle vizsgálódások helyett inkább a kultuszt verifikáló panelekkel találkozunk, mint Gilicze Gábor ismertetésében. A Gárdonyi-féle titkosírás negyven évvel ezelőtti megfejtője bemutatja az enigmatikus lejegyzési mód logikáját, és az áttörés kissé nosztalgikus felidézésébe avatja be olvasóját. Mindez rávilágít arra, hogy a Gárdonyi-értelmezéseket meghatározó kultusz kritikai felülvizsgálata korántsem tekinthető a különböző értelmezői közösségek közös elméleti minimumának. Egyedül Kusper Judit teszi fel azt a kérdést, hogy „ez a hagyomány [ti. a szerző és műve kultusza, B. G.] milyen mértékben irányítja az olvasást, illetve hogyan alakul ki és működik az irodalmi mű kultusza” (61.). Kusper az emlékezhely Pierre Nora-i fogalma szerint vizsgálja az egri vár és a regény kapcsolatát. A szöveg sikerének okait kutatva a poétikai-retorikai értelemben vett eposzszerűségre és Aleida Assmann nyomán a győztes nemzetszerep kultiválására tér ki, valamint arra, hogy a regény „bekapcsolódik a koraújkori kollektív tudatelemek hagyományába: a keresztény–iszlám oppozíciót” (66.) jeleníti meg. Így „az *Egri csillagok* nem pusztán emlékezetünk irányát befolyásolja, hanem magát az emlékezetet és az emlékezhelyek kialakulását is” (70.). A fő kanonikus mű részletes újraolvasására alig történik kísérlet, Kusper írásán kívül még Németh Zoltáné citálható. Németh Platón Erősz-fogalmára támaszkodva androgün lényként tekint Gergőre és Vicuskára, mint olvassuk: „az egész mű úgy is értelmezhető, mint [...] a váagnak, Erősz hatalmának alávetett férfi és nő egymást keresése” (98.). Gyáni Gábor imponálóan alapos szakirodalmi hivatkozással rendelkező írása is kitér ugyan a regényre, amikor a történelem (mint tudomány) és történelmi regény (mint fikció) viszonyának episztemológiailag is fontos eredményeit rendszerezi, de az elméletírók gondolatainak és a vitapozícióknak néhol túl részletes ismertetése miatt (főleg Ricoeur és Ankersmit esetében) kissé háttérbe szorul Gyáni konklúziója, illetve az *Egri csillagok* rövid értelmezése. Ezek az olvasatok nem haladják meg Györke Ágnesnek *A magyar irodalom történetében* található munkáját sem a re-

repció feltérképezésének gondosságát, sem a szöveg interpretációjának összetettségét illetően (az írás fontosságát jelzi, hogy szinte minden Gárdonyi-tanulmány hivatkozik rá).

Néhány szöveg az aktív újraolvasás helyett inkább megismétli a Gárdonyi-recepció jellegadó elemeit, például az életrajzi adatokra való gyakori hivatkozást, vagy Gárdonyi dokumentumszerű szövegeinek (az egészen más fikciós szinten kezelendő naplót, illetve a *Mesterkönyvben* rögzített esztétikai nézeteit) a szépirodalmi textus befogadását irányító szempontokká avatását. E módszer veszélyei között említhetjük azt, hogy *Az én falum* tanítója és Gárdonyi (auto)biografikus énjé túl közel kerül egymáshoz (mint Heizinger Anita írásában). A szerzői alak középpontba helyezése akkor válik szerencsés döntéssé, ha Gárdonyi írásművészetére vonatkozóan is lényeges megállapításokat kapunk. Gárdonyi panteizmusa több szöveg kiindulópontja (Czetter Ibolya *Az én falum* lírai darabjainak természetsszemléletét elemzi nagy odafigyeléssel); melyek közül Nagy Beáta tanulmányát emeljük ki. Gárdonyi regés-konceptióját Wellbery, Gumbrecht és Heidegger nézeteivel veti össze, mint írja, Gárdonyi szövegalkotási elvei hangulat, hangoltság, diszpozíció filozófiai és kultúratudományos terminusaival rokoníthatók. A párhuzam kifejtését követően az elméleti apparátust *Az a hatalmas harmadik* című kisregény olvasásában hasznosítja. Gumbrecht jelenlét-teóriájára épít Hovanecz Fruzsina is, amikor az *Egri csillagok* élményszerű befogadásának és oktatásának módszertanát körvonalazza, támpontokat adva a „kötelező olvasmány” tanórai feldolgozásához.

Azt mondhatjuk tehát, hogy inkább a Gárdonyi-recepcióval való folytonosság jellemzi a kötet irányait, mint a fordulat mozzanata. Ugyanakkor az „újraolvasás” kritériumát, amelyen elsősorban poétikai-nyelvi-retorikai vizsgálatot, korábban kevésbé elemzett művek tárgyalását, valamint a recepcióban eddig nem artikulált szempontok, elméletek hatékony bevonását értjük, szerencsés módon több tanulmány is vindikálja. Eisemann György például *A láthatatlan ember* című szöveget dekonstruktív és fenomenológiai alapra támaszkodva vizsgálja. Eisemann a látás regénybeli motívumát az én-elbeszélő arcadási aktusával hozza összefüggésbe. Zéta neve a görög betűre is utal, ami pedig a cselekmény fő problémájához vezet el: ahhoz a „kulturológiai-kommunikatív” váltsáshoz, amelynek során a hun birodalom a nomád törzsi életmódra jellemző rovásírásról és szóbeli kommunikációról áttér a „papíralapú irányításra és politizálásra” (50.). Attila népének bukásáért e kultúrájuktól idegen szokások fölvétele tehető felelőssé, Zéta sorsa pedig „e történelmi átalakulás epikus vetülete” (52.). Eisemann magyarázatot kínál arra is, miért őrződött meg a magyarság emlékezetében a hunokkal való rokonság: a mediális-kulturális váltság és a betagozódás dilemmáját átélő, vagyis a megmaradás kérdésével egykoron szintén szembesülő magyarság épp azért maradhatott fenn, mert a hunokétól eltérő válaszokat tudott adni, hiszen képes volt tanulni az elődökként tisztelt népcsoport sikertelen példájából.

Pataki Viktor írása arra vállalkozik, hogy egyrészt lebontsa azt a recepciók közhelyét, amely Gárdonyi szövegeit történelmi és társadalmi regényekre osztja; másrészt rámutat a Gárdonyi-prózapoétika és a 20. század eleji világirodalmi tendenciák hasonlóságaira (főképp a narratív megoldások terén), ezzel pedig a komparatív

elemzés felé nyitott kutatást vázol föl. A *kürt* című kisregény változó fokalizációjára felfigyelve képződnek meg azok jegyek – mint a „(belső beszéd, szakralitás-zeneiség, tér) permanens ütközése” (303.) –, melyek jelenléte lehetővé teszi, hogy Gárdonyi elbeszéléseit ne a leegyszerűsítő megkésetttség címkéjével illessük.

Gárdonyi verseivel, a *Mesterkönyvek...*-ben egyedülként, Bednancics Gábor írása foglalkozik. Bednancics Kosztolányi laudáló cikkéből kiindulva Gárdonyi líráját a népi-nemzeti és a modern költészet közé helyezi, hiszen a romantikus személyeséget már kulturális emlékként, tradícióként ismerik fel ezek a művek, tehát távolságot tartanak ettől a költészettörténeti hagyománytól. A versek megszólító erejét az biztosítja, hogy a térstruktúrák hozzák létre az emlékezés, felidézés temporális aspektusait, vagyis tér és idő kapcsolata nem eleve adott, hanem a lírai szöveg tevékeny alakítása miatt szervesül. (392.) Több tanulmány egybehangzó hipotézise szerint a Gárdonyi-újraolvasás egyik központi tétele tehát az életmű modernitása.

A retorikai, vagyis érvelő konstrukcióként elgondolható tanulmányokban többnyire épp a bizonyítási szakasz szenved hiányt: kevés olvasat támasztja alá meggyőzően, hogy miért az illető elmélet segítségével kanalizáljuk a szépirodalmi alkotásokat. Kovács Gábor (aki nemrégiben Gárdonyi regénypoétikáját kismonográfiában dolgozta fel) írása arra is kiváló példa, hogy nemcsak az a módszer vezethet eredményre, ha a legfrissebb elméleti kontextusokat a primer szöveghez illesztjük, vagyis ha egy tétel bizonyításává fokozzuk le a művészi szöveget, hanem az alapos poétikai-narratológiai ismeretek minél aktívabb hermeneutikai applikálása is; mindez a morfológiai-strukturális olvasat értékeire is felhívja a figyelmet. A minuciózus interpretáció az *Erdei történet* című novellát a „paralel vonás” és a nyelvi „tömörítés, sűrítés” (229.) sarokpontjain keresztül világítja meg. Az üdítő kivételekhez sorolhatjuk továbbá Dancsecs Ildikó tanulmányát, mely az *Isten rabjait* vizsgálja. Dancsecs „a tér általi emlékezet problematikáját és a város mint szöveg olvashatóságának kérdését nyitja meg” (83.). A szöveg metaforikus rendjében egymásra montírozódik Budapest 13. századi és 20. századi képe, továbbá a Margit-legenda újraírását is nyomom követhetjük, ami a szöveg „önmaga létrejöttének intertextuális feltételezettségét” (88.) is demonstrálja. A térpoétikai elemzés és a kulturális emlékezet létesülésének feltárása során Dancsecs – másokhoz hasonlóan – a Gárdonyi-recepció egyik sarokkővét mozdítja ki helyéről, amennyiben már a „nagyregények” közé sorolható *Isten rabjainak* kaland- és történelmi regénypoétikájában is az „új regény” felé történő ellépésre ismer, azaz ő is Gárdonyi modernségét emeli ki.

Érdeemes még kitérnünk arra, hogy a fentiekben túl milyen értelmezési irányok észlelhetők a tanulmánykötetben. Elmondható, hogy a Gárdonyi- és a Bródy-elbeszélésekben megjelenő nőiség, női szerepek analízisével, valamint a társadalmi kontextus bevonásával több dolgozat is foglalkozik. E kiindulópont egyik metodológiai kelepéce az lehet, hogy naivan, reflektálatlanul felelteti meg a textuális jeleket és a társadalmi jelenségeket (melyek szintén szövegeken keresztül hozzáférhetőek). Eöry Vilma Gárdonyi *Vallomások* című kisregényét elemzi egzakt narratológiai keretben. Eöry főképp az ironia és a komikum eszközeit szemléltetni, ám alig tudunk meg valamit a szöveg nőképéről – pedig a tanulmány címe ezt ígéri. Hasonló módszertani elveket választ Sajter Laura is a *Hőféhérke* című Bródy-drámáról



szólva, hiszen a szecesszió stílustörténeti izolálása során elvont nőképeket vetíti vissza a szövegre. A kissé túlírt, szüzsére apelláló gondolatmenet nem a diszkurzíván létrejövő poláris karakterjegyeket vizsgálja, hanem az értelmezés előtt kialakított nyomok jelenlétét kutatja a szövegben, ez pedig kissé hitelteleníti meglátásait. Mindez a stilisztikai megközelítés korlátait is kitapinthatóvá teszi, mert kevésbé képes észlelni és megragadni a nemiség kódjainak performatív természetét, amely a szöveg értelmezésekor jöhet létre. Hasonló fenntartásokat fogalmazhatunk meg Kerekes Nikolett megállapításairól. A házasság, szerelem témájának nyelvi elemzése a Gárdonyi-diáriumból indul ki és oda is tér vissza: „két kisregényének női alakjait igyekeztem kiemelni és bemutatni, mivel ez fontos szerepet játszott az író életében” (110.). Ha ezektől az automatikusan működő beidegződésektől megszabadítjuk az értekezéseket, akkor a határfokuk megnövekszik. Hivatkozhatunk még Steinmacher Kornélia publikációjára, mely a századfordulón megélénkülő meseátírási hullám történeti áttekintésébe integrálja Bródy prózai műveit. Steinmacher arra kíváncsi, hogy a három népszerű mesealak (Csipkerózsika, Tündér Ilona és Hófehérke) milyen jelentésmódosulásokon esik át Bródynál, hogyan válik a mese „felnőtté”, ami a tabuk ledöntését és a nőiségről való beszédet is engedélyezi.

Annak eldöntése, hogy a kötet milyen mértékben rendezi újra a két író életművének érté(kel)ését, nem e recenzió feladata, ehhez nagyobb időbeli távlat szükséges. Az itt részletezett aggályaink ellenére is azt mondhatjuk, hogy a *Mesterkönyvek...* jelenthet mérföldkövet Gárdonyi és Bródy értelmezésében, mert a gyűjteménynek kétségtelenül vannak erényei, főleg Bródyra és Gárdonyi eddig kevésbé vizsgált műveire vonatkozóan. Gárdonyival és Bródyval kapcsolatban jelenleg az a legfontosabb kérdés, hogy milyen válaszok születnek a *Mesterkönyvek faggatására*. (Ráció)

BIHARY GÁBOR

## *A tárgy megtisztítása*

KUSPER JUDIT: *A CSILLAGOK FÉNYEZÉSE. EMLÉKEZET ÉS NARRATÍVA GÁRDONYI GÉZA MŰVEIBEN*

Gárdonyi Géza születésének 150. évfordulója alkalmából 2013-ban több olyan irodalomtudományi konferenciát is rendeztek, amely – a megemlékezés gesztusán túl – a Gárdonyi-szövegek újraolvasását és az „egykötetes” szerző irodalomtörténeti pozíciójának újragondolását tűzte ki célul. Az egrai konferencia-előadásokból *Mesterkönyvek faggatása* címmel 2015-ben jelent meg az a tanulmánykötet, amely a miskolci *Újraolvasók* koncepciójához hasonlóan helyezi új kérdéshorizont(ok)ba Gárdonyi Géza életművét.

Kusper Judit kutatói munkássága – ezzel összefüggésben – nemcsak a konferencia szervezésében való részvétel és az említett kötet társszerkesztése miatt lehet ismerős a (főként szaktudományos) olvasóközönség számára, hanem azért is, mert

*A csillagok fényezése* című 2015-ben megjelent Gárdonyi-kismonográfiája éppen az újraolvasás szándékával, az alcím (*Emlékezet és narratíva Gárdonyi Géza műveiben*) tanúsága szerint emlékezetelméleti és regénypoétikai kutatások felől vizsgál bizonyos Gárdonyi-szövegeket.

Mindezt azért fontos hangsúlyozni, mert a kötet előszava is arról a dilemmáról ad számot, hogy a *Mesterkönyvek faggatása* „tapasztalatai után viszont nehéz megszólalni” (8.); vagyis nem könnyű olyan összefüggő szempontrendszert kialakítani és következetesen alkalmazni, amely segítségével egy rövidebb monografikus igényű munka elkerülheti, hogy ne a terjedelmes, többirányú értelmezésekből összeálló tanulmánykötet szupplementumaként tekintsen rá az olvasó. Azzal, hogy Kuspér kötetében a kánon- és korszakproblémák, a történelmi regény, a narrativitás, az emlékezhelyek és a műfaji beágyazottság kérdései szervezik a kiválasztott szövegek értelmezését, olyan koherens módszertani keret jön létre, amellyel a kötet bizonyára képes megfelelni a tanulmánygyűjtemény jelenlétéből fakadó kihívásoknak. A Gárdonyi epikus műveire koncentrálnak olvasatok ennél fogva – sokkal inkább – olyan dialógushelyzetet teremtenek, melyben a tanulmánykötet és a kismonográfia egymásra utal, egymást kérdezi, szólítja meg.

A kötet három nagyobb és két kisebb fejezete pedig már „tematikus” elrendezésével is igyekszik felülírni az említett, az *Előszóban* még kételyként jelentkező dilemmát. Az ugyanis, hogy az egyes tanulmányok a tárgyalt művek kanonikus pozíciójának figyelembe vételével követik egymást, felismerhetővé teszi a „lezárt” és stabilnak látszó értelmezések kimozdítására, vagyis a „rögzített” jelentéskanon vizsgálatára való igényt is. Az első nagy fejezet (*Emlékezet, hely kultusz: Gárdonyi Géza és a receptív emlékezet*), ahogyan erre az első alcím is utal, kifejezetten az *Egri csillagok* recepciójában megfigyelhető értelmezési mintákon és a könyv köré épült kultusz módozatain keresztül kívánja újraolvasni a regényt. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy itt csak annyiban lehet kultuszkutatásról beszélni, amennyiben az azt vizsgálja: hogyan és mennyire alakítja Gárdonyi szövege az egri ostrom elbeszélését, elbeszélhetőségét, valamint milyen hatással van az *Egri csillagok* mint történelmi dokumentum, marketingtermék, kötelező olvasmány vagy éppen várjáték a regény befogadására. Az emlékezés, múltidézés és a hagyományozódás kérdései ezért szükségszerűen a történelmi-poétikai vizsgálat részévé válnak, hiszen a „kollektív tudatelemek” kialakulása és Eger emlékezhellyé válása is narratív felteteleknek rendelődik alá. A tanulmány ezen a ponton Nora és Assmann fogalmainak bevonásán keresztül értelmezi a nemzeti identitás kialakulásában is jelentősnek tekinthető, a győztes narratívájára épülő regénystruktúrát. Persze, az erre vonatkozó, a „kultuszregény” címkét is megerősítő olvasásszociológiai és egyéb felmérések beemelésével a szerzőnek főként az a célja, hogy az *Egri csillagok* helyét a köz- és felsőoktatási rendszerben láthatóvá tegye. Azt a helyet, ahol egyszerre láthatóvá válnak azok az egyenetlenségek, amelyek a regény értelmezését kizárólag a győztes üdvtörténetére, az egész Gárdonyi-életművet pedig csak erre az egy műre zárták rá. Mivel a fejezet valamiképp ezt a deficitet állítja szembe az emlékezhely megalapításának egyedül lehetséges, a történelmi eseményt elbeszélő, az emlékezet lehetőségét kijelölő aktualitás erejével, talán érthető, hogy miért marad el a történelmi regény kategóriájának problematikusságára történő reflexió akkor,

amikor azt nemcsak a szerző „történelmi regény” és „eposz” műfaji alapú szembeállítására, de az egri ostrom eseményéhez kapcsolódó emlékezés és megismerés fogalmi szembeállítására is megkívánná. Bár az összes tárgyalt regény esetében előkerül, ez a hiány tehát mégsem kérhető számon. Egyrészt nyilvánvaló terjedelmi és módszertani okok miatt, másrészt pedig az argumentáció logikai és retorikai struktúrájából következően, hiszen a fejezeteket lezáró szövegrészek a vizsgált textusok „műfaji emlékeit”, a különböző para- és hypotextuális viszonyrendszereket olvasásuk egymásra. A fejezet utolsó része ezáltal egyszerre azonosítja az *Egri csillagokban* a népmesék szerkezeti-poétikai felépítését és Tinódi historiáját is. A népmesei motívumok és a szereplőkhöz tartozó attribútumok összevetése alapján újra felismerhetővé válik annak az allegorikus olvasatnak a lehetősége, amely a regényhős-mesehős párhuzamát szem előtt tartva az elnyomott–elnyomó (magyar–török, Gergő–Jumurdzsák) oppozíciójába rendezi a különböző történetszálakat. „Az ő párharcukból, mikrotörténetükből, mesei szüzséjükkel bontakozik ki a felnagyított szubjektumnak, a népnek a párharca a törökkel, a történet maga pedig az allegorikus úttá válik, amelyen végigkövetjük a hőst, így képes a szöveg megnyitni azt a kollektív tudatelemet, amely lehetővé teszi az én-tudat mellett a mi-tudat, s ezáltal a kollektív identitás kialakítását.” (21.) Az első nagy egységet egy olyan rész zárja le (*Történelem és narratíva*), amely a narratológia, az olvasásfenomenológia és az emlékezetelmélet alapvető teoretikus szövegeinek áttekintése és szelekciója által jelöli ki és téríti is ezzel részben el az eddigi kérdező módját, a kutatás irányát. A továbbiakban ugyanis már nem kerül elő a kultuszvizsgálat és az emlékezhelyek „szövegen kívüli” vizsgálati módszere, ezek helyét a – történelmi regény problémáját részletesebben is érintő – szöveginterpretációk veszik át.

Az *én falum* szövegeiben az „én” és a „másik” szerepére és konstitúciójára kérdező, az identitás átalakulásának viszonyait elemző, valamint a narratív szintek kapcsolatát vizsgáló második nagyobb fejezet már címében (*A kollektív tudatelemek működtetése*) is jelzi, hogy az összegyűjtés és a regisztrálás után a „működtetés”, vagyis az eddig vázolt problémák azonosítása, kimutatása következik. A tanulmány a „befogadó értelmezési lehetőségeit” (39.) alapvetően meghatározó műfaj felismerésének és megállapításának kételyeivel kapcsolatban még *A jó palócok* és a *Tót atyafiai*, a *Szindbád* és az *Esti Kornél* olvasási tapasztalata is előkerül. Az elbeszélői pozíciók vizsgálata a város és falu, a kint és bent, valamint a rend és hatalom oppozícióinak értelmezésén keresztül jut el az írás metaforájának kiemelt jelentőségéhez, amely *Az én falum* szövegeit szervező központi eljárásaként jelenik meg. Ezzel kapcsolatban érdemes kiemelni, hogy a másik nyelvi közvetítésének esetlegessége, amely a saját és a másik nyelv átjárhatósága közti határ-, sokszor idegenségtapasztalatának effektusa, valamint az elmondás helyére kerülő írás a *Titkosnapló* belátásai után a Gárdonyi-kisregények egyik centrális poétikai problémája. A másik ilyen szignifikáns eljárás a kései Gárdonyi-művekben pedig a látás és láttatás viszonyaival, a perceptuális érzékelés kérdéseivel kapcsolódik össze. A *Festő a falun* című szövegben mindkét probléma egyszerre jelenik meg. A városból érkező, „más” nyelvet beszélő festő és a falusi „közvetítő” alakja, valamint a festett/csinált kép és a „valódi” arckép közti differenciák feltárásának mint arcrongálásnak az értelmezése a kötet kiemelkedő teljesítményének

számít. „A festmény így nem pusztán az arc egy múltbéli állapotát képes megjeleníteni/felidézni/megteremteni, hanem – igen hiányos információk alapján és önazonos modell hiányában – létre tudja hozni a nem létezőt is.” (56.) Érdemes megjegyezni, hogy ezen a ponton az asszony talán nem azért ismer a lánya arcára, mert annak rekonstrukcióját vagy feltételezett alakját a festmény képes volna visszaadni, hanem sokkal inkább azért, mert az a vágyának tárgyát képezi, amelyet a műalkotás, ebben az esetben a nyelvből, szavakból kirakott „kép” jelenlevővé tesz a megmutatás vagy a mondás: a megnevezés által.

A fejezet másik, a *Tanácskérés* című textust elemző része ezen kívül az önmegszólítás alapvetően költői szövegekben létesülő és tetten érhető alakzatának vizsgálatát kapcsolja a prózai szöveg értelmezésébe. Az elfordulás és odafordulás műveleteiben konstituálódó megkettőzött elbeszélői szerep olyan instanciaként ragadható meg, amely a „kérést” elmulasztó, (mert ahhoz szükséges nyelvel nem rendelkező) szereplők helyett az emlékek és azok által a jövőbe kivetített lehetőségek relációjába maga helyezi bele, s így végre is hajtja a „tanácskérést”. A szerző interpretációs stratégiája, mely ez esetben a későbbi Gárdonyi-kutatás számára is mértékadó lehet, végső soron a narratív szintek közti átjárás produktumaként történő elbeszélés-esemény feltárását célozza: „állandó átjárás, határátlépés történik, mely permanens mozgásban tartja a jelentést” (64.). Kusper Judit szövegértelmezéseinek érdemét ebben a fejezetben még az sem csökkenti, hogy értelmezői nyelve – amelyre általában is jellemző, hogy a szélesebb olvasóközönség kondícióihoz igazodik – olyan közbevetéseket tartalmaz, amelyek a tanulmányok pedagógiai felhasználásához az elméleti kérdések rövid, közérthető, összefoglaló, sokszor emlékeztető formulákkal járulnak hozzá. (Az pedig, hogy ez a fejezet miért az *Egri csillagokat* és az *Isten rabja*it elemző részek közé került, módszertanilag ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint amennyire a kötetben kirajzolódó elemzési stratégiát tekintve egyértelmű lehet.)

A kötet következő fejezete (*Narratív szubjektivitás – elbeszélő szubjektumok az Isten rabjaiban*) – az első egységhez hasonló módon – a történelmi regény elbeszélésstruktúrájának vizsgálatát végzi el. Kusper Judit a fikcióképző aktusok kimutatásával meggyőzően érvel a „beszélő világa és az elbeszélő világ között” (68.) húzóó távolság, valamint az egymástól elváló elbeszélői és szereplői megszólalások időbeliségének szétartása mellett, melyek kialakítják és meghatározzák a regény narratív szerkezetét. Az adományozás gesztusa ebben az esetben azért jut kiemelkedő szerephez, mert a „főszereplő” olyan megismerési modell alapján próbálja azonosítani Margitot, amelyet éppen a regény metaforikus nyelve ás alá. A bibliai motívumokból felépülő nyelv olyan „általános tudást” hoz létre, amely először a szereplők látáson vagy taktilitáson alapuló megismerési formáit is felülírja. Ez később – talán a történet retorikai-poétikai töréspontja után – éppen fordítva működik, hiszen a látás, amely az attribútumok felismerésének szükségszerű eszköze, megelőzi a nyelvileg artikulált hozzáférési lehetőségeket. Mindez a megismerés bizonytalanságára és tervezhetőségére nézve azért lesz kiemelkedő jelentőségű, mert – ahogy erre Kusper Judit rámutat – egy szövegemlékhez, a *Margit-legenda* nyomszerűségéhez kapcsolódik. A szöveg – és ezáltal Kusper értelmezésének – teljesítménye is abban áll, hogy egyszerre mutatja fel a Margit-legenda újraírását,

és hozza létre a legenda történetének illuzórikus pretextusát is. „Így lényegében az *Isten rabjai* című regény nemcsak következménye, hanem előzménye is a legendának, amennyiben engedünk a retorikai olvasás kihívásainak.” (87.) A fejezet végén az írás már említett szerepének vizsgálatával kapcsolatban jelenik meg a népdal- és népmesei hagyomány beíródása és a betűk funkciójának előtérbe kerülése is, amely azért bír kiemelt jelentőséggel, mert *A láthatatlan emberben* is hasonló, az írás és feljegyzés dichotómiájában kibontakozó narratív struktúra figyelhető meg. Ilyen szempontból is érdemes lett volna Eisemann György *A láthatatlan emberben* Zéta szerepét vizsgáló, a tanulmánykötetben is megjelent szövegét beemelni az értelmezésbe. Már csak azért is, mivel *A csillagok fényezése* kötetének utolsó előtti, *(El)hallgatás, kimondás, megszólalás* című rövid fejezete éppen Zéta történetével, a láthatóság és láthatatlanság viszonyaival foglalkozik.

A tanulmány következtetései szerint a jelölés és lejegyzés olyan eseményeknek bizonyulnak, melyek arctól és hangtól megfosztottaknak is képesek azokat visszahozni, a láthatatlant láthatóvá tenni, valamint egy másik, szóbeli hagyományban fennmaradt mű emlékét is (újra) művé tenni. Az elemzett két regény mellett ekkor két kisregény is (*A küirt és a Vallomás*) a komparatív vizsgálat részévé válik, hiszen a kései kisregények „szervezőelve” a megértés, meg nem értés relációjában megmutatkozó elhallgatás alakzata. Ennek az alakzatnak a működését már az *Ida regénye* című szöveg interpretációjában mutatja fel Kusper Judit könyve. A kötet utolsó, rövid zárófejezetének (*A műfaj mint az olvasás lehetősége – Gárdonyi Géza: Ida regénye*) ígérete szerint bizonyos szempontból hiánypótló vállalkozással is találkozhat az olvasó, hiszen Gárdonyi nőalakjairól (amelyeket a recepció mindig mellőzött) is áttekintést kaphat – ezt a tárgyalt regény címe talán indokolhatná is. Az ígéret nem teljesül, azonban ez nem párosul hiányérzettel, ugyanis a műfaji jegyek és minták részletes bemutatása megfelel a fejezet címében jelzett problémának, amely az olvasás lehetőségére kérdez rá. Azért erre, mert az *Ida regénye* a Gárdonyi-recepció vakfoltjaként nem számít nagyregénynek. A föl nem róható terjedelmi akadályok helyett ugyanis inkább arról van szó, hogy a krimi, a kalandregény vagy szerelmi történet mellett „ebben az esetben a (romantikus) komédia műfaji jegyei szervezik a történetet” (98). Ez a műfaji pluralitás a Gárdonyi-nagyregények egyoldalúsága miatt nyilvánvalóan nem kedvezett az *Ida regénye* olvasásának, ugyanis az ábrázolás-és szubsztanciaelvű irodalomértés nem tette lehetővé a szöveg beillesztését az előre megállapított, Gárdonyi műveit leíró taxonómiai rendszerbe. Az utolsó fejezet ezáltal éppen annyit „tesz hozzá” a Gárdonyi-recepcióhoz, amennyit az első fejezettel „kitörölt” belőle.

A kötet felépítése és a tanulmányok elrendezése ebből a szempontból is felerősíti a szövegértelmezésekből származó impulzusokat. (*A csillagok fényezése* olvasását csupán olyan, a kötet számos pontján jelentkező, teljesen más jellegű probléma nehezíti, amely *nem* a szerző módszertani döntéseit érinti, hanem a szerkesztést. A Líceumnál megjelent könyvben bizonyos szavak és kifejezések – a szerkesztési, tördelési és kiadási munkafolyamatok során – úgy csúsznak össze, hogy a lapszéli lábjegyzetek struktúrájával együtt folytonosan kimozdítják a szövegre figyelő tekintetet.)

Kusper Judit *A csillagok fényezése* című kötete bizonyosan olyan könyvnek tekinthető, amelyik a fényezést a 'megtisztítás' értelmében is végrehajtja, s ezáltal

olyan tudományos munkaként mutatkozik meg, amely számos irányt felfedve jelöli ki és határozza meg a Gárdonyi-kutatás jövőjét. Ahogyan a kötetben is számos ponton előkerült az átjárás és a láthatóvá válás fogalma, úgy a *Mesterkönyvek faggatása* és *A csillagok fényezése* is olyan átjárókat biztosíthat egymás olvasásához, mely „közvetítésben” láthatóvá válhat a Gárdonyi-értelmezések párbeszéde. (*Líceum*)

PATAKI VIKTOR

## *A Nyugat franciája: Gyergyai Albert redivivus*

KEGYELMET A KLASSZIKUSOKNAK. ÍRÁSOK GYERGYAI ALBERTRŐL, SZERK.  
SZÁVAI DOROTTYA, SZÁVAI JÁNOS

2016-ban, mikor Gyergyai Albert hajdani híres Camus-fordítása (*Közöny*), amely nemzedékek számára jelentett meghatározó olvasmányélményt, immár új fordításban és más címmel (*Az idegen*) került a könyvesboltok kínálatába, különösen aktuális a francia irodalom legjelentősebb tolmácsolójának, aki egyébként a magyar esszéirodalom fontos képviselője is, egy kötetnyi tanulmánnyal adózni. Azaz megadni a császárnak azt, ami a császáré. Ahogy az új fordítás – remélhetően – nem a leváltást és a félresöprést jelenti, hanem a hajdani átültetés iránti újfajta, immár hatástörténeti érdeklődés nyitányát, úgy ez a tanulmánykötet szinte már bevallottan elsősorban az emlékezet- és értékmegőrzés jegyében készült, bár mellékszálként az újralfelfedezés és a korszerűvé tétel igénye és szándéka is fel-felcsillan.

Akár a 2014 januárjában a Francia Intézetben tartott konferencia előadásaiból összeállt kötet háttérének is tekinthető, hogy Gyergyai művei 2011-ben a Fapadoskönyv Kiadó jóvoltából újra elérhetőkké váltak, ami jelezheti, hogy az életmű iránt nemcsak tudósi, hanem – ugyan kissé óvatos – kiadói tájékozódás is tapasztalható. Ennek fényében pedig talán az is feltételezhető, hogy az újabban tapasztalható fellendülő érdeklődést a Gyergyai-féle esszéisztikus szövegvételezés, az olvasói élményt ismételten előtérbe állító beszédmód iránti újabb igény vezérelheti. Mintha az élményesztétika újfajta térnyerését jeleznék előre a kötetnek a Gyergyai-esszé sajátosságait jellemző sorai. A tanulmányok hangvétele ugyanis változatos. A röpké emlékező és a részletesebben felidéző esszéisztikus beszédmódú, valamint a szaktudományos, értekező, filológiai alaposságú, sőt némely esetben adatfeltárási tanulmányok sora olyan egyveleget képez, amely sokszínűségében képes megragadni a magyar nézőpontú francia kultúra ismertetőjének tevékenységét. Öröndetes, hogy végre a hazai komparatistika is kezdi alaposabban felmérni a hagyományát, beszéd- és szemléletmódját kialakító kutatók életművét, vagyis kezdi olyan történeti reflexiót alkalmazni, amely által nemcsak tárgyára, hanem önmaga módszertanának és beszédmódjának történeti meghatározottságára is képes figyelmet fordítani.

Ebből a szempontból válik érdekessé a több tanulmány által is emlegetett esszé-  
isztikusság, amely Gyergyai írásművészetének legfontosabb jellemvonásaként sze-  
repel. Fordításainak jelentőségét is valószínűleg a *Nyugat* műhelyében kiérlelt nyelv-  
használat artisztikus jellege garantálhatja. A kötet írásaiból a szépírói stílusú fordító  
és értekezőnek – ahogy Osvát Ernő nevezte, a „Nyugat franciá”-jának – jó ér-  
telemben vett eszményített képe bontakozik ki.

A magyar kultúrának az az erős franciás kapcsolódási pontja, amely Kont Ig-  
nác, Justh Zsigmond és Madame Adam óta nemcsak hatásszerű olvasmányélmé-  
nyek visszaköszönése formájában, hanem személyes kapcsolatokban is megnyil-  
vánult, az utóbbi évtizedekben a delelőjére érkezett. Az az erős francia kulturális  
orientáció, ami a második világháborúig meghatározó volt, és ami például az Eöt-  
vös Collegiumban és a *Nouvelle Revue de Hongrie* című folyóiratban jelentkezett a  
legszembeötlőbben, nem éledt fel. Talán ezen alkonyat következtében kerülhet a  
magyar kultúrának e franciás oldala immár történetiségében is értékelhetővé. Egy  
ilyen jellegű kutatásnak e könyv egyik biztosan meghatározó alapköve.

A kötetet Szegedy-Maszák Mihálynak Gyergyai személyére, hozzá fűződő vi-  
szonyára emlékező, a Flaubert-, Proust-, Camus-fordító és értelmező munkásságát  
is összefoglaló lényeglátó – a nemrég elhunyt tudósunknak egyik még életében  
megjelent – tanulmánya nyitja. Gyergyainak nemcsak a franciás vénáját, hanem az  
angol irodalomba (Virginia Woolf *Orlandója*) tett kiruccanására is kitekint. Sőt egy  
bekezdés erejéig számba veszi a magyar irodalomtörténeti tevékenységét is, a  
Bérczy Károlyról (1821–1867) írt esszéjét emelve ki. Kár, hogy a munkásság eme  
része, tehát Gyergyainak a magyar irodalomtörténetéről írt esszéinek áttekintése a  
későbbiekben nem köszön vissza a kötetben, hiszen Szegedy-Maszák Mihály nyi-  
tányszerű beköszöntő sorai – különösen azzal, hogy egy ilyen, az irodalmi emlé-  
kezetből lényegében kivesző 19. századi szerző kapcsán mutatja be Gyergyai kis-  
mesterek iránti érdeklődését – jól előkészítették a terepet, felkeltették a kíváncsi-  
ságot további e témájú írásai újragondolása, újraértékelése iránt is. Érdekes lett  
volna annak számbavétele, hogy a francia kultúrán iskolázott esszéista mit tartott  
méltatásra érdemesnek a magyar irodalom történetéből, hiszen így kirajzolódhatott  
volna egy sajátos, franciás orientáltságú alternatív magyar irodalmi kánon. A hazai  
irodalmat európai távlatból szemlélő Gyergyai, aki még Király István Mikszáth-  
monográfiájáról írt kritikájában – az 1950-es évek kurzusideológusával szemben –  
is fel merete vetni a komparatistikai szemlélet hiányát, jelentékenyen vett részt  
Ambrus Zoltán kanonizálásában, de Kosztolányiról írt sorai is jócskán kiállják az idők  
próbáját. Gellért Oszkár munkásságára jóformán csak Gyergyai látószögéből kapha-  
tunk rálátást, *A falu jegyzőjéről* írt értelmezése pedig olyan izgalmas francia filológiai  
háttérrel ismertet, ami csak kevéssé került át az irodalomtörténeti köztudatba.

A második tanulmányt a kötet egyik szerkesztője, Szávai Dorottya jegyzi. Ő is a  
személyes ismeretségből indítja sorait, amelyekkel az esszéíró Gyergyai portréját  
rajzolja meg. Ez a családi kapcsolat azonban nagyon visszafogottá válik, nem az  
emlékező személyesség beszédmódja hatja át a szöveget. Különös szerénységre  
vall, hogy szóba sem hozza Gyergyai *Dorottya Visegrádon* című verses elbeszélé-  
sét, valószínűleg azért is, hogy az objektív értekező tónusát, ítéleteinek súlyát  
megtarthassa. Itt kerül elő e kötet címének magyarázata (21., 25.), amely ebben a

kontextusban mintha magára Gyergyaira vonatkoztatná a hajdani esszé címét. A tanulmány érdekessége, hogy Gyergyai módszere és az utóbbi félszáz év elméleti iskolái között analógiákat mutat ki. A párhuzamok meggyőzőknek tűnnek, és egyértelműen jelzik a módszertani újrafelfedezés szándékát. Az irodalmat nem elméleti megfontolások alapján szemlélő irodalmár latens elméleti előfutár jellegének felvetéséhez Gadamer „klasszikus”-fogalma, Roland Barthes Racine-értelmezése és Jean Starobinski szövegelemző eljárása szolgál analógiául, amivel a tanulmány demonstrálja, hogy Gyergyai elméletellenessége egyáltalán nem az elmélet ellenében érlelődött. Csakhogy ő az élményszerűségből jutott el elméletileg is értekelhető megállapításokig, nem pedig fordítva.

Lőrinszky Ildikó Gyergyai Albert *Nyugában* megjelent, a francia irodalommal foglalkozó három esszéjének ismertetését és átgondolását végezte el. A hazánkban kevésbé köztudatban lévő Benjamin Crémieux és Charles Du Bos munkásságát méltatta ezekben, akik Lőrinszky Ildikó jóvoltából most már jóval inkább ismerősnek tűnhetnek. A kötet másik szerkesztője, Szávai János két tanulmánnyal is szerepel. Az első, a sorrendben a negyedik helyen szereplő (*Gyergyai Albert Camus-képe*), a fordítói munkásság nyomába ered. Kijelöli Gyergyai főbb érdeklődési köreit – Voltaire, Flaubert, Proust, Camus –, majd az utóbbira szűkíti le a látószöveget. Érdekes adalék az, amellyel megmagyarázza az oly sokat dicsért és kárhoztatott, az eredetihez (*L'Étranger*) más jelentéstartalmakat vonzó *Közöny* címet. Az 1942-ben megjelent francia regényt azért nem *Az idegen* címen fordította Gyergyai, mert éppen akkor, ugyanannál a kiadónál jelent meg Márai Sándor *Idegen emberek* kötete. Az új magyar címet pedig Albert Camus jóváhagyta („bizonyossággal feltételezhető, hogy tudott [...] a címváltoztatásról”, 45.), tehát a francia Camus-kutatók számára is elgondolkoztató – a címváltozat kérdését érintő – érdekes filológiai kérdés merülhet fel a magyar fordítás esetében. Ha ugyanis Camus ezt dokumentálhatóan jóváhagyta, akkor a hajdani magyar fordítás esetében, ha nem is az *ultima editio* értelmében, de autentikus címadással kell számolni, amit a regény francia kritikai kiadásának is figyelembe kellene vennie. Szávai János tanulmánya nem pusztán Gyergyai Camus-képéről szól, hanem jóval többről, arról, hogyan határozta meg Gyergyai fordítása a hazai Camus-recepciót, külön kiemelve a *Sorstalanságra* tett hatását. E tanulmány másik érdekessége, hogy az állambiztonsági titkos jelentések alapján foglalja össze Camus és Gyergyai kapcsolatát, mivel levelezésüket a magyar fordító eladta, így azok francia levéltárakban lelhetők csak fel. Szávai János második dolgozata (*A nyugatos és az Eötvös collegista*) az utolsó előtti, tizennegyedik helyre került a kötetben. Ebben az Eötvös Collegiumban betöltött munkásság került bemutatásra, valamint egy vitáé, amelyben Gyergyai Illyés Gyula és Babits ellenében védte meg a katolikus költészetet. A személyesebb hangú tanulmányban a szerző meg is említi, hogy Gyergyai keresztfiaként (121.) mennyire befolyásolta irodalmi ízlését a közvetített, továbbvitt nyugatos és kollégiumi hagyomány.

Az ötödik közlemény Földes Györgyié, aki Gyergyai „világirodalom”-értéséről értekezett. A tanulmány kijelöli azt az európai irodalmi kánont, amely megjelenik műveiben, majd szűkítve a nézőpontot kitér a korszakolási technikájában rejlő fel fogására. A leginkább lényeges meglátásokat az a rész jelenti, amelyben a Szávai Dorotya által felvetett szálát (24–25.) bontja ki, azaz Babits európai irodalomtörté-



netével veti össze a Babits-tanítványnak is tartható Gyergyai 1934-es *Nyugat*-beli kritikájában, valamint könyvekben, tanulmányokban megbúvó világirodalom-felfogását, és olyan lényegi különbségeket mutat ki közöttük, mint az Európán kívüli látókör és a tömegkultúra számbavételének a többléte. Azaz Földes Györgyi Babitséhoz képest Gyergyai korszerűbb világirodalmi nézeteit hangsúlyozza, bár – ma már azt sem lehet nem észrevenni – azzal, hogy Babits lemondott a Goethe után bevett „világirodalom” kifejezésről, szkepszisét fejezte ki az ilyen jellegű – a homogenitás látszatát és vele az egységes szemlélet lehetőségét jelző – áttekintésekkel szemben.

A beérkezett, nagy életművel rendelkező tanulmányírók fő kutatásuk nézőpontjából mutatták be Gyergyai munkásságát. Így Kenyeres Zoltán a *Nyugattal* kialakított kapcsolatáról értekezett, majd Kabdebó Lóránt a Szabó Lőrincchez fűződő viszonyt részletezte. Kiegyenlítésre törő szerkesztői törekvésre utal az, hogy a Babitscsal vitázó Gyergyai szemléletét megrajzoló tanulmány után következik Kenyeresé, aki éppen a Babitsot védő Gyergyait mutatta be, amikor az 1953-54-ben kialakult vitahelyzet részleteit és irodalompolitikai hátterét elevenítette fel. Kenyeres írása Szegedy-Maszák gondolatmenetére is rímel, a *Nyugat*-beli munkásság nyitányaként említi (egy kisebb könyvismertetés után az itt megjelent első jelentősebb cikkeként) a Bérczy Károlyról szóló esszét, de ő nem annyira az innovációt, mint inkább a köteleességteljesítést emeli ki azzal, hogy Bérczy közepszerűségére irányítja a figyelmet. Sőt párhuzamot is vizionál Bérczy és a róla író Gyergyai között, mikor az „előreformkor” (sic!) világába besimuló *Anyegin*-fordítót a *Nyugat* „átlagos, pre-avantgárd” szemléletének megfelelő Flaubert- és Camus-fordítóval hasonlítja össze. Az állítás latensen ugyan, de a radikálisabban formabontó irodalmiságot helyezi a személyes kánonja élére, s talán ebből is származik a Szegedy-Maszák ítéletével vitát nyitó, Bérczyt jóval értéktelenebbnek tartó beállítása, és egyben Gyergyai róla szóló portréjának jóval kisebb jelentőséget tulajdonító ítélete. Kabdebó legendaosztató írása a Szabó Lőrinc-kép árnyalásához járul hozzá, amikor arról a „mentőakción” tudósít, amellyel a költő a zsidó származású tudóst igyekezett megmenteni a zsidóüldözések idején.

Nagyon informatív Józán Ildikó tanulmánya, amelyben a két világháború közötti francia-magyar kultúrközi viszonyokat térképezi fel, és ezzel Gyergyai kultúrpolitikai, kultúráközvetítői szerepvállalását tekinti át. Adatgazdag, levéltári forrásokra támaszkodó szövege a kulturális diplomácia történetéhez nyújt érdekes részleteket. Az Eötvös Collegium franciás vonalát, valamint Gyergyainak a *Nouvelle Revue de Hongrie* folyóirattal kialakított viszonyát tárja fel, azon belül is a lap szerkesztőjéhez, az újabban hazánkban is felfedezett, a hangos olvasás üttörő teoretikusához, a kommunikációelmélet egyik őseként tisztelt Balogh Józsefhez (1893–1944) fűződő kapcsolatát részletezi, kiadatlan levelezésükre támaszkodva. Kár, hogy nem említi Baloghnak az utóbbi tíz-húsz évben hazánkban tapasztalható reneszánszát, hiszen így jobban érzékelhető volna sokoldalú tevékenysége, mivel itt nem a szóbeliség fogalmának – a *másodlagos szóbeliség* (*secondary orality*) elméletét kidolgozó, Walter J. Ong, által is nagyra értékelt – filológus szakembereként, hanem szerkesztőként kerül előtérbe. Ebben a tanulmányban is visszaköszön Babits neve, hiszen Gyergyai bábáskodott a *Timár Virgil fia* francia megjelenése körül, sőt nemcsak fordította műveit, hanem francia nyelvű recenziót is írt Babits könyveiről (az *Amos Sanctus*ról és *Az európai irodalom történetéről*).

Sipos Lajos Gyergyai önéletírásait dolgozta fel, Philippe Lejeune önéletírás-kutatásainak elméleti háttérével felvértezve. Ez a tanulmány hívja fel a kötet olvasójának a figyelmét arra az ellentmondásra, hogy míg Kenyeres Zoltán egy 1921-es, január 16-án megjelent recenziót nevezett meg úgy mint az első *Nyugaton* megjelent Gyergyai-írást (65.), addig Sipos Lajos 1920. májusi Gyergyai-tanulmányról tudósított, ami a Nobel-díjas Carl Spitterelről szól (97.). Neki van igaza, valóban ennek az 1920/9–10. számban megjelent írás felett szerepelt Gyergyai neve először a *Nyugaton*. A tanulmány egyik fontos részét képezi, hogy ugyan csak egy rövid bekezdés erejéig, de vállalkozik Gyergyai jellegzetes írói stílusának stilisztikai áttekintésére.

Ez után az esszészzerű, inkább a visszaemlékezés érzelmi modalitású felhangja-it mozgó szövegegység következik, amelyet Szabics Imre sorai nyitnak meg, aki a tanítvány nézőpontjából mutatta be a tanár Gyergyait. Míg Szabics Imre az anekdotikus, a kedélyesebben megelevenítő beszédmódot alkalmazta, addig Karátsón Endre rövid esszéje jóval zordabb témát, a 1950-es években a marxizmus dogmáitól oly idegen Gyergyai beszűkült mozgásterét, működési lehetőségeit járta körül. A személyesebben megidéző szövegtömbbe tartozik a filmesztéta Bikácsy Gergely esszéje is, aki egy kis tiszteletkör után szintén a tanári pálya felidézésének keretei között tért ki az egész életmű újbóli, immár a korábbi tanulmányokhoz képest jóval egyénibb hangsúlykijelölésű áttekintésére. Ügyes szerkesztői húzás volt ennek a kötet vége felé történő elhelyezése, mert összegzésképpen merülnek fel benne a korábbi megfontolások, köztük a stilisztikai átgondolás is. Végül Szávai János már említett második tanulmánya zárja ezt a szövegtömböt.

A kötet utolsó tanulmánya viszont teljesen más beszédmódot alkalmaz. A megelőző írás témáját folytatja, de egyáltalán nem azzal a szemlélettel. A szikár adatközlő szövegben Horváth László Gyergyai és az Eötvös Collegium kapcsolatát mutatja be, eddig publikálatlan hivatali iratok segítségével. Ez után már csak adatközlő lapok jönnek, Gyergyai Albert életének kronológiája és egy vázlatos bibliográfia zárja a kötetet.

A tanulmányok módszertani és tematikai sokszínűsége, változatos szemléletmódja olyan szövegegységet hozott létre, amely hiánypótló, a hazai irodalomtörténet-írás franciás hagyományának a feltárása számára ad jó és hasznosan informatív ösztönzést. Elegánsan elhallgató a kötet életrajzi vonulatának hangneme. Valószínűleg a szerkesztők nem akartak a mai szökimono hírlapírói divatnak teret adni, így az olvasó ebből a kötetből nem tudhat meg sokat Gyergyai magánéletéről, mint ahogy katolicizmusa eredetére és mélységére sem kapunk részletesebb kitekintést. Ez azonban nem baj, mert az elhallgatás jelzi másfajta kérdésirányok fontosabb voltát. Végre a magyar fordításirodalom is a maga jelentőségében kerülhet így elő, ami hazánkban mindig kissé pária-helyzetbe szorult. Az irányok és megközelítésmódok finomságát csak az gyengíti, hogy a szerkesztés egy kissé sietősre sikerült. Jó lett volna egységesíteni a tanulmányok jegyzetelési technikáját, valamint egy névmutató is hasznos lett volna. Mindez fokozta volna a kötet irodalomtörténeti rangját, ami azonban így is jelentős, hiszen összbenyomásként levonható a következtetés: nemcsak Gyergyai Albertre vonatkozó, de a magyar esszé- is fordításirodalomról kialakított ismereteink is gazdagodnak, illetve rehabilitálódnak általa. (*Kalligram*)

## Megkülönböztetés nélküli különbségek

HALÁSZ HAJNALKA: NYELVI DIFFERENCIA MEGKÜLÖNBÖZTETÉS ÉS ESEMÉNY KÖZÖTT. JAKOBSON, LUHMANN, HUMBOLDT, GADAMER, HEIDEGGER

A „differencia” fogalma vitathatatlanul a 20. század azon központi fogalmaihoz tartozik, amelyek mind filozófiai, mind nyelvelméleti, de kultúratudományos síkon is hatalmas jelentőséggel bírnak. Ismeretes, hogy a nyelvtudományban Saussure, a filozófiában Heidegger voltak a „differencia” legfontosabb teoretikusai, és az utóbbi évtizedekben aztán gyakran beszéltek „ikonikus” és „nemi”, de „szisztemikus” differenciáról is. A „nézetütközés” (Lyotard: *Le Différend*) a posztmodern gondolkodásban is feltűnő szerepet játszott. A fogalom karrierjét tehát aligha lehet behatárolni vagy áttekinteni. Megmutatkozik mindez abban is, hogy filozófiai síkon a hatvanas évek Franciaországában legalább két erős elméletet dolgoztak ki, amelyek központi értelemben használják a differencia fogalmát: Derrida dekonstrukciója (amely Saussure és Heidegger differenciafogalmaiból kiindulva jutott el a „différence”-ig) és Deleuze könyve, a *Différence et répétition*, amely főként Nietzsche-re nyúlt vissza. Mindkét elméletben – amelyek (főleg Derrida) tudvalevőleg parttalan recepciót indítottak el – a differencia fogalma külön-külön a temporalitás problémájával is szembeesítődik, az egyik esetben például iterabilitásként, a másikban ismétlésként megragadva. Mindezek előtt vagy mindezek után azonban elmondható, hogy a 20. század egyik jelentősebb nyelvelmélete sem jött ki valamilyen módon a differencia fogalma nélkül – ez a kiindulópontja az itt szóban forgó munkának.

Annál inkább csodálkozásra ad okot, hogy nem igazán keletkeztek (német nyelvterületen legalábbis) olyan szisztematikus munkák, amelyek a „differencia” eme sikertörténetét transzdiszciplináris módon állították volna középpontjukba, és funkcionálisan végigkövették volna azt. (Például Heinz Kimmerle *Philosophien der Differenz* /2000/ című hasznos könyve inkább propedeutikai áttekintésnek tartható.) Performativitás és szingularitás(ok) kapcsolatáról bizonyosan megállapítható, hogy előbbi kondicionálja utóbbit, a „cselekvőség” mint aktus vagy esemény mindig egyediséget feltételez (nem egyszerűen fordítva). A „differencia” valamiképp ezek között helyezhető el, bennük magukban is hatva, történésjellegüket fémjelvezve és jelentősen bonyolítva megragadhatóságukat (Derrida lépése a „différence” felé mélyen következetes, mondhatni szükségszerű belátásként adta magát). A „differencia” fogalomtörténetének megírása tehát meglehetősen pótolnivalónak látszik. Így Halász Hajnalka könyvét (doktori disszertációjának publikált formájában), *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között* (Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger) címmel, túlzás nélkül úttörőnek lehet nevezni. Dacára annak, hogy az előszó eloszlatja a várakozásokat „a differencia nyelvelméleti fogalmának szisztematikus feldolgozására” nézve, az elemzett elméletek spektruma láthatólag széles, a vizsgált korpusz minden, csak nem homogén. Már maga a cím is elárulja, hogy a munkának a differenciáról szóló gondolkodás különböző epochális konfigurációival, illetve hagyományaival van dolga. Hermeneutika, strukturalizmus, rendszerelmélet azon három gondolkodás-, illetve tudománytörténeti tra-

díció, amelyekben a szerző a differenciafogalmak elhelyezését és szisztematikus relevanciáját imponáló aprólékossággal és következetességgel, valamint messze kiváló értelmezésbeli és applikatív teljesítménnyel követi nyomon. Továbbá Derrida is erősen jelen van a munkában, a dekonstrukció bizonyos kérdései, megismerési érdekeltségei és stratégiái akár implicit módon is képviseltetik magukat, illetve vezérlik is módszertani és filozófiai premisszáit, illetve segítik eredményeit. A szerző a dekonstrukció alapos értőjének bizonyul, alapvető Derrida-gondolatokat teljesít be, a munka egészében a dekonstrukciós olvasás relevanciáját mélyen és újszerűen bizonyítja (talán némileg nyugtalanítóan is azok számára, akik azt ad acta szeretnék tenni). Egy „filológiai” megjegyzés: a könyv egyes fő motívumait (pl. a „zaj” fogalmát), gondolati lépéseit már a szerző több évvel ezelőtt publikált tanulmánya is megelőlegezte (*Diszkurzusok referenciája a referencia diszkurzusában*. Irodalomtörténet, 2007/4, 564–587.)

A munka fő fókusza alapvetően nyelvelméleti és -filozófiai jellegű, ugyanakkor azonban irodalomtudományos érdekeltségű is, eközben analitikus kapcsolatban állva általános művészettudományi és esztétikaelméleti, továbbá szociális és etikai kérdésfeltevésekkel. Szisztematikus fő célja – amit a nagyon világosan megírt előszó fogalmaz meg – lényegében abban áll, hogy feltárja megkülönböztetés és esemény – a maga részéről ugyancsak differenciális – „köztességét”. (Leegyszerűsítve: az I. rész a „megkülönböztetés” és a „differencia”, a II. rész az „esemény” fogalmait vizsgálja.) Ezért a nyelv kettős mozgása: előlépése, sőt tolakodása, ugyanakkor ezzel egyidejű önmegvonása a felelős. Lényegében a differencia mint *performatív* vonás vagy effektus áll az előtérben (ezért is kapcsolódik össze az „esemény” fogalmával) – vagyis a könyv végső soron performativitáselméleti munkaként értenődő, amivel több vonatkozó, kurrens magyarországi kutatáshoz kapcsolódik vagy kapcsolódhat (persze ideális esetben ezek is őhozzá).

A differencia itt tehát nem pusztán konstatív módon etablirozott fogalmat, stabil entitást jelent, hanem magát a megkülönböztetés és esemény differenciáját. Vagyis a munka a differenciát sem az egyik, sem a másik oldalon nem horgonyozza le egyoldalú módon, és ez az oszcillációban való elhelyezése megnyitja elvi és alapos temporalizációjának lehetőségét. Ezen előfeltevés elengedhetetlen ahhoz, hogy a nyelvet ne tárgyasítsák kezdettől fogva „mint olyant”, hanem hogy megfeleljenek a nyelv önelrejtő létmódjának, „mintha”-jellegének. A nyelv eme önelrejtése és önmegvonása maga is a (latens) differencia eseménye, differencia – a nyelv magáé – mint esemény. Ez az esemény nem egyszerűen immateriális jellegű, hanem a jelben magában avagy jelként történik. Ezért kezdeményezi Halász Hajnalka a szemiológiai és hermeneutikai hagyományok összekapcsolását – nem egyszerűen tudománypolitikai vagy akár módszertani hitvallás alapján, hanem a dolog, a nyelvi esemény természete felől. A munka ezen fő irányvonala visszatérően korrelációba kerül az irodalmiságra, a textualitás azon effektusaira vonatkozó kérdésekkel, mely effektusok olyan mérvű intenzitásfokot érhetnek el, amelyet „irodalmi”-nak lehet nevezni.

Az első fejezet Saussure és Jakobson kapcsán utóbbi fonológiájának olyan előfeltevéseit világítja meg, amelyek bizonyos értelemben latensek, és amelyek megmutatása a strukturalista modellt alapjában megváltoztatja. Halász egyrészt kimu-

tatja, hogy oppozíció és eltérés megkülönböztetése Jakobsonnál csak önkényes axiómák alapján lehetséges, másrészt ezt az oppozíciók ellenőrizhetetlen kereszteződése is feltételezik, méghozzá olyan módon, hogy megkettőződnek az elkerülhetetlen ismétlések révén vagy ezekben. Az oppozíciók operációknak bizonyulnak, méghozzá megismételt operációknak, és ezáltal a nyelv önkényességének, valamint differencialitásának mély összetartozását tanúsítják (anagrammatikus módon is), ugyanakkor ennek moráját is tematizálva. Ezzel a kifejezetten invenciózus tétellel áthelyeződik a jakobsoni modell struktúrája a nyelv dimenziójába mint előreláthatatlan eseményében és mint iteratív keretben, mely a maga részéről nem ismételtető és nem is érzékelhető. Ez az iteratív létmód következőképpen megmutatja annak lehetetlenségét, hogy elválaszthatjuk a morajt a jeltől, és megnyitja az utat a „poétikai funkció” körültekintő profilírozásához. (Halász ezt Kulcsár-Szabó Zoltán „metapoétikai” értekezésének segítségével hajtja végre.) Ebben a dimenzióban anyag és médium nem választhatók el egymástól, az előzetesen létező anyag képzete mint fikció mutatkozik, egyáltalán a különbözőség mint (kódolási) folyamatok függvénye jelentkezik. Ezzel a kód fogalma eseményekbe és a nyelv (ellentétes irányú, eközben ismétlődésben megnyilvánuló) erőibe fordítódik át (pontossabban vissza). Meg is vonódva ezáltal a strukturalizmus nem ideológia nélküli axiomatikáitól (amelyek a Saussure-féle önkényesség és rendszerszerűség alapfeltevéseinek félreolvasásából származtak), de a kurrens médiaelméletektől is. Ezzel az első fejezet máris a könyv egész mélyreható problematikájában találja magát, ugyanakkor konkrét eredményeket is megfogalmazva.

A következő lépés a nyelviség performativitása és medialitása felé, melyek nem merülnek ki a szignifikatív és „materiális” síkok merev szétválasztásában, hanem a mint olyanként nem megjelenő differenciából származnak, Niklas Luhmann rendszerelméletének vizsgálata lesz. Halász tehát meglehetősen eltérő tudományos kontextusban folytatja gondolatmenetét, explikálva a rendszerelmélet alapfeltevéseit, illetve ennek határait a nyelv alapvetőbb módon megragadott medialitásának vonatkozásában. Mindez éppoly következetesen és szigorúan történik, mint az első fejezetben, itt viszont jelentősen részletesebb módon és sokoldalúan artikulált viszonyban a Luhmann-szakirodalomhoz, főleg irodalomtudományos vonatkozásban. Itt is a „megkülönböztetés” (Luhmann számára központi jelentőségű fogalma) és annak kettős aspektusa kerül megvizsgálásra, amely megkettőzésekéből származik. Hasonló módon temporalizálódik itt is a differencia, amennyiben a luhmanni megkülönböztetés jelölés és megkülönböztetés között dinamizálódik és eltolódik, mivel maga a megkülönböztetés operációja ugyanezen – de immár másik – megkülönböztetés révén meg is kettőződik. Röviden szólva a jelölés csak egy latens, nem hozzáférhető megkülönböztetés révén lesz jelöléssé – egyfajta performativitás utólagossága felől. (Kérdésként fogalmazódhatna meg itt, mennyiben szolgálhat igazságot Halász az operációk Luhmann által reflektált emlékezetének, mennyiben veheti fel ez a történetiség elgondolásának szükségességét, vagy pedig beilleszkedik-e a rekurziós mechanizmusokba, mintegy ezek struktúramozzanataként.) A megkülönböztetés megkettőződik a re-entry módján, amely ekképp a formát jelöli és ugyanakkor hasítja meg, belső oldalát a külső oldala által keresztezve – ezáltal annak medialitását megnyilvánítva –, mégpedig alapvetően nem

reprezentálható módon. Mindezt a szerző azonban a „paradoxia” rendszerelméleti feltételezésén *túl* érti, mégpedig latencia felől (maga a médium–forma-különbség-*tevé*s latenciája ez), melynek leírásához a rendszerelmélet horizontja és terminológiája *már nem* elégségesek. A médium ugyanis a forma kettős határa és ezáltal differencia. A latencia elgondolása a médium és forma differenciájának medializációjával párosul – túl a reprezentáción, melynek kényszere Luhmann-nál is hat, amit nála a művészet végső soron problematikus státuszán lehet leolvasni. Ezen analitikus mögékérdezés eredményeit a fejezet olyan kérdések felfejtésében hasznosítja, mint például az írás szerepe a rendszerelméleti médiumreflexióban, ennek összemérhetetlensége a dekonstruktív iránnyal, mely olyan medialitásfogalommal operál, mely nem csak a reprezentációtól, de az érzéki anyag képzetétől is megvonja magát. De a történelem fogalma is, például a „forradalom”, vagyis az esemény jegyében, tömör kifejtésben részesül.

A harmadik fejezet az esztétikai megkülönböztetés gadameri fogalmát tárgyalja, tovább problematizálva a differenciafogalmat, ezúttal a képiség mint applikatív terrénum révén (folytatva a művészet mint médium és forma luhmanni különbségeről mondottakat). Hasonló analitikus gesztus vezérli itt is a gondolatmenetet, mint a megelőző két fejezetben: esztétikai megkülönböztetés és hermeneutikai nem-megkülönböztetés megkülönböztethetőségére irányulva. Itt is reprezentációkritikai megfontolások játszanak fontos szerepet, innen éri kritika Gadamer kép fogalmát (középpontjában a képi lét „gyarapodásával”, „többletével” Halász megfogalmazása szerint), amelynek „emanációként” való meghatározása „a reprezentáció folyamatosságát igyekszik helyreállítani” (84.). Hogyan lehet a többlet emanációját éppen egy meg nem különböztetés felől megtapasztalni?, hangzik a szerző kérdése. A megkülönböztetések szemiológiai problémája Husserlnél is további megkülönböztetésekhez vezet, éppen a differencia értékének bizonyos meghatározhatatlansága miatt, Gadamernél is megkettőzve „a megkülönböztetés két oldalát” (94., akár Luhmann esetében). Alapvetőbb síkra helyezve a problémát, a szerző kimutatja, hogy a „képtárgy” központi fogalma performativizálódik, maga a „megjelenés” lesz, ami egyszerre mind mediális viselkedésének rögzíthetetlenségét, visszahúzódságát, ugyanakkor kizártként való előlépését implikálja. A „differenciába visszahúzódsó többlet” innen nézve nem más, mint maga „a tükörképet létrehozó pillantás”, amelyet Gadamer is szimbolikus médium formájában próbál „újralsajátítani”, legalábbis felismerhetetlenségét korlátozni (93–93.). Ezek a megfigyelések alkalmasint kiterjeszthetők lennének az „ikonikus differencia” elméleteire is (bizonyos képtudományi pozíciókra, vö. 83.), számukra nem feltétlenül megnyugtató következtetésekre adva lehetőséget.

Az első rész (*Rendszer – megkülönböztetés – differencia*) egyszerre vizsgálta a rendszerszerűség implikációit az elsődleges, aktív differenciát mindig is megkettőző, ezáltal elfedő megkülönböztetések végrehajtásában és fordítva, a differencia olvashatatlanági effektusainak visszatérését minden, mégoly evidensnek tetsző megkülönböztetési operációban (Jakobson, Luhmann és Gadamer amúgy nem túl rokon elméleteiben, általános nyelvészeti, társadalomelméleti és esztétikai-hermeneutikai kontextusokban). Mindezek alapjául az a performatív (és komoly temporalitáselméleti téteket is tartalmazó) mozzanat szolgál, miszerint az előzetesként té-

telezett megkülönböztetések (pl. bináris oppozíciók) igazából utólagos produktumok, például a kódolás folyamatának effektusai. Ennyiben tulajdonképpen (elméleti) fikcióként működnek. Az itt következetesen, (dekonstruktív értelemben vett, a könyvben módszertani premisszaként hangsúlyozott) *olvasás* révén végrehajtott kritikai mozzanat teljesítménye nagyjából abban áll, ahogy fény derül a differencia (megkülönböztetésként való) félreolvasására, amely a vizsgált teorémák egy részében reprezentációesztétikai alapokon történik. Eközben azonban a nyelv önkényességének performatív effektusaival és materialitásával való mély kapcsolatába is több belátást nyerhet az olvasó.

A monográfia a második részben egy másik, konzisztensebb hagyományvonal összefüggésében vizsgálódik tovább, mégpedig a hermeneutikailag inspirált nyelv-elmélet és -filozófia keretében, Wilhelm von Humboldt, Heidegger és Gadamer alapján. Itt is végig hallható a derridai szólam, ez az összekapcsolás további kifejezetten izgalmas és termékeny megfigyelésekhez, valamint tézisekhez vezet, itt már nyelvantropológiai, továbbá etikai és politikai implikációkkal gazdagodva. Ebben a részben eseményszerűség és ismételhetőség, továbbá szingularitás (a Másik) és az esemény koncepciói állnak az előtérben a differencia fogalmával alkotott viszonyokkal. Ugyanis ezt a differenciát „a másik nyelve” és „a nyelv mint másik” felől kell elgondolni (145.). Eme differencia egyik centrális aspektusa a beszélés és hallás közötti különbség Heideggernél, az *Unterwegs zur Sprache* című kötetének utolsó, helyenként rejtélyes szövegében (*Der Weg zur Sprache*). Differencia és iterabilitás viszonya már Derridánál is alapvető kiindulópontot jelentett (mind a *Grammatológiában*, mind a *Limited Inc.*-el folytatódó performativitáselméleti vizsgálódásaiban), Halász lényegében eme viszonyt aknázza ki és artikulálja tovább.

Ezeket az összefüggéseket a munka egy kifejezetten lenyűgöző elemzésben W. von Humboldt nyelvelméletének központi mozzanataira alkalmazza (lényeges korrekciókat végrehajtva a szakirodalom bizonyos meghatározó szerzői – J. Traubant, T. Borsche és mások – által proponált értelmezési alakzatokon). Hang és gondolat organikus egybetartozása, valamint hallás és beszélés cirkularitása – Humboldt nyelvelméletének alapvonalai – a megszakítás mozzanatával szembeállítandók, amely differenciális eseményt jelent, mégpedig az objektiváció differenciális mozzanatát, amely a saját, illetve az idegen hang meghallásában realizálódik. A saját és idegen hang ezen anyagtalan megghasítása – még minden jelentésközvetítés előtt – elengedhetetlen hallás és artikuláció kölcsönhatása számára. A hang performativitása – a „nyelvi erő” (Sprachkraft) mozzanataként – egyrészt „a hangok létrehozásának”, az artikulációban, illetve tulajdonképpen a „beszéd”-nek magának a „tetszésében” (eredeti és szép gondolata ez Humboldt-nak), másrészt a névmások nyelvviségében (mint belső nyelvi összefüggésben) nyilvánul meg, ami én és te szembeállításában, és az ebből származtatott ellentétben (újra az ellentétpárok nem-identikus ismétlődésének gondolatalakzata) mint igazi differencialitás-ban mutatkozik meg (136–140.). Ez a viszony – a hang mint differencia, végső soron – alapozza meg a reprezentációt és nem fordítva – a megszólítás a te vonatkozásában mintegy megelőzi a megnevezést, és amely megszólítás olyan kölcsönös-séget evokál, amelyben a te a sajátot tanúsítja, meggyőződést kölcsönöz (148.). (Tegyük hozzá, hogy az Én-Te viszony ezen nyelvelméleti megalapozása in nuce

a lírai aposztrophé elméletét is tartalmazhatja, a munka ezen a ponton is kifejezetten lehetővé teszi eredményeinek irodalomtudományos alkalmazását.) A mondott viszony – a szubjektum számára nem egyszerűen extern külsőlegesség tengelyén – ismételhetőséget is jelent, sőt ennek latenciáját, amennyiben a nyelv mint másik nem-reprezentálható, csak performatív módon ható erőként nyilvánul meg. Mindez nyelvantropológiai és politikai antropológiai implikációkat is magában hordoz, egyrészt az állati artikuláció, másrészt a nyelv társadalmi létmódjának vonatkozásában.

A hang ezen teljesítménye a másik felől „affektus”-ként is értelmeződik a szóban forgó fejezetben, aláhúзва a nyelv mint másik, a másik nyelve általi megelőzöttség nem-reflexív jellegét (a második Gadamer-afejezetben ez vezet a passzivitás, elszenvedés kategóriái szerint az ember és állat közötti különbségtételek fessegetéséhez). Ezzel kapcsolatban felmerül a kérdés, hogy az „affektus” kifejezés (és pandanja, a „meggyőződés”) vajon elégséges-e ezen, nyelv általi megelőzöttség érzékeltetésére. Eme fogalomnak ki kellene alighanem egészülnie a „Gefühl”, az „érezék” instanciájával, például éppen a „nyelvérezék” értelmében (a szinonímia, a fordításprobléma, egyáltalán a Humboldt által többször hangsúlyos helyen szerepeltetett, Halász által inkább némi gyanúval kezelt anyanyelv mint példa kapcsán). De akár Humboldt értelmében is, aki a nyelvet ismeretesen érzékszervként határozta meg („a nyelv a gondolat képző/alakító/formáló szerve”, „das bildende Organ des Gedanken”). Ezzel talán a szerzőnk által részint inkább formálisan használt eseményfogalom sem pusztán a nyelvi artikuláció (részben izolált) struktúramozzanata lenne (vö. ezzel a Heidegger-Derrida-féle „hívás” és ígéret fogalmait, amelyeket a dolgozat nem aknáz ki), hanem az ismételhetőség intenzitásfoka is.

Ezzel ugyanis más potenciális kérdések is érintkeznek, alapvetően a történetiség problémája alapján. Az ismételhetőség a történeti materialitással is összefügg, és ezt valamiképp talán közvetíteni lehetne a részben absztraktnak maradó (mert időbeli indexektől eloldott) „másik” instanciájával. Néha úgy tűnik (fenntartva a tévedés lehetőségét), mintha a másik szingularitása és a „meggyőződés” komplexuma kissé túldimenzionálná, és a munka bizonyos értelemben kijátszaná ezeket a „világnézettel” mint áthagyományozott dimenzióval szemben. A nyelv mint másik hatalma fenomenológiai síkon ugyan meggyőzően kapcsolódik össze a másik nyelvével, mégis ama hatalom paradox módon némileg absztrakcióval és történeti létmódjának elvesztésével fenyeget. Ugyanis ama hatalom *örökség* is (egy másik heideggeri-derridai téma), amely nem ellentétben áll az idiomaticitással, hanem lényegileg hozzátartozik. Éppen ez a (történeti) örökség lenne az „objektíváció” és az ismétlés indexe, amelyeket szerzőnk oly komplex módon írt le a fenomenológiai síkon. Az örökség nem egyszerűen a „többség” vagy a „tömeg” mozzanata (még ha össze is tartozhatnak), erről Walter Benjaminsnak van mondanivalója (vö. a fentebbi megjegyzéssel az emlékezeti mozzanathoz Luhmann kapcsán). Az örökség értelmében vett idiomatikusságot talán nem igazán érdemes kijátszani a másikkal szemben, ellenkezőleg, előbbi járulhatna hozzá „a választás spontaneitása” fogalmának (Humboldt) további körvonalazásához. Továbbá az „anyanyelv” létmódja éppen a saját, az „ismeretlen ismerős/bizalmas (Vertrautes)” (Heidegger) tematizálása számára lehet kardinális fontosságú. Humboldtot mint a fordítás teoretikusát is több figyelemre lehetett volna méltatni (akivel a megértésben rejlő differenciáról



lehet gondolkodni). Ezek a megjegyzések persze nem érvénytelenítik Halász gondolatmenetének konzisztenciáját és eredményeit, inkább egyfajta kontextuális differenciálásra irányulnak.

Az utolsó alfejezet (*A differencia fájdalom erőszak és [el]szenvedés között*) Heidegger Trakl-elemzését veszi tárgyul – némileg meglepő módon –, és összefoglalja a munka fő motívumait a Trakl-vers szövegközeli elemzése révén (hallás és artikuláció közötti differencia, elszenvedés, erőszak, a differencia és az esemény nem-reprezentálhatósága, önmegvonása stb.). A sűrű meditáció hatásosan bizonyítja a szerző textuális-interpretatív, nem pusztán elméleti tájékozódását és kompetenciáját (ahogy erről egyéb publikációkban is számot adott). A recenzens itt már csak egyetlen pontra szorítkozna, a differencia fájdalomának (heideggeri előzményekhez képest is) eredeti gondolatára: ezen aspektus hangsúlyozása emiatt nemszen politikai jelentést is implikálhat. Byung-Chul Han meglehetősen aktuális kultúrkritikája szerint a „differencia” mára automatikussá vált mantrázása végső soron a másság elfedéseként is működhet: „Manapság [...] a differencia lép a másság helyére, már nem hívva elő immunreakciót. A posztimmunológiai, sőt posztmodern differencia már nem tesz beteggé. Az immunológiai síkon a differencia az ugyanaz. Mintegy hiányzik a differenciából az idegenség tüskéje, amely heves immunreakciót váltana ki” (*Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin 2014 [6], 9.). E lenyűgöző, ugyanakkor meggondolt és aktív olvasást igénylő munka végén (Jakobson, Luhmann, Gadamer, Humboldt és Heidegger, illetve Derrida után) nem marad tehát kétségünk a kiemelkedően invenciózus, összetett és mélyreható módon felvezetett nyelvelméleti főprobléma relevanciája és termékenységére felől – antropológiai, etikai és politikai dimenziókat tekintve sem. (*Ráció*)

LŐRINCZ CSONGOR

## *Képlékenység, képletesség és képiség az irodalomban*

LŐRINCZ CSONGOR: *KÖLTŐI KÉPEK TESTAMENTUMAI*

Az elmúlt két évtized során a kultúratudomány nyugat-európai diskurzusában egyre általánosabbá vált az a fölismerés, hogy az ipari forradalom analógiájára elgondolt digitális forradalom olyan vizuális képiségre alapuló civilizációvá tette a tudás alapú társadalmat, mely kommunikációs folyamatai során a tudás létrehozásának és megosztásának egyaránt kitüntetett eszközeiként tekint, sőt egyre inkább szorul rá a képekre. Mivel a képiség egyik legfontosabb sajátossága, hogy a pillanatnyi látvány szempillantásnyi mozzanatába fókuszálódó elemi erővel ragadja meg, orientálja és részben bizony determinálja is az emberi képzelőerőt, s az abból fakadó, kifejlődő nézetet, nézeteket, a digitális forradalom sajátos tudományos

szemléletmódot (ógörög értelmében vett) *theoriát* hívott létre. Az ún. képkritika arra tesz kísérletet, hogy a képek funkcióit, hatásmechanizmusának egyes mozzanatait elhatárolja, illetve föltárja és tudatosítsa, hogy végül olyan interdiszciplináris fogalmi látókörbe helyezze, amely egyaránt megfelel a vizsgált jelenségkör sokrétűségének és a humaniora tudományosságával szemben támasztott episztemológiai elvárásoknak.

A *Költői képek testamentumai* című tanulmánykötetében Lőrincz Csongor tizenegy az utóbbi néhány évben írt képkritikai tanulmányát rendezti konzekvensen koncipiált kontextusba, sőt mondhatni egyetlen nagyívű, bár korántsem kaptatók nélküli gondolatmenetté. Sajátossága az ily módon összegyűjtött írásoknak, hogy a képkritika vizsgálódási körét a digitális forradalomtól elvonatkoztatják, s a figyelemüket a modernség lírájára irányítják. A szerző Goethe, Hölderlin, Heidegger, Benn, Jékely és Kling egy-egy olyan eminens művének képkritikai elemzését hajtja végre, melyek recepciótörténetük során a modernség korszakélményének meghatározó tapasztalatává és viszonyítási pontjává váltak. A kötet irodalomelméleti tétje ugyanakkor olyan nagy, hogy talán az egyes, meglehetősen nagy exegetikai műgonddal és képkritikai éleslátással végigvitt műértelmezések modern filológiai, illetve médiaelméleti távlatain is túlmutat. A szerző nem vállalkozik ugyanis kevesebbre, mint hogy a költészet- és a szónoklattan egyik klasszikus kérdéskörét, a költői képek olvashatóságát, azaz a vizualitásnak és az irodalmi képek szemiozisének az irodalmi megértésfolyamatban betöltött szerepét járja körül, vizsgálja vagy éppen vizsgálja fölül. Érdeklődésének homlokterében az „olvasható képek és az általuk evokált folyamatok kibetűzése” (35.) áll, akár az emlékezet mnemotechnikai erőfeszítéseként (40. és 47.), akár építészeti motívumok, vagy történelmi események elmosódó nyomainak olvasásaként. Bár olykor a pazar gondolatmenetek kieső zezzugainak homályába vész, hogy ez az olvasás tárgyilagos számbavétel vagy böngészést, tehát egyéni, gyakran nem tudatos, sőt még csak utólag sem mindig tudatosítható választásokon alapuló létértelmezői megértésfolyamatot takar-e a maga nehezen megismerhető, mert hogy esetiségében lényegét tekintve teljességgel megismételhetetlen mivoltában. Az a körülmény, hogy a szerző a veraset „egyfajta software”-ként „avagy mnemotechnikai program”-ként (243.), azaz algoritmusként fogja föl, mintha a tudatos és a tudása fölött diszponáló, tárgyilagos ságra egyszerre törekvő és képes, sőt olvasmányát egyszersmind tárgyiasító olvasásnak a valószínűségét erősítené, bár a huszadik századi irodalomnak a nyelvi szkepszist követően mindenfajta diszponibilitással szemben megnyilvánuló bizalmatlansága, sőt hitetlenkedése, valamint a modern filológiának a lételméleti fordulatot követő hermeneutikai orientációja is tetten érhető a tanulmányok mindegyikében.

Szó sincs tehát arról, hogy az irodalmi látásmódot képiségében magyarázó, ezért aztán a poetológiában nem is olyan mélyen szunnyadó *ut pictura poesis* hasonlata feledtetné a műalkotás és a befogadás szingularizálódásának, individualizálódásának későmodern tapasztalatát (vö. főképpen 140.), de arról igen, hogy Lőrincz Csongor mint elméleti tudós következetesen ragaszkodik az arisztotelészi költészetten azon alapvetéséhez, miszerint a költészet produktív tevékenység, diszponáló alkotás, kialakítás, megformálás, az alkotási folyamat során egyelőre még amorf anyag ellenállását legyűrő (240.) akaratérvényesítés, szakavatottságon

alapuló intencionális aktus, röviden és görögül mondva *techné* (vö. 241.). Az *ut pictura poesis* gondolata, vagy inkább sejtelme és sejtetései tehát Lőrincz Csongor esetében sem a költészetnek a recepció esetiségében nehezen megragadható ismételtelhetlenségéből és kiismerhetetlenségéből fakadó, zavart tanácsstalanságra visszavezethető szolgálai párhuzam, vagy a rokonnak érzett művészeti ág sikerén fölbuzduló orientációs igény, hanem olyan elméleti kényszer, amely magából a kézműves analógiából, az irodalomnak költészetként (*poiésiszsként*) történő meghatározásából és a többi kézművességhez, tárgyi tudást megkövetelő alkotó tevékenységhez (*technai*) való sorolásából következik, s amely a filológia évezredek, s kétségtelenül szubtilis fogalmi és részben metaforikus gondolatrendszerének megszületéséhez is vezetett. Ennek dacára talán nem lényegtelen, s vélhetően nem is föltétlen félreértésen alapuló kérdése a kötetet az ontológia és a hermeneutika felől olvasóknak, hogy a képet médiumként, tehát *közegként* és *eszközként* az alkotói intenció produkciós folyamatiban formálódni látó szemlélet miként viszonyul a megértés egzisztenciális jellegéhez és a nyelvi diszponibilitás hiányának tapasztalatához. Ahhoz az összefüggéshez, melyet a kései Heidegger lapidárisan úgy fogalmazott meg, hogy nem az ember beszél, hanem a nyelv (*Die Sprache spricht*). Másképpen fogalmazva: miként lehet a nyelv ontológiai elsődlegességét a költői képekben tetten érni? Talán nem tévedés azt gondolnunk, hogy az iménti kérdéseink körvonalazta dilemma a hermeneutikailag megalapozott képkritikának olyan alapvető elméleti kihívása, mely végighúzódik Lőrincz Csongor kötetén is, és önmagában evokálja vagy akár provokálja azt a feszült figyelmet, melyre a kötet minden sora készíti az irodalomelméleti kérdések iránt fogékony olvasót. A *Költői képek testamentuma*iban ugyanis jószerével más sem zajlik szakadatlan, mint hogy a lírai beszéd „retorikai megalkotottságának” poetológiai képzete kerül, lévén szó képekről, szinoptikus viszonylatba „a lírai esemény performatív önmozgásából” fakadó belső dinamikával (13.), melynek ontológiai relevanciája mellett a szerző éppen azáltal tesz nagyon beszédes tanúbizonyosságot, hogy a kötet közepe táján két olyan képkritikai tanulmányt is szentel Heidegger nyelv- és irodalomértelmezésének, melyeket irodalomelméleti tétjük, gondolkodói igényességük és komplexitásuk miatt aligha lehet nem lélegzetvisszafojtva olvasni.

A képkritikai fölütés, tehát az irodalmi nyelv vizualitásának látványain, látszatain, vagyis „a tropológiai helyettesítés stabilitásának” (59.) illúzióin is átlátni igyekvő irodalomelméleti megközelítés a kötet szinte összes tanulmányának látókörét a hegeli esztétika, a fenomenológia, a heideggeri ontológia, a gadameri hermeneutika, a jaussi recepcióesztétika, a boehmi vizualisztika és a kittleri médiaelmélet perspektíváival tágítja igazán széles horizonttá. Ugyanakkor a képesség vizuális folyamatainak elemzése során a szerző kamatoztatja a strukturalizmus és a francia, illetve de Man-i posztstrukturalizmus módszertani örökségét is, ami főképpen az értelemképződés és a klasszikus poetológia arisztotelészi fundamentumán önálló ontológiai státuszú létezőként elgondolt, ill. akként értett ún. műalkotás speciális fakticitásából, az artefakticitásából levezetett strukturálódási folyamatok mozzanatainak elemzésekor válik igazán látványossá. A költészet mediálisnak és hangsúlyozottan szkriptuálisnak elgondolt képi jelentésképződéseinek értelmezésekor a szerző a strukturalizmus olyan fogalmait is bevonja a képkritikai vizsgálódás esz-

köztárába, mint amilyen a költői funkció jakobsoni terminusa. Ez egyáltalán nem véletlen, hiszen Lőrincz Csongor a képek szemiozsisát egyfajta „szignifikatív struktúra” (53.) megképződéseként gondolja el, márpedig ez föltételezi a költői intenció művészi produktivitásából fakadó keletkezéstörténeti és a befogadóban végbemenő hatástörténeti mozzanatok poetológiai kényszerként adódó kétfázisúságát, bizonyos fokú szembehelyeződését, sőt eltérő viszonyrendszerét. A képkritikát űző tudós nem lehet egyszerre szemlélője, tehát befogadója is a kép vizualizációjának és a recepció folyamatának tárgyilagossá vizsgálója is. Ezen a ponton olyan hatásmechanikai határozatlansági relációval találja magát szembe a képkritikus (vö. 42.), mely alapvető kérdéseket vet föl a képkritikai kutató saját poetológusi státusára vonatkozóan. A határozatlansági reláció eltérő pólusain rekedő keletkezés-, az értelmezés- és a befogadástörténeti mozzanatok együttes tárgyalása, itt és most a csavarmenet analógiájára is elgondolt egységes gondolatmenetbe rendezése nehezen volna megoldható a struktúra paradigmája, sőt holt metaforája nélkül. Annak a belső dinamizmusnak a leírásakor, mely az irodalmi képek tropológiai fejlődésének vagy felfejlésének sorozatosságában érhető tetten, tehát a poetológiai gondolkodásban máig meghatározó négyes okságnak, az arisztotelészi *causa efficiens, materialis, formalis finalisque* metafizikai viszonylatának érvényre juttatásakor a Lőrincz Csongor-i képkritikának is elementáris szüksége van a sorozatosság, a sorba rendeződés képzetére. A struktúra fogalma így a kötetben meghatározó fontosságra tesz szert, és sorra megidéri azokat a reményeket is, melyek a középlettin műszóban szunnyadó koncepcióhoz főképpen a hatvanas évek elején társultak.

Az irodalomelméleti relevancián túl további kiemelendő erénye a kötetnek, hogy ötvözi az irodalomelmélet látókörét az irodalom- és a tudománytörténet perspektívájával (pl. a Schiller és Hölderlin közötti műfajtipológiai diskurzus exegetikai vonatkozhatóságának vizsgálatakor [50. skk.] Hegel és Hölderlin bonyolult inspirációs viszonyrendszerének fölvezetésekor [71. k.], vagy a Nyugat-líra két vonulatának összehasonlító vizsgálatakor a poétikai intenció és az áramlati inténció viszonyrendszerének egymásra vonatkoztatása során [167. skk.]). Az is megkezdhetetlenül fontos szakkönyvvé avatja Lőrincz Csongor munkáját, hogy tanulmányai mind a hungarológia, illetve a germanisztika, mind pedig az általános irodalom- és a kultúratudomány vonatkozásában jelentős kutatási eredményeket mutatnak föl, ám ugyanakkor a képkritika legjobb hagyományait folytatva olyan szakmai diskurzust is kezdeményeznek, melyben az irodalom- és kultúraelmélet, valamint a hermeneutika és a posztstrukturalista értelmezéstan fundamentális kérdései gondolhatók és fogalmazhatók újra, illetve újjá.

A kötetbe gyűjtött tanulmányok vizsgálódásainak leginkább kitüntetett perspektívája a szövegcentrikusan elgondolt irodalom ikonikus-metaforikus mozzanatainak performatív mozzanataira irányítja a figyelmet. Ennek során azokra a strukturális jelenségekre összpontosít igazán, melyek a képek megragadta igazságtörténekek tanúsításának, mintegy hitelesítő ellenjegyzésének, Lőrincz Csongor kedvelt fogalmával élve testamentarizálódásának összefüggésrendszeréből adódnak. Ez a kezdeményezés azért is bizonyulhat meggondolandónak, s ha szabad recenzensként érzelmekre ragadtatnunk magunkat, akkor akár megszívlelendőnek is, mert a skolasztika óta megfeleltethetőségként, adekvációként elgondolt igazságot, a hit és

a hitelesség dimenziójába emeli vissza. Az igazság Rosenzweighoz, Buberhez, Bultmannhoz és Heideggerhez hasonlóan Lőrincz Csongor számára sem a valódiságában, valóságában, például helyénvalóságában megnyilvánuló, vagy megfejtett kép, írás (írás kép), közlés, vagy ha tetszik beszédaktus statikus állapota, hanem olyan dinamikus történés, eseménysor, mely a tanúságtévő teljes odaadását éppen úgy implikálja, mint ahogy megköveteli a tanúsítás hitelességét éppen hitének elfogadó gesztusával visszaigazoló befogadó egész lényével véghezvitt ráhagyatkozó odaadását is. Az igazságnak és a hitnek, hitelességnek, hitelessé válásnak ez a héberben etimológiailag (הנומאז תמא) is igazolt komplex és dinamikus viszonyrendszere a kötet horizonttágító teljesítményei közül kétségtelenül az egyik legígéretesebb.

A tanúságtételben megnyilatkozó, meglehetősen komplex és dinamikus igazságkoncepció egyik járulékos következménye, hogy a szerző fölfogásában a képek a textus strukturálódásának olyan momentumai, illetve motívumai, vagyis adott esetben mozzanatai és egyszersmind mozgatórugói, talán még helyesebben eseményei, sőt esélyei, melyek az irodalmi struktúra keletkezésfolyamatában mindig fontos fordulatot jeleznek, és a recepció hermeneutikai processzusában az irodalman létező, azaz a recipiens számára mintegy fordítói feladatot, hermeneutikai kihívást jelentenek. Tropológia tehát nem csupán a szónoki vagy kötői fordulatok kategorikus számbavételét jelenti immár, hanem olyan elméletet is, melyben az adott trópus valódi fordulatként, irányváltásként, mintegy megtérésként értelmeződik, ha tetszik (ha nem), szaván vétetik.

Ugyanakkor a lőrinczi képkritika a költői képek olvasását elsődlegesen mégiscsak a poetológia klasszikus képzete, az irodalmi létező, azaz az „irodalmi műalkotás” felől indukált olyan receptív tevékenységként igyekszik megragadni, mely a metaforikus mozzanatok, motívumok létmódjának négyes „*konstellációjában*, azaz *materiális, mediális, performatív és referenciális*” dimenziójában megy végbe (8. [szerző kiemelése]). A választott fogalmi rendszer strukturalista képzettársító kényszerreit kerülendő, ám keletkezésdinamikai potenciálját egyszersmind kiaknázandó a szerző a dekonstrukció nyomelméleti meglátásaira is alapoz. A tenger fővényén hátrahagyott lábnyomnak, illetve a palimpszesztusnak, az írottak, a kodifikáltnak a kánon-, a recepció- és az értelmezéstörténetből ismert fölülíródásának képzete megfelel ugyan az értelmezési jelentésstruktúrák eróziójának poetológiailag meglehetősen nyugtalanító, hiszen az önálló ontológiai státusú műalkotás képzetét megkérdőjelező tapasztalatainak, tehát interferál is a produktív intenció hatályosságának ellehetetlenülésével, de ugyanakkor maga is metafora, olyan képi trópus, melynek az irodalomtudományi diskurzusban történő megjelenése tudománytörténeti fordulatot jelez. A Lőrincz Csongor-i képkritika kétségtelenül e fordulat előkészítésébe fog, amikor fölismeri, hogy a produkcióesztétika szinkrón és meglehetősen statikus látszerén át szemre vételezett költői képek „széttagolása (»kritikája«) egyszersmind a szöveg dekompozícióját [is] jelenti, és feltárja a nyelv differencialitását”, vagyis, tehetnénk hozzá, az irodalmi képek hermeneutikai és ontológiai okokra visszavezethető indiszponibilitását (17.). A szerző ezen a ponton látja be, hogy képkritikája a nyelv egy bizonyos fölfogásának kritikája, azonban nem reflektál ennek egyik óhatatlan következményére, jelesül arra, hogy minden ontológiailag és hermeneutikailag megalapozott képkritika elkerülhetetlenül kritikájává

válí a költői diszponibilitás tételére föltett költészettannak is. A nyelv differencialitásának egyfajta evidenciaként történő belátása és azon poetológiai képzet között, mely a költő szakmai tehetségét a phrónesisból, a művész technikáján lemérhető szakavatottságból vezeti le, erős disszonancia feszül. A nyelv differencialitásának magától értődségének erőterében az olyan, szerencsére nem túl számos mondat, mint például hogy a „lírai nyelv Hölderlinnél alapján véve technika gyanánt működik” (47.), bizony sistergő oszcillációba kezd, már ha zavarodottságunkat kifejezendő megengedhetünk magunknak némi képkritikai képzavart.

Talán a Hölderlin kapcsán többször is megidézett Hegel tekintélye teszi, de a szerző gyakran nevezi a lírai, s olykor vélhetően bizony még a befogadói ént is szubjektumnak (pl. 19., 24 skk., 37., 68., 145.). Ez az adott dichotómia fogalompárjának egyik tagját megnevező, a másikat csak megidéző fogalmiság logikusan, mert hát poetologikusan következik persze az önálló ontológiai státusszal fölrüházott és mediális tárgyi valóságként elképzelt irodalmi műalkotás tárgyi adottságából, vélt objektivitásából, s talán nem kis mértékig a pozitivizmus súlyos örökségét fölvállaló irodalomtudomány episztemológiai ethoszából, jelesül a tudományos tárgyilagosságra való törekvésből. Ugyanakkor a filológia ontológiai fordulata fölöl tekintve mégiscsak erősen kérdéses, hogy a XX. század második felének recepcióelméleti fölismerései nem vonták-e a szubjektum-objektum kettős fogalmát, a spekulatív idealizmus e kétségtelenül dialektikus és patinás örökségét az örök kételkedés és bizalmatlankodás hatálya alá? Óhatatlanul fölvetődik a kérdés, hogy akár költőként, akár befogadóként szubjektumai vagyunk-e a bennünk zajló irodalmi folyamatoknak, például költői képek percepciójának, de legfőképpen persze a recepciónak, sőt voltaképpen bármilyen megértési folyamatnak? Objektuma-e a befogadásnak az irodalom, vagy közege, ráadásul kevésbé a *médium*, mint inkább a *dimenzió* értelmében? Az irodalmi képek ontológiai státusára vonatkozóan a recepció immanenciája különösen is releváns kérdésnek tűnik, lévén, hogy a befogadóban evokált képek csak annyiban tudnak a testamentumok hitelességével bírni, amennyiben szó szerint a tanúsított hitelességet megértésében visszaigazoló recipiensben hívódnak elő és bizonyulnak igaznak. Hasonlatosan az emlékképekhez, melyeket az emlékezet nem kegyszerek szertáráként őrzi az időtlen igazság hitelességének érintetlenségében, hogy aztán a megfelelő pillanatban a jelen számára prezentálja az elmúltat. Épp Lőrincz Csongor Hölderlin-értelmezései a legbeszédesebb bizonyítékai annak, hogy az emlékképek megelevenedése, evokációja a múltat a jelen közvetítettségében tudja csak akként értetni, ami. A múlt csak a jelen közvetlenségében, tehát kizárólag inkluzíve, a jelen közvetítette múltként lehet autentikus. Azaz a jelen bejelentetlenül is belevetül a múlt emlékébe. Az emlékezés éppúgy elmosza a múlt és a jelen közti távolságot, amiképpen a recepció sem képzelhető el a befogadó szubjektum és a befogadott objektum recipiensen kívül bekövetkező egyfajta interakciójaként. A képnek csak képzete, a látottnak csak a látványa lehet adott, az olvasottnak pedig csak az olvasmánya. Márpedig ennek az adódásnak a befogadása csak „benn”, a recipiensben követezhetik be. Ontológiailag fogalmazva, az irodalmi mű nem önálló ontológiai státusú létező, nem egyként minden befogadó elé vetett, vetülő valami, tehát nem *obiectum*, hanem belevetett, *iniectum*: a befogadó konstituense a befogadásnak, a megértésnek, az irodalmi

értelemnek. Pontosan ez az oka annak, miért értékelődhetik föl a tanúságtétel mozzanata az irodalmi igazságkeresés és az irodalomban föltárulkozó igazság megfogalmazásakor, közreadásakor, kinyilvánításakor, nyilvánosságra hozatalakor. A filológia ontológiai fordulata felől nézve tehát a szubjektum-objektum-viszony nehezen tartható, bár kétségtelenül ránk testált hegeli hagyaték. Talán ezért sem véletlen, hogy az intertextualitással párhuzamot képező interszubsztukturalista fogalma sem annyira az általánosítható szubjektum státusának megmentésére jött létre, mintsem az objektivitás fogalmának kényszerű föladását követően a tudományos tárgyilagosság képzetének fönntartására, vagy őszintében fogalmazva: a zavarodott szégyen fájó érzetének palástolására. A recipiens nem alanya, de nem is tárgya vagy bővítője az irodalmi nyelvnek, hanem individuális nyelvezte.

Éppen ezért tartjuk különösen is nagy tudományos teljesítménynek, amikor a lőrinczi képkritikai az anthropomorfizmus föllazításának fogalmában (225.) vagy az arisztotelészi poetológia felől csak paradoxonként elgondolható „immateriális materialitás” (204.) koncepciójában a poetológia olyan bírálattal mutatja föl, mely nem csak a költői képek viszonylatában, hanem jóval tágabb irodalomelméleti összefüggésben is megalapozza a képkritika fogalmát, s reményeink szerint majdan a fogalmiságát is. (*Ráció*)

VAJDA KÁROLY

## *Családi kör, avagy a fekete tizenennyolc árnyalata*

IVANA DOBRAKOVOVÁ: *HALÁL A CSALÁDBAN*

Nyolcvanöt évvel ezelőtt, 1931. május 11-én a berlini Ufa-Palast-am-Zoo moziban bemutattak egy filmet, amely máig hatóan megváltoztatta a mozgókép művészetét. Az *M* című mozi az expresszionizmus eszközeivel mondott el egy olyan rémtörténetet, amely már nem valami óriásira nőtt egzotikus állattal, vagy egy sok száz éves, halhatatlan gróffal riogatta a közönséget, hanem a köztünk járó, hozzánk hasonló gonoszt tette meg főszereplővé. A mai Szlovákiában, Rózsahegyén, Löwenstein László néven született színészóriás, Peter Lorre alakítása azóta is visszaköszön minden valamirevaló pszichothrillerben. Szűk évtizeddel a premier után azonban egészen másfajta borzalmak szabadultak rá a világra, és a Lorre által megélelt karakterhez hasonló rémek ideje leáldozott. Egy darabig. A világháború utáni tartós fellendülés, amelynek a pomádézott frizura és a három literes motorral hajtott autóbatarok váltak az ikonjaivá, ismét elhozta azokat a viszonylagos békeidőket, amikor már nem Hitlernek, hanem Norman Bates-nek lenni is elég volt a világborzongatáshoz. Hitchcock *Psycho* című remeke azonban nem csupán

visszahozta az *M*-ben debütált hétköznapi gonosz alakját, hanem tovább fűszerezte a bő negyedszázados sikerreceptet egy újabb aromával. Abban ugyanis, hogy az ember rémmé lett, Bates-től kezdve valamiféle rejtett családi titoké kell, hogy legyen a főszerep, szavatolva azt, hogy a gonosz többé-kevésbé maga is áldozatként tűnjék föl, és a félelem mellett némi együttérzést is kiválthasson a közönségből.

Ivana Dobrakovová, a kortárs szlovák próza fiataljainak egyik legelismertebbike ezt a sikerreceptet továbbfejlesztve alakított ki egy csak rá jellemző, félreismerhetetlen ízvilágot. Dobrakovová novellisztikája ugyanis úgy használja teljes természetességgel a hitchcocki összetevőket, hogy közben nagyon is Közép-Európa nyelvét beszéli. Azét a Közép-Európáét, amely a lengyel Sylwia Chutnik műveiben a naturalista szociogroteszk dialektusában, a szintén szlovák Uršula Kovalyk munkáiban pedig a feminizmusnak álcázott empátia hangján szólal meg, és amelynek egyre táguló határai között akár a nizzai plázs vagy éppen egy marseille-i gondozóintézet is teljes természetességgel megfér novellahelyszíneként a pozsony-ligetfalui vasútállomás mellett.

Dobrakovová, akárcsak fent említett pályatársai, a közönségfilmek és a lektűr paneljeit rendező újra egyéni és egyedi prózakompozíciókká. A *Halál a családban* című novellagyűjtemény első darabja, az *Én és ő. Nem mi ketten* rögvest olyan szituációba engedi bepillantani az olvasót, amely megannyi családi vígjátékból és teleretegényből ismerősnek tűnhet: egy korosabb férfi és jóval fiatalabb barátnője kapcsolatába. Ám a felütés tüstént nyilvánvalóvá teszi, hogy Dobrakovováól többet kapunk majd a megszokott kliséknél: a kezdőjelenetben ugyanis a lány szeretkezés közben aggódni kezd, nehogy az idősebb partner túlhajszolja a szívét. Ráadásul a szerző a történetet nem a nő, hanem a férfi szemszögéből beszéli el, és kétségeire, kiszolgáltatottságára összpontosítva kiemeli őt a rendszerint rá szabott kizsákmányoló-szerepből: „Nem szeretem, amikor papinak szólít, és ezt nagyon jól tudja. A fiatal szerető, hát köszönöm szépen, megvannak a maga előnyei, de ez a gyerekeség, ez az erőltetett játék, hogy ő az én kislányom, én meg a vén kujon, már kínos, néha szívesen felpofoznám, másrészt viszont nem akarom elveszíteni, még mindig jobb, mint a megereszkedett bőrű, emancipált, negyvenes feministák. Csakhogy ez a taknyos állandóan a szememre veti, hogy az apja lehetnék.” (6.) Ennek a novellának befejezése nincs, csak vége, utolsó mondata ugyanis kíméletlen tárgyilagossággal fogalmazza meg azt a kérdést, amely az egész szöveg mögött ott lappang: hogy mi marad egy ilyen kapcsolatból akkor, ha hirtelen megfosztjuk a szerepjáték elemeitől, és mindkét szereplőnek tényleges önmagává visszaváltozva kell túlélnie benne.

A következő, *Az örökség* című darab szintén továbbgondolásra csábítja az olvasót. Az apa halálát követő hagyatéki tárgyalásra utazó lány történetében ugyanis az a legérdekesebb, ami nincs leírva benne, s amivel az olvasói képzelet toldja meg ezt a rövid novellát, amely magát lehetséges kísértethistóriának álcázva veti fel azt a kérdést, milyen súlyos lelki terhetek róhat valakire, ha szülege azelőtt távozik, hogy rendezhetné vele a kapcsolatát. Az *Anyja és lánya a vonaton* is hamarosan elárulja az olvasónak: az utazás játék csupán, amellyel a kislány édesanyja segítségével igyekszik feldolgozni apja hiányát. Az írás egyszersmind azt is kiválóan példázza, hogyan képes Dobrakovová a játékos felütéstől harmadfél oldalnyira eljut-



ni egy olyan novellazárlatig, amely mindössze egy feldolgozhatatlan családi tragédia lehetséges utóhatásaira nyithat hátborzongató perspektívát.

A családi kör Dobrakovovánál következesen az előbbiekhöz hasonló helyzetekkel jár együtt. A *Temetés után* egy halott kislány szellemének a szemszögéből beszél el, miféle jelenetekkel szembesül a búcsúztatását követő események tanújaként, egyszersmind azt is bizonyítva, hogy Dobrakovová néha még holtukban sem engedi a szereplőit békében nyugodni. A halálig vezető út stációi a gyermekkortól az öregségig pedig megannyi alkalomként szolgálnak a testi-lelki szenvedés és a kiszolgáltatottság változatainak bemutatására. Dobrakovovánál a tanulóéveket nem a társakkal megélt csibészségek teszik emlékezetessé, hanem a pletykák arról, hogy a koleszos lányok azért tünedeznek el, mert „[...] az albánok fogdosásuk el őket, hűtőben tartják, és még élve metszik le róluk a húst a kebabhoz” (*A Zempléni-víztározó alsó áramlatai*, 71.). Az anyaszerephez egyértelmű természetességgel rendelődik hozzá a depresszió és a gyermek halálától való rettegés (*Éjjelek*), ha pedig valamelyik szereplőhöz az igazi partnerség és a boldogság képei társulnának, akkor rendre kiderül róla, hogy vélhetően csak az elbeszélő képzeletében létezik (*Péterrel az élet*). Ha egy pár mégis együtt öregedik meg, az Dobrakovová világában a törődés és az odaadás olyan megnyilvánulásaira teremt alkalmat, mint amilyenre a következő idézet hoz példát: „A táskából egymás után pakolom ki az élelmiszert a helyére, a hűtőbe, a kamrába, míg Márta tisztítja a halat, és közben csivitel. Azt mondja, húsz évet fiatalodott, végre jól érzi magát a bőrében, új erőre kapott, én meg közben mereven bámulom az ezüst pikkelyes, nyákos és véres kezét, azt a két sikamlós, csontos és eres végtagot, mely annyira emlékeztet a halászcsónak aljában vergődő halakra. A keze tökéletesen összehangolt mozdulatokkal használja a kést, csintalanul ugrándozik a vágódeszkákon és kimetszi a belsősegeket. Egyszeriben szó szerint undort érzek a feleségem és koszos keze iránt, már nem szorul a segítségemre, nincs rám szükség. Undorodom a fiatalos lelkesedéstől, a túlzóan gyerekes csacsogásából, benyúlok a táskába, előhúzok egy kék csomagot, amit eredetileg magamnak vettem, és a szavába vágok. – Vettem betétet az alkalmi vizeletcsepegésre, nagyon praktikus, férfiaknak és nőknek egyaránt jó. Sosem tudhatjuk, mikor jön jól, a mi korunkban már mindenre fel kell készülni.” (*A remegés*, 173.)

Bár Dobrakovová prózáiban rendre visszatér a csonka családok és traumatikus párkapcsolatok bemutatása, a szlovák író munkái nem csupán a boldogságdeficités magánéleti helyzetekre összpontosítanak. Érdekes elemzési szempontot kínál összevetnünk a *Halál a családban* novelláiban megjelenő tematikát azokéval a kortárs szlovák kisprózákéval, amelyeket az északi szomszédunk jelenkori literatúrájával hivatásszerűen foglalkozók reprezentatívnek tekintenek. E jellegzetes témák lajstromba vételéhez kézenfekvő támpontot nyújthat a Noran Libro gondozásában megjelent *Férfi, nő, gyerek. Mai szlovák történetek* című antológia, amelyhez a szövegeket válogató Radoslav Passia írt *A kortárs szlovák próza néhány sajátosságáról* címmel utószót. A Szlovák Tudományos Akadémia kortárs szlovák irodalomra szakosodott munkatársa az utóbbi évek terméséből olyan szövegeket tartott érdemesnek arra, hogy Szlovákia kortárs prózairodalmát a magyar közönség előtt képviseljük, amelyekben „alapvető témaként vetődik föl az otthon és az idegenség

ütköztetése, amire az önmegértést, a kulturális, nyelvi és nemi identitást, valamint az egyén családjához és a társadalomhoz fűződő viszonyát érintő rokon kérdések kontextusában keresik a megoldást”. Figyelemre méltó, hogy bár Passia a jelenkori szlovák próza „kiemelkedő tematikus kérdései” közé sorolja, a nosztalgia „sajátos posztszocialista változata”, az „osztalgia” (*Férfi, nő, gyerek. Mai szlovák történetek*, Noran Libro, Budapest 2016., 279.) mintha teljesen hidegen hagyná Dobrakovovát. Annál inkább demonstrálható az író szövegeivel a legfiatalabb prózaíró nemzedék munkáinak azon jellegzetessége, amely Passia szerint a magyar fordításban szintén hozzáférhető Pavel Vilikovský „önkolonializáló gesztusának” lágyabb alkalmazásaként „befelé, a szlovák kulturális tér irányába mutató egyértelmű ironia helyett inkább azokra az előnyökre, problémákra és kudarcokra hívja fel a figyelmet, amelyeket Szlovákia európai léptékű politikai, társadalmi és kulturális adaptációja hoz magával a résztvevők számára” (Passia, 284.). Dobrakovová novelláiban ugyanolyan természetességgel jelennek meg generációja tagjainak „a külfölddel és az »idegennel« kapcsolatban szerzett természetes és mindennapi tapasztalatai”, ahogyan például magyarországi nemzedéktársai közül Krusovszky Dénes novellahősei róják Prága, vagy Lanczkor Gábor *Folyamistenének* szereplői London utcáit.

Kevésbé tipikus talán az, ahogyan szövegeiben Dobrakovová a vendéglátó ország idegen közegében megtapasztalt társadalmi kirekesztettséget a magánéleti, vagy éppen a szexuális kiszolgáltatottsággal társítja. A *Kígyógombolyag* főszereplője például a nyelvi kompetencia hiányából fakadó kényelmetlenségélményétől jut el addig, hogy végül a tanújává lesz annak, amint orosz tanuló társa a franciaországi nyelvi táborban kétségbeesetten kérleli alkalmi szexpartnerét, hogy az aktusért cserébe vegye feleségül. A nyelvi korlátok és az intim helyzet kettőssége még inkább fokozza a helyzet abszurditását, és a kelet-európai nő, valamint a nyugat-európai férfi közötti egyenlőtlen viszonyt: „– But will you marry me? Pierre, will you marry me? – ismételtette Ljudmila. Nem hittél a fülednek, hogy az aktus előtt ilyesmit mond: – Will you marry me? Hisz ennek nincs semmi értelme. Aztán eszedbe jutott Ljudmila nővére, az a híres-neves nőszemély, aki olyan jól ment férjhez, s már túl van a nehezén. Akkor nemcsak azt értetted meg, miért jött Ljudmila Franciaországba, mi volt egész eddig a célja, hanem azt is, hogy tényleg hozzád beszél, szeretné, ha segítenél és még egyszer lefordítanád Pierre-nek, mi a feltétele, a hihetetlen ára, amit a szexért cserébe kér.” (58.) A *Ti boš zelo v redu punca* című szöveg hamvába holt szlovák-szlovén szerelmi története, amely végül a magánéleti kilátástalanság látomászerű szimbólumává válik, vagy *A nizzai strandon* megvalósulatlan szexjelenete megannyi példaként demonstrálják, a *Halál a családban* szerzője hogyan képes „dobrakovovásítani” a kortárs szlovák próza egyik leggyakoribb toposztát, és hogyan teremt az idegen környezetbe került nőszereplők helyzetéből alkalmat arra, hogy újabb nézőpontból közelítsen a testi-lelki kiszolgáltatottság rá olyannyira jellemző tematikájához.

Dobrakovová sötét látomásainak erejét még inkább fokozza, hogy hétköznapi rémtörténeteit többnyire az agresszor szemszögéből adja elő, mint például amikor *A gyógykezelés* narrátora aprólékosan ecseteli, miért tesz jót a magatehetetlen beteg állapotának, ha rendszeresen forró vízbe mártják. Ez a szenvedetlen elbeszélői

nyelv – amely a fordító, Vályi Horváth Erika mesterien pontos mondatainak hála a magyar változatban is kiválóan működik – csak tovább erősíti a Dobrakovová-novellák letaglózó hatását. A *Halál a családban* tizennyolc írása ugyanis – bár a fül-szöveg „sokszínű csokor”-ként méltatja a kötetet – a fekete tizennyolc árnyalatát kínálja. Roppant erős novellisztika ez, amelynek darabjaival mégsem célszerű egy ülésben végezni, hacsak nem szottyant kedvünk az olvasást követően szakadó esőben kiülni egy elhagyatott gyártelepre Joy Divisiont hallgatni, hogy azért jusson hely valami vidámságnak is a napunkban. (*AB-ART Kiadó*)

HAKLIK NORBERT

## „mindent kétszer mond, kétszer mond?”

EGRESSY ZOLTÁN: SZARVAS A KÖDBEN

Egressy Zoltán *Szarvas a ködben* (2016, a továbbiakban csak *Szarvas*) című regénye önmagában is olvasható, saját jogú alkotás, nem mellékesen azonban az író első regényének, a 2011-ben megjelent *Szaggatott vonat*nak hipertextusa, „folytatása, kiegészítése”, a két mű összefüggése pedig poétikai következtetések levonására is alkalmat teremt. Ebben a vonatkozásban a 2014-es második regény (*Száz ezer eperfa*) még kevésbé mellőzhető, sőt ez elmondható Egressy novelláiról is. A kisformák vizsgálata azonban nem fér bele e recenzió kereteibe, észrevételeim ezért a fentebb nevesített, nagyobb lélegzetű epikus szövegek diszkurzív terein belül maradnak. Az új kötet tartalmát, elbeszélésmódját, nyelvhasználatát, figuráit a hitelesség raszterein keresztül szemlélem: utóbbi kategória persze annyiban spekulatív, amennyiben nem független a befogadó látószögétől, előismereteitől, de a szöveg szemiózisa, szűkebb-tágabb kontextusa, posztulált szerzője (Nehamas) egyáltalán nem engedi parttalanná válni.

A *Szarvas* sztorija könnyen kivonatolható. (Legalábbis nagy vonalakban, mert sok a linearitást meg-megtörő mikroesemény.) Az elbeszélő-főszereplő Mátyás Anna, 34 éves anyakönyvvezető, akit a szertartást követően egy esküvői tanú, Szilárd meghív a násznép margitszigeti fotózkodására, a menyasszony apja pedig a lakodalomba. A főként vadászok alkotta társaság egy erdőszéli rendezvényterembe megy mulatni, ahova Annát is magukkal viszik. Kezdetől fogva Annának, az autodiegetikus narrátornak mint elsődleges elbeszélőnek a szólama közvetíti a történéseket, amint bizonytalannak ható nézőpontján átszűrve nemcsak az aznap általa átéltekről értesülhetünk, hanem gyermek- és ifjúkora, továbbá közelmúltja traumáiról is; a 30 közül csak a 7., 14., 21., 28. fejezetben módosul a fókusz, ekkor szó-lal meg szintén E/1. személyben mint másodlagos elbeszélő a lazább, vagányabb Jócsajeszter, akit Anna szorult helyzetekben szokott segítségül hívni. Így kerül a lakodalomba is, ugyanis kétségbeesett istápolója úgy véli, vendéglátói tulajdonkép-

pen elraborták és meg akarják ölni az éjszaka során, ezért szorongásának oldása, hidegvérének megőrzése végett lelki támaszt vár „mentorától”. Megszakításokkal ugyan, de mindkét reflektorfigura beszél valakihez: Anna afféle gyászmunkaként egykori barátjához, a közúti balesetben öt éve elhunyt motoros futárhoz (a *Szaggatott vonal* főhőséhez), akinek elvesztését azóta sem tudta feldolgozni, s bár véten benne, lelkiismeret-furdalást érez élete nagy szerelmének szerencsétlen halála miatt; a gátlások nélküli Jócsajeszter pedig Azraelhez, a gyászolókat gyámolító, vezető angyalhoz, a haldoklók túlvilágra segítőjéhez – emellett az önbizalom nélküli, depresszív természetű Anna személyiségére reflektál ironikusan.

A számos szörnyűséget felvonultató fabula újabb fatális tragédiával egészül ki, amikor Anna a lagzik ismert dramaturgiája szerint éjfél után „elrabortja” a menyasszonyt, s talán nem teljesen ártatlan szemtanúja lesz annak, hogy egy elhullott szarvasagancs halálra sebzi. Zaklatott óráinak elmúltával Anna hajnalban hazatárazik, ám az utolsó fejezetek meglepő fordulatot hoznak. Kiderül, hogy a főhős immár öt éve, imádjottjának elvesztése óta disszociatív személyiségzavarban szenved, a két karakterazonos narrátor tehát csak formálisan kettő, Jócsajeszter valójában Mátyás Anna kórosan képződött (ezáltal megszüntetendő) identitása. A két személyiség tud egymásról, váltakozva vannak jelen ugyanabban a testben. Csakhogy még egy csavar van a történetben, tudniillik feledhetetlen kedvesének fájó-nyomasztó emlékeitől némileg váratlanul szabadulván Anna „megöli” Jócsajesztert is, megszűnik (?) többszörös személyiségzavara. Gyógyulásának bizonyosságával kapcsolatban többek közt azért akadhatnak kételyeink, mert összejön ugyan Szilárdal, de nem tudni, mennyire lesz tartós a kapcsolat, s bár alteregójára immár inkább gondol árnyékéknént, gyanúsán kétértelmű, amiket mond róla: „Szuper csaj-szi volt. Hiányozni fog. Nem lesz könnyű túllépnem a halálán, szerencsére van rutinom az ilyesmiben. [...] Nem engedhettem a fejemre nőni. Isten áldjon, Jócsajeszter. [...] Egyszerre soha nem voltunk benne a testemben. Jócsajeszter akkor jelent meg, amikor bajban voltam. Kihúzott a szarból, a jobbik énem lett. Vagy legalább is a lazábbik, a vágott.” (259., 271.)

Általában véve elmondható az elbeszélő szövegekről, hogy ha perszonális narrációval élnek, nagyobb eséllyel ütközhetünk megbízhatatlan történetmondókba, mint az énközpontúságtól távolodó, imperszonális megszólalások esetén. Így van ez a *Szarvasban* is, hisz a pszichés defektusból (melyet a szöveg megítélésem szerint – bár nem vagyok orvos – koherensen kibont) adódóan sem Anna, sem alakmása nem autentikus forrása a történéseknek, a környezet személyeit, tárgyait torzultan, szürreálisan érzékelik, tehát narratori tevékenységük közben félreértelmezik, tévesen értékelik a dolgokat, eltérő látószögükből fakadóan akár egymásnak ellentmondóan. Az alkalmanként törő-zúzó, meztelenül asztalon táncoló Jócsajesztert idézve: „Én a tűz, ő a víz.”; „Én leszarom mások véleményét.”; „Ő megbízható, én nem annyira.”; „Rácsodálkozok olyan dolgokra, amelyeken én simán átlépek.”; „Én nem elemzem az ilyen csávókat, ha megtetszenek, nem szarozok, eléjük térd-delek.” (67., 250., 251.) Nem szándékosan szolgálnak téves információkkal, ezért helyesebb volna esendő elbeszélőként (Olson) tekinteni rájuk. A megbízhatatlanság egyébként nemcsak a főszereplő pszichotikus alkatából fakadhat, hanem az összetett elbeszéléstechnikából is. Anna és Jócsajeszter egyaránt szeminaratív mó-

don nyilvánul meg, előadásmódjuk félúton van elbeszélés és monológ között. Megszólalásaik jellemzően evokatívák, jelen idejűek (visszatekintéseik többnyire kivételek), lényegében keveredik magánbeszédük és a megidézethez, megszólítottához (a halott futárhoz és Azraelhez) intézett szavaik, az elbeszélő én és a tapasztaló én percepciók síkja ezáltal egybeesik: pl. „Szereted a Depeche Mode-ot, van egy daluk a tönkremenésről, most nem ugrik be, melyik. Tényleg, hogy szeretted azt a gépzenét. [...] Itt van a fülemben a hangod, hallom az elismerést, ahogy mondd, a kis áhítatodat. Wrong, ez az, eszembe jutott. [...] Örülök, hogy kiönthetem a szívemet. Hálás vagyok érte. Hogy engeded. Érezném, ha nem akarnád. Előttem nem kell szerepet játszanom, ez az álmosoly, amelyet most megint magamra vettem, mert körém gyűltek páran, mindenki másnak szól, neked nem. [...] Na, egész közel jöttek. Jól sejtettem, nem volt nehéz kitalálni, várnak ránk az autók. [...] Ha most elindulunk, épp ideális időben érünk oda.” (56–57.) A szimultán narráció (Cohn) egyidejűségeire ráadásul e regényben még emlékező szövegek is rakódnak. A tény, hogy minden emlékezésfolyamat konstruktív jellegű, azaz nem egészen arra és úgy emlékszünk, ami valójában történt, a két személyiség retrospekcióját akkor sem tenné maradéktalanul pontossá, ha Mátyás Anna teljesen egészséges lenne. A narráció komplexitásán kívül vegyük még figyelembe, hogy a perszonális elbeszélő (kettős énjének) pszichéjében leginkább munka (esküvő celebrálása) és lakodalom közben merülhetünk el, márpedig egyik sem igazán alkalmas időpont emlékek és gondolatok rendezésére...

Azért szenteltem ekkora figyelmet a megbízhatatlanság kérdésének, mert a könyv számos meghökkentő, hovatovább bizarr részlettel szolgál. Elhívják az ismeretlen anyakönyvvezetőt a lakodalomba, aki nem kommunikál ugyan Andreával, a menyasszonnyal, mégis „megszökteti, elrabolja” őt, a visszatérni akaró menyasszony s az őt ebben akadályozó, pánikreakciókat produkáló Anna dulakodnak, a nő egy szarvasagancsba zuhan és elvérzik, hogy aztán Anna az éjjeli erdőben kitartóan szemezzon egy szarvasbikával, szinte karnyújtásnyira a vadtól, közben Dante sötétlő erdeje gomolyogjon fejében, s az állat, mit ad isten, éppen Andrea avarban heverő holttestéhez vezesse vissza... A tetemre az avart Jócsajeszter söpörte, akit a bepánikoló Anna riadóztatott a furcsa – Anna kést szorított Andrea torkához – baleset (?) után. A lehiggadó Anna Arisztotelész *Poétikáján* (!) tűnődik (a könyvet állítólag a *Szarvasban* néven egyszer sem nevezett szerelmtől, a *Szagatott vonal* Vertesz Antalától kapta ajándékba valamikor), illetéknépp: „A tragédiában a *valószínűség* és a *szükségyszerűség* a két alap, jó, és? Akkor tőkélletes, ha az események a várakozások ellenére, mégis egymásból következően történnek [...] a jó művész inkább választja a *lehetetlen, de valószínűsíthető, mint a lehetséges, ám hibetetlen* dolgokat?” (201–202. Kiemelések tőlem. A görög bölcselő ilyen paradox tézist természetesen nem fogalmaz meg...) A szarvasbika felbukknása előtti percekben pedig az *Erdő közepében* dalolgatja a Republictól... És hipp-hopp, másnapra Mátyás Anna (a tudomány mai állása szerint nehezen kezelhető, magától nem gyógyuló) disszociatív személyiségzavara mindennemű terápia nélkül immár a múlté.

Hétköznapi élettapasztalataink alapján is könnyen belátható, hogy a felsorolt történetelemek bizonyosan nem tesznek eleget a valószínűség kritériumainak, ami

értelemszerűen nem lenne előírás, ha a regényszöveg legalább a kontúrjait körvonalazná bárminő fiktív, metaforikus referencialitásnak, areferencialitásnak, fantasztikumnak stb. Ehelyett kimondottan világszerű, empirikus olvasói elvárásrendet épít ki budai helyszínekkel, libegővel, 128-as busszal, Tabánnal, Margitszigettel, nyomuló taxissal, borralalóval, Duna-parttal, Erzsébet híddal, Astoriával, Művész mozival, Corvinusszal, Dire Straits-szel, diákmunkával, Facebook-profillal (a sor folytatható). Az egy bekezdéssel feljebb lajstromozott valószerűtlenségek többségét (ha nem is mindet) még felfoghatjuk Mátyás Anna derealizációs tüneteiként, gyógyulását (?) magyarázhatjuk a befejezés csalfintásával, de mit kezdünk az elbeszélő-figura nyelvhasználatával és a regény direkt utalásrendjével?

A *Százeezer eperfáról* írt kritikámban így fogalmaztam: „Már a *Szaggatott vonal* sem volt mentes a kimódolt, főként igekötős szóalakoktól [...], a helyzetidegen megszólalásoktól [...] vagy éppen egy-egy történetem többszöri, számottevő jelentésbővüléssel nem járó felbukkanásától. A *Százeezer eperfában* még feltűnőbbek az efféle, nemegyszer tautologikus »neologizmusok« [...], a valószerűtlen megnyilatkozások [...], a leginkább feleslegesnek viszont az ismétlések hatnak. [...] A kifogásolt modorosságok a korábbi regényben még magyarázhatók a történetmondó főszereplő (motoros futár) és a vele interakcióba lépő figurák habitusával, korlátozottabb szociokulturális kódjaival... [...] Teljesen másképp ítékelhető meg ugyanakkor egy [...] auktoriális narrációban, ennek tükrében a szóvá tett stiláris pongyolások, narrációs redundanciák kevéssé védhetőek.” (Alföld, 2015/1, 110–111.) A *Szarvas* visszatér az E/1. személyű elbeszélésmóddhoz, de a két karakterazonos narrátor (főképp Anna) szókincsének most már határokat nem ismerő erőltettségére véleményem szerint nemhogy kevéssé, hanem egyáltalán nem védhető. Mi értelme olyan „szavakat” fiatalos nők (de bárki) szájába adni, hogy: nem rossz tone (értsd: jó csaj), rizzo (értsd: pasi), megkatartizálódtam, verbalitásnegligálás, szertősdizés, összevisszázok, szentimentaliskodás, cölibátuskodás, összetestezem, distanciabuborék, afférokodni, unikumság stb. Nincs említés arra nézve, hogy a különben logikusan, adekvát módon viselkedő (logikusnak tartva a disszociatív személyiségzavarból adódó irracionális reakciókat), cselekvő főhős pszichés zavarai miatt deformálná kifejezéseit (Anna már betegsége előtt ekképp kommunikált), de akkor miért fogalmaz úgy, ahogyan ember nem? Holott számít neki a normativitás, folyton stigmatizálja idegenszerű szöveleleit, mintha önreflexív kommentárjai tennek elfogadhatóvá idiolektusát: „Hoppá, ez most így kijött. Biztos nagyon durva képzavar.”; „a leművelés valóban gáz kifejezés”; „Szavakba kéne tudnom öntenem, vagy szavakba kéne tudni öntenem? Jócsajeszter azt mondaná, menj a faszba, Mátyás Anna, [...] a szórendjeiddel, life is life, hagyd a szavakat, beszéljess a futárodal, mindegy, hogy.” (124., 127., 226. stb.) Félreértés ne essék, teljesen rendben lévőnek tartom a jelölők destruálását vagy a rajtuk való kísérletezést, ha az eljárás funkcionális. Csak néhány példát említve: a nyelv Tandori-féle radikálisan depoétikus szétszerelése a szubjektum és a dolgok megragadhatatlanságát kifejezendő; a hiba poétikája, például Kukorelly, Németh Gábor, Háty esetében; a stiláris-nyelvjátékos, posztmodern gesztus Parti Nagy írásaiban; a leműrkötetek regiszterkeverő, poliglott, nyelvi humort megvillantó megszólalásmódja Garaczinál stb. Egressy citált szövegalakításának diszfunkcionalitása ellenben az olvasó idegenkedésén túl

bajosan vált ki egyéb hatást. Ha viszont szemet hunyunk a dramatizált narrátor(ok) nyelvének motiválatlansága felett, akkor vajon mivel argumentálhatók esztétikusan formált, poétikusan emelkedett mondatai(k)? (Pl. „Ember vagyok az ő állatbirodalmában, itt tévelygek nála, vendégségben. Lézengek, kujtorgok idegen elemként, homály vagyok az élességben, szarvas a ködben én is, csak én nála otthontalanabban. Lépkedek egy számomra ismeretlen, riasztó világban, két lábbal a talajon állva, mégis libegve.” 234.)

Nem kevésbé lehetnek zavaróak a regény túlbiztosított allúziói. Egyrészt működik egy tükörrendszer, melyben homológ/komplementer szüzséelemként tűnik fel például Anna és hasonmása, vagy Anna zűrés családja és a menyasszony hasonszőrű hozzátartozói, mondjuk az Anna nővérét abuzáló apa és Andrea gyilkos apja, továbbá a halott futár és a feltehetően helyébe lépő Szilárd, vagy Jócsajeszter és a halott futár projekciója (egyidőben szabadul tőlük Anna). Másrészt feltűnő a szövegből *lépten-nyomon* kikandikáló metaforika uralma: a köd és az erdő motívuma a tévelygés, irányvesztettség képzetkörére, a szarvas az úzottság, a szexuális vágy, a megújulás jelentéseire erősít rá, utóbbit a hold is magába foglalja, ezen kívül köztudottan a nőiség, a tudattalan toposza. Szinte mindig felhős, esős idő van, szakadatlanul hangsúlyozva, hogy ős. Azt ne firtassuk, hogy Jócsajeszter hangja miért minden *hetedik* fejezetben hallható... A *Százezer eperfában* bírálat tárgyává tett (gyakorta szó szerinti) ismétlések burkoltabban bár, de szintén jelen vannak. Példának okáért ha nem is sejtí meg a befogadó egyhamar Mátyás Anna konkrét betegségét, az viszonylag gyorsan nyilvánvalóvá válhat számára, hogy a könyv lényegében egy különös Bildung, az önmagával fokról fokra szembesülő ego története. Ezért hathat redundánsnak a folyamat túlbeszélése: „Hiába nézek, köd van előttem, semmi más. Pont jó, úgylis becsuknám a szememet, hogy tisztábban lássak.” ; „A szembenézés kényszere.”; „...megáll előttem egy gyönyörű szarvas, két méternél nincs távolabb. Nyugodt, szembenéz.”; „Jobbra a megúsós menekülés, balra a mi? A szembenézés?” (197., 212., 229., 238.) Mintha nem bízna a szerző az eseményszerkezet teherbíró erejében, s mi tagadás, a szüntelen ezoterikus eszmefuttatások (összeesküvés-elmélet a Holdról, maja naptár, pálmaleveles lélekvándorlás, fiktív fóbia, a halál angyala, kártyajóslás stb.) ugyanúgy nem a megtervezettség jelzései, ahogy a valószínű és valószínűtlen fabuláris mintázatok inkongruenciája sem.

A kötet erőssége, hogy Egressy Zoltán ismét és sokadszorra fogalmaz megejtően szerelemről, örömről, bánatról, gondosan kikerülve szentimentalizmus és önsajnálát csapdáit. Szereplői (Anna; gyermekáldásra sokáig hiába váró nővére; a menyasszonytáncot követően megözvegyülő vőlegény; a saját lányánál bűnbocsánatért esedező, majd gyermeke elvesztése után összeomló apa stb.) most is átlagos, velünk egyívású emberek, akik hétköznapjaikban a lét örvényeivel küzdenek: keresik a boldogságot, sorscsapásokat élnek át, vezekelnek tetteikért vagy küzdenek a mindent felemészítő idővel. (Egyik szép illusztrációja ennek, amikor Anna a híres *García Márquez*-regény alapján elmélkedik a szerelem természetéről.) Ez a küzdelem úgy villant fel katartikus pillanatokat, hogy nem nélkülözi a vidámságot, amely viszont meglátásom szerint kimondottan üdítő és új jelenség Egressy epikájában. Roppant szórakoztató például, mikor Anna ironiával átitatott csillogó hu-

morral idézi fel, miféle férfiak követték élete szerelmét: „...szétbazzmegezte a napját, de közben Szép Ernőn sírt.”; „A másodikat jobban bírtam, de csak addig, míg ki nem fejtette egyszer, hogy normális párkapcsolatban felezni kell minden számlát, különben, ha nem együtt fizetünk, az kurvajelleget kölcsönöz a nőnek.”; „...nem szeretett csókolózni, azt mondta, az olyan neki, mintha megrabolnák.”; „...kiderült, hogy nem issza a kávé, hanem eszi. Kiskanállal.”; „A hetedik, ez nem volt régen, lájkolta Facebookon a saját bejegyzéseit.” (92–93.) Ha nem is ennyire átütően, a komikus hangnem másutt is felbukkan. Míg a *Szagotott vonal* főhőse férfi, a *Szarvasé* női figura. Belső beszédük, feltárulkozásuk a mellékszereplők jelzékenységéhez képest mindkét karakternek kellő mélységet kölcsönöz, Mátyás Annának feltehetőleg annyival kevesebbet, amennyi a kifogásolt hitelességi problémákból adódik. Ízléses a kötetborító, mely Tabák Miklós munkáját dicséri.

Bár nagyobb teret szenteltem negatívumainak, nem tartom rossz regénynek a *Szarvas*. Azért voltam néhol karcosabb, mert meggyőződésem, a kritikám tárgyává tett epikai univerzumban komolyabb poétikai hozadékkal kecsegtetne a bejáratott, de művi retorikai-nyelvi eljárásokról való lemondás, valamint a popularitás szerepének és arányainak újragondolása. Szóval kíváncsian várom az Egressy-próza jövőbeni elmozdulásait: vajon merre, hová vezet Azrael? (*Európa*)

BARANYÁK CSABA

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége

Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen

Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

---

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu) — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.