

Tartalom

MEDIÁLIS HETEROGENITÁS – VISZONYÍTÓ ÉRTELMEZÉS

KORDA Eszter: Barátkozás a szakadékkal (A mise en abyme fogalma Ferenczi–Togay <i>A barátkozás lehetőségei</i> című filmjének elemzésén és értelmezésén keresztül Bodor Ádám novellái tükrében)	5
GAZSÓ Hargita: A nevem Munk, Munk Artúr (A Munk Artúr életéről és munkásságáról készült irodalmi kiállításról)	27
HERÉDI Károly: „Pali bácsi / rajzolt / rólam egy karikatúrát” (Léphaft Pál gyerekkönyv-illusztrációi)	41
TERNOVÁ CZ Dániel: Az érzékelés határai és az én képtudata reális és virtuális térben	50
RIZSÁNYI Attila: A határ(folyó) mint mediális tényező	57
PATYER EK Réka: Testképek a regényben és a filmben (Bartis Attila: <i>A nyugalom</i>)	63
PENOVÁ CZ Sára: Interperszonális viszonylatok (A Bori–Kassák-levezetés hangsúlyos szöveghelyei)	69
OLÁH Tamás: Nagy József két Tolnai Ottó-rendezésének tárgyhasználata	77
FEHÉR Viktor: Netfolklor – vizualitás és digitális írásbeliség (Az elektronikus terepkutatások lehetőségei környékünkön)	85
KOMÁROMI Dóra: Napló és vizualitás Oláh Dóri <i>Rakétaiskola darált húsból</i> című könyvében	91
FEHÉR Miklós: Jelmezbáli (ál)identitások Grecsó Krisztián <i>Jelmezbál</i> című regényében	97
SUTUS Áron: Feszültség, sűrűség, heterogenitás. Az elviselhetetlen nyitottság poétikájáról (Utak Pilinszky János <i>Infinitívusz</i> című költeménye felé)	102

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

MIC
IC



Град Нови Сад



BETHLEN GÁBOR
Alapkezelő Zrt.

НКА

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása

A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Patócs László. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)– . – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350-9079

COBISS.SR-ID 8410114

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

Mediális heterogenitás – viszonyító értelmezés

A Híd 2016. évi tanácskozásának anyaga.
Szerkesztette Sági Varga Kinga és Patócs László

Barátkozás a szakadékkal

A *mise en abyme* fogalma Ferenczi–Togay *A barátkozás lehetőségei* című filmjének elemzésén és értelmezésén keresztül Bodor Ádám novellái tükrében

Bevezető

A 2007-es Ferenczi Gábor és Can Togay rendezte ötvenperces tévéfilm, *A barátkozás lehetőségei* négy Bodor Ádám-novellát (a *Vissza a fülesbagolyhoz* 1992-es kötetből) dolgozik egybe úgy, hogy a különböző történetszálak szekvenciái összefonódnak egymással dialogust alkotva, ezáltal önreflexív filmnyelvet hozva létre.¹ Ugyanakkor lineárisan is megfelel a narratíva a klasszikus elbeszélés szerkezetének. A narratív síkok egymásba játszátását egy különös térbeli trompe l’oeil kódolja, a hurok az úton. A dolgozat kitér a *mise en abyme* és a vele érintkező fogalmak tisztázására, szétszálazására (narratív betét, metalepszis, embléma). Illetve a magyar szakirodalomban új terminus technicus bevezetésére is kísérletet tesz: az *abysmal metaphor*, *szakadékmetafora* nem a teljes mű a műben, hanem annak csak metaforája egy motívumba sűrítve a műegészet. A fogalmi probléma abból is ered azonkívül, hogy nagyon megragadhatatlan, hogy a különböző korokban más-más névvel illették, ezért a modern korszakolásával is összefügg a használata. Mivel a posztmodern előtérbe hozza a vizualitást, intermedialitást, ezért a fogalom használata különösen úgy lesz érdekes, hogy a mű a műben alakzat közben médiumot vált, tehát nemcsak kép a képben, film a filmben, elbeszélés az elbeszélésben lehetséges, hanem festmény az elbeszélésben, kép a filmben etc. Ezáltal egy tágabb fogalomhasználatra teszünk javaslatot, mint az szokásos a szakirodalomban.

¹ A szöveg előadása elhangzott a III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencián Pécsen, 2010 novemberében az önreflexivitás és reflexivitás témakörében.

1. Definíciós kísérlet

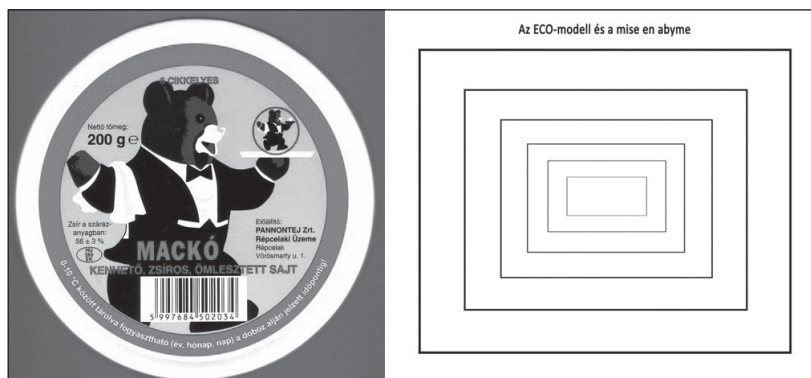
„*A fene egye meg azt, amiről nem tudom, hogy kicsoda.*”
(Portás, Bodor–Ferenczi)

A mise en abyme franciául „belehelyezve a szakadékba”, magyarul úgy fordítható, hogy „kép a képben”, „mű a műben”. A benne foglalt kicsi mű a nagy önmetaforája, kicsinyített tükre.² Az önreflexivitás problematikájába kapcsolódik elsősorban, hiszen az előző korokban íródott művekben is felfedezhető ez a poétikai eljárás, holott akkor még Gide nem alkotta meg ezt a fogalmat (DIAN 2006; 76). Katona *Bánk bánjában* éppen pajzson szerepel a halott királynő a trón lábánál, ahogy Gide is a címertanból kölcsönzi a kifejezést. Madáchnál *Az ember tragédiájában* a vásári kikiáltó az ördög komédiájaként meséli el az első három bibliai szín történetét lefokozva, gúnyos torzító tükröben. Tehát bár gyakori az irodalomban, de nem kellően tisztázott fogalom a mise en abyme, nem lehetséges önmagában helytálló definíciót adni az egyre szélesebb körben használt kifejezésre.

A továbbiakban a végtelen öntükrözés szerkezetét a befogadásban való önfelismerés, a mű mint tükör befogadás-lélektani jelenségével egészítjük ki Lacan elméleti megközelítései alapján, hiszen a befogadó a műalkotásban a mű befogadásának végtelen tükröződésben nem mást ismer fel, mint saját magát. A gyakorlatban azonban ez a végtelen önisméltés mégsem a végtelenségig tart, hiszen a mackósajtot tartó mackó kezében egy fehér karika látszódik, amely csak jelöli azt a helyet, ahova a matematikailag tételezhetően mindig kisebb mackókat kell beleértetni. Ahogy a fehér kör jelenti a végtelenül kisebbedő mackósorozatot, úgy a mise en abyme is egy ilyen üres hely a műben, definiálhatatlan, és a befogadásakor szinte nem is érzékeljük, átszaladunk fölötte, csak valami diszsonáns érzetet víve tovább a lényegre terelődik a figyelem (1. kép).

A mise en abyme definíciója racionálisan megközelítve nem más, mint a végtelen tükrözés alakzata. Pozitivista ellenérv lehet vele szemben, hogy gyakorlati képtelenség a végtelen tükrözés. Ez csak egy gondolati, poétikai konstrukció. Ezt cáfolja, hogy egy érzés, a létérzés bizonytalansága, a racionalitás megfoghatatlansága, a biztos pont hiánya gondolatilag, világképi-

² André Gide naplójának 1893-as bejegyzése szerint a mise en abyme írói módszer, „a műalkotás szűzséjének áttétele a szereplők viszonylataira”. Dian Viktória idézi példaként Velázquez *Las Meninas* című festményét és a Hamletben eljátszott szindarobot (DIAN 2006; 77).



1. kép

leg természetesen nem a nagybetűs valóság, hanem belső valóság.³ A szerkezet fenti képen való sematizálása a „keretek a keretben” modell, amely optikai csalódásként a szakadék vonzásának szédítő örvényképzetét kelti, de ha megszámloljuk, bizony nem végtelen, hanem hat darab téglalap látható közös centrummal, egymásba szerkesztve.

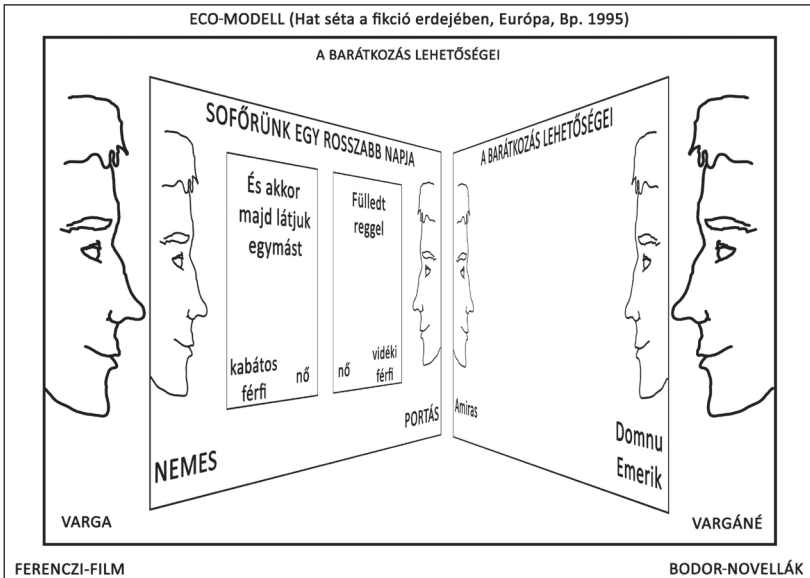
2. Filmelemzés

2.1. Narratív síkok

A Ferenczi-filmet tükörhelyzetben, dialógusban ábrázoltam a Bodornovelláskötettel, mint olyan diskurzusban, amelyben a kép és a szó folyamatos oda-vissza oszcillációban kapcsolódik, hiszen a novellák szövegei is képi jellegűek, míg a filmképek sora is hordoz elbeszélést (2. kép).

Az Eco-modell alkalmas a narratív síkok egymásba ágyazását prezentálni (ECO 1995; 33). A filmben a novellák megtévesztően lineárisan, külön alcímekkel feliratozva, az ötven percben időarányosan elosztva következnek egymás után, és valóban nagyon szöveghűek világukban, történetükben. Csak éppen az összeszövésük képi technikája alkot egy olyan komplex vizuális narrációt, amely egyenrangú partnerré, beszélgetőtársá teszi a filmet a novellákkal szemben, nem pusztán adaptáció tehát, hanem önálló mű. Ennek a vizuális narrációnak a belső keret az egyik eszköze, a Varga házaspár szélvédő üvege kínálatik fel a film befogadói horizontjául. A külső keretben ezért szerepelnek ők mint feladó és vevő (bár ennél bonyolultabb a viszonyuk) és a főcím pretextusa, *A barátkozás lehető-*

³ „[A] valóságdarabok lehetnek valamiféle manipuláció termékei is. Ilyenkor nem a valóságot szolgálják, hanem – épp ellenkezőleg – valóság^{effektussal} bírnak, vagyis a realizmus fikcióját hozzák létre. Kapcsolóként működnek, amelyek egy képen belül több valósággréteg egyidejű jelenlétét teszik lehetővé” (BAL 2001; 79).



2. kép

ségei, de nemcsak a novella, hanem az egész film címeként. A közös nagy kereten belül *A barátkozás lehetőségei* külön szekvenciát alkot, és vele tükörhelyzetben a másik kettő kapcsolódik össze, szintén párbeszédben egymással, hiszen két hasonló helyzet, élmény tapasztalható, közülük a második szinte felel az elsőben felmerült kérdésre. Ezekben szerepel a főszereplő nő, aki először a vidéki férfitől válik el egy sikertelen kapcsolatindítás után, másodszer pedig a kabátos férfitől, akivel beteljesült a szerelem, de a férfi munkahelyet változtat. Az egyik nyáron történik, ami egy időben zajlik *A barátkozás lehetőségei*vel, az *És akkor majd látjuk egymást* télen történik, a *Sofőrünk egy rosszabb napja* időtartama előtt közvetlenül. Az egészet időrendben felismerhetetlenül „összegabalyítja” (BAL 2001; 92) az, hogy a Varga házaspár egyszer nyári, egyszer téli (de inkább átmeneti) ruhában, nagyon hasonló tájban, tehát nem látszik az időjárásbeli különbség, de mindegyik történetük szemtanújaként megjelenik. A filmben Vargáék mindenhol ott vannak, tehát kilépnek az eredeti narratív síkjukból (*Fülledt reggel*), és az elbeszélés keretét adják meg. „A keretelbeszélésnek a novellával egyidejű hagyományai vannak, amelyek Boccaccio *Dekameron*jától Gogolon és Poe-n keresztül a vizsgált szövegekig azonos törekvés hozta létre. Thomka Beáta megállapítja, hogy a keret szerepe: »az elbeszélő pozíciójának felfedése, az elbeszélés hitelének növelése és a történet valóságértékének hangsúlyozása. A keretet az elbeszélőnek a történettel szembeni álláspontja, jelöltté tett viszonyulása teremti meg. Az elbeszélő a történet minősítésével, az elbeszélés körülményeivel vagy az eseménysorral való

megismerkedésével indítja, illetve zárja a narrációt. [...] A keretet alkotó nyitó vagy záró elbeszélői közlésekkel rokon szerepet töltenek be a közbevetések, elbeszélői kiszólások is. A bevezető megjegyzések, az elbeszélői megszakítások úgy kívánják az olvasóhoz közelíteni a történetet, hogy az elbeszélőéhez hasonlatosnak mutatják annak helyzetét. Egyikük sem ismer minden részletet, tehát mintha együtt hódítanak meg maguk számára a történet egészét» (HÓZSA 2009; 44, idézi: THOMKA 1986; 65–66). A film narrációját képsor adja, és az elbeszélő nem narrátori hangként, hanem megjelenítve egészen különleges alakja Ferenczi filmjének.

Eco eredetileg a saját ábráján olyan egymásba rajzolt keretekkel vázolta egy Poe-novella szerkezetét, mint amilyeneket fentebb én rajzoltam egymásba. Az elbeszélésbe beágyazott elbeszélés azonban még nem maga a *mise en abyme*, a film esetében egy olyan elemet keresünk, amely kizökenti az észlelést, mintha egy szakadékba (*abyme*) rántaná be a nézőt.

2.2. Trompe l'oeil

A *trompe l'oeil* fogalma egy olyan barokkos érzékcsalódás képi alakzata a barokk hagyományból eredően⁴, amely ebben a konkrét esetben a film időszerkezetét kódolja térben. Vargáék és a sofőr elmennek egymás mellett a kanyargós serpentinén (3. kép).

A képkivágás azonban nem tartalmazza magát a kanyarodó utat, a hurkot, ezért úgy tűnik, mintha az először egymással szemközt haladó autók közül az egyik irányt váltana, és a továbbiakban mögötte haladna a mellette elhaladónak. Az első képen az autók orra ellenkező irányba mutat, a második képen egy irányba. Valójában eggyel magasabbra került a serpentin kanyarjában. Ez a narratív metalepszis⁵ térbeli metaforája, mivel

⁴ Kovács András Bálint megkülönbözteti a modern, késő modern és posztmodern filmes önreflexivitást. A modern a valóság alternatív, morális korrekciójának funkcióját látja el, a késő modern a médiummal szembeni viszonytal szemben kritikus attitűdöt hordoz. A posztmodern reflexív stratégiái viszont a barokk *trompe-l'oeil*-höz hasonlóan csak másik fiktív réteget idéz meg: a szöveg mögött végtelen sok más szöveg rejlik, a modernista kritikai attitűd nélkül. A reflexivitás definíciója eszerint a fikció felfüggesztése, az illúzióhatás megtörése egy közvetlen kommunikációs aktus által: „A reflexivitás egy *lyukat* képez a fikció textúrájában, amelyen keresztül a néző közvetlenül hozzáfér a fikció esztétikai apparátusához” (KOVÁCS 2008; 238–239). [Kiemelés – K. A. B.]

⁵ „[A] közkeletű felfogás szerint a »bekeretezett« vagy »másodlagos« elbeszélés (Odüsszeusz kalandja Polüphémoszal, Szindbád utazásai) az »elsőleges« vagy »beágyazó« elbeszélés (Odüsszeusz a phaikákoknál, Szeherezádé Sariár szultán előtt) valamely szereplőjének narratív reprezentációjából származik. Amikor tehát túllépünk a bekeretezés határain, egyúttal a reprezentáció kereteiből is kilépünk” (GENETTE 2006; 12). Ez a kilépés a narratív metalepszis retorikai alakzata.



3. kép. *Trompe l'oeil*: 04:28–05:08, 46:45–46:55

kódolja a filmszövegbeli idősíkváltásokat az, hogy a térbeli érzécsalódás, trompe l'oeil az időbeli összekapcsolódásait jelöli a nem egy időben törté-
 teknek.⁶ Meg is kapja a néző az üzenetet, a baleset utóját láthatja, de ezt
 csak a film végén érti meg, amikor újra láthatjuk a kabátos férfi távcsövén
 keresztül a két autót, és akkor mi már tudjuk, amit a fekete kabátos nem. A
 vége felől nyer tehát értelmet a film eleji érzécsalódás, ahogyan a téli-nyá-
 ri időcsavart is kódolja ez az érzécsalódás. Vargáék nyáron is látják a nőt
 a bisztróban, és télen is, amikor ül az út szélén közvetlenül a baleset előtt.
 Ők a szemtanúk, akik utójára látták élve. Vargáék piros autójának irány-
 váltása a mintanézői feladatot is kijelöli: arra kell menni, amerre Vargáék
 vezetnek. A feleség intuitív érzékenysége, indokolatlan ijedelmé elhaladva
 mellette az úton, „Mi történhetett?”, nagyon is adekvátnak bizonyul. Mint
 ahogy Varga hirtelen fékezése a baleset lehetőségét, az attól való félelmet
 jelzi előre a nézőnek, bár a saját helyzetében irracionálisan.

Ez a trompe l'oeil háromszor szerepel a filmben. Az exozicció negye-
 dik és ötödik percében a kabátos férfi flash forwardja: a történet a végével
 kezdődik, az eleje a végének a következménye, ez az epilógus. A néző ál-
 tal nem tudott, csak látott történés következménye egy kívülálló számára a
 sofőr megrendülése, akire hatással van a nő halála. Ha csak annyi is, hogy
 aznap nem vitték el a szennyest a mosodába Nemes szállodájában. A bal-
 esetet anticipálja, előre jelzi – Amirás katartikus lebegése után – az úton
 a screenházaspár⁷ indokolatlan (?) ijedelmé: az üres úton mintha látna va-
 lamit a férj, hirtelen fékezése feszült idegállapotról tanúskodik, fáradtság-
 ról. Ez átvezet a téli idősíkbá, *A barátkozás lehetőségei* után jön az *És ak-*

⁶ Pethő Ágnes az intermediális mise en abyme-ot három szinten tárgyalja: temati-
 kus/diegetikus szinten, poétikai szinten és általános metanyelvi önreprezentáció-
 ként (PETHŐ 2003; 181–200). Ez utóbbi a hurok képkivágása, a sok keret temati-
 kus/diegetikus, és poétikai szinten pedig a szálló falán a festmény funkcionál mise
 en abyme-ként.

⁷ Vargáék szélvédő üvege keretezi a látottakat a filmvásznon, illetve a képernyőkeret
 metaforájaként érthető a szélvédő kerete.

kor majd látjuk egymást című novella története a film harminchatodik percében. Harmadszorra pedig a legvégén szerepel a trompe l'oeil: a baleset után, „amikor tényleg történik”, és már a néző számára is feltöltődött jelentéssel. Ez a szekvenciális szerkezet lényege, hogy a különböző kontextusban való ismétlések plurális, többszörösen rétegzett jelentéssel töltik fel az ismétlődő tartalmat: képet, képsort, tárgyat, motívumot.⁸

A négy novella úgy felelget szekvenciálisan egymásra, hogy a nő halála nem tragikus, hanem fenséges, katartikus a különálló, címadó novella értelmezésének tükrében. A másik három novella pedig úgy van összeszöve, hogy a *Füledt reggel* felvet egy kérdést, a nő problémáját, amit a gyufásdobozok kiborítása jelképez a retikülből, és erre válasz a szerelmi beteljesülés az *És akkor majd látjuk egymást*-ban, amelyet a tűz fénye és a sparherden sercegő vízcseppek úgy értelmeznek, mint a feszültség feloldódását, a megnyugvást. Emiatt nem tragikus a nő balesete, hanem olyan határátlépés, felfelé, amit képileg a szerpentinhurka kódol. Tehát példázatos a szerkezet⁹, de rejtélyes, emblematikus viszony áll fenn a nő halála és az azt értelmező sós vízen való lebegés tapasztalata között.

Vargák mintaszerző/mintaolvasói szerepe autójuk szélvédő üvegének keretét az önreflexivitás groteszk, önironikus metaforájává teszi, amint a vetítővásznakkal, kereteikkel, a tekintetükkel és az egész apparátussal

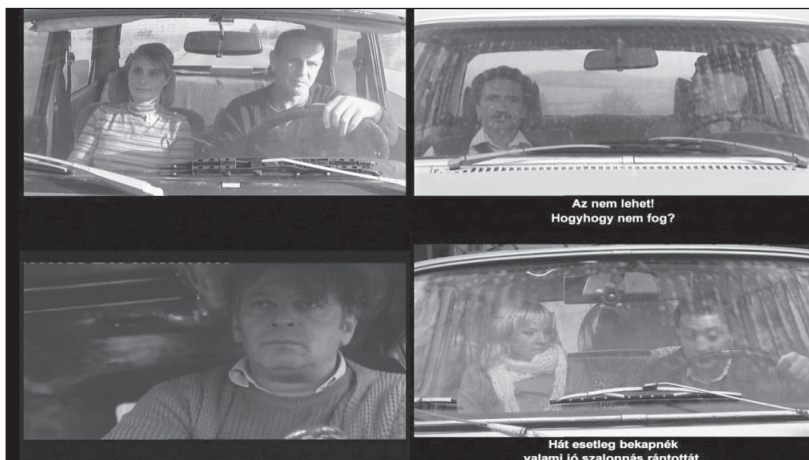
⁸ Benyovszky Krisztián Bodor szövegei kapcsán ír az ismétlő szerkezetéről *Az érsék látogatásában*, miszerint a ciklikus olvasási módot kódolja az ismétlés. Ezért alkalmas adaptációra Bodor Ádám novellisztikája. „A regényt szinte bárhonnán és bármilyen irányban elkezdhetjük olvasni, akár a végéről is, visszafelé, és [...] a mű olyan intertextuális összefüggései válnak így hozzáférhetővé, amelyek a cselekmény látzólagos egyszerűsége, valamint a kompozíció szikársága ellenében hatnak, és így folytonos újraolvasásra ösztönözhetnek” (BENYOVSZKY 2001; 148–149).

⁹ Müllner András Erdély Miklós kapcsán a nyolcvanas évek neoavantgárdjának művészetét a montázs és az allegorikusság stílusjegyei alapján emblematikusnak tartja. Ferenczi Gábor ennek a vonulatnak posztmodern folytatója (MÜLLNER 2011; 21). Az embléma eredetileg egy középkori, majd a reneszánsz idején divattá váló nem homogén műfaj, amelynek nyomán az emblematikus látásmód máig meghatározó. Szőnyi György Endre az embléma definíciójából a következőképp vezeti le az emblematikus látásmód mibenlétét: „Az embléma tehát olyan képet és szöveget organikus (háromsztatú) egységbe ötvöző műfaj, amelynek célja naturalisztikus képi elemek (hipoikonok, *vraisemblable*), konvencionális szimbólumok, toposzok, retorikai modulok és más, az értelmező közösség által elfogadható, önkényesen kitárlt vagy a hagyományban »felfedezett« elemek elegyítésével és művészi találásával a befogadó(ka)t valami morális tanulság és/vagy vallási, kozmikus, filozófiai igazság felismeréséhez elvezetni; alkalmanként egyfajta rejtély, enigma megfejtésén keresztül. Az emblematikus látásmód lényege egyfelől a vizuális és verbális, másfelől a naturalisztikus és konvencionális elemek programmatikus ötvözése, amely tudatosan eredményez több jelentésréteget” (SZŐNYI 2004; 130).

(BAUDRY 1999), meghatározó körülményrendszerükkel mozognak a valóságban, és az egyébként is mozgó jelenségeket próbálják összeolvasni, értelmezni. Ez az abysmal metaphorja a filmnek, az az önreflexív metafora, ami a filmiségre reflektál. Az abysmal metaphor szakadékmetafora: sokkal elvontabb, önreflektív metafora, mint egy narratív beágyazás (RON 1987).¹⁰

2.3. Screenek

A továbbiakban kiemelem azokat a filmképeket, amelyeken a szereplők szintén az autó szélvédő üvege mögött látszódnak, nem csak a Varga házaspár. Ez a paradigma, a szélvédő keretében fényképezett szereplő – mintegy üveg mögé helyezve – jelentheti azt a körülményrendszert, amelybe minden szereplő be van zárva: a saját tudásába a valóságról, azaz az egyes narratív síkokat. Ugyanakkor a vetítettséget, a képivé válást hangsúlyozza a keretbe foglalás, ami a valóságból való kimetszéssel a képi reprezentáltságra utal (4. kép).



4. kép: Vargák 22:48; Amirás 29:48; sofőrünk 46:11; portásék 22:29

A főszereplő nő kivételével minden szereplő látható az autó szélvédő üvegének keretében. A Varga házaspár látja kétszer a nőt: télen az út szélén (2:39), nyáron az út menti bisztróban (22:51). Az „első” alkalom az *És akkor majd látjuk egymást* végkifejlete előtt, a „második” a *Füledt reggel*ben, amikor a vidéki férfival beszél, és Nemes kihallgatja. Amirás és Emerik 29:48-nál szintén nézőnek aposztrofálva kelnek útra *A barátkozás lehetősége*iben. A szélvédő üvegén keresztül lehet látni a mozgó valóságot. A házi-

¹⁰ A mise en abyme egy egész beágyazott mű a műben, az önemléma pedig csak egy metaforája a műegésznek – nem a narráció szintjén van, hanem annál kisebb elem.

úr kiemeli bérlőjét a szűk udvarból, melynek felülnézete szintén az állókép keretét adja. Ez a beavatástörténet nincs konkrétan belefűzve a nő történetébe, hanem annak példázata. A sofőr ül egyedül (46:11), neki munkahely a hegyvidéki szállodaellátáshoz az autó. Tragikus pillanat számára, amikor ő is találkozik a nővel: elüti a kanyargó serpentinén. Őt közelebből érzékeljük, nem a szélvédő üvegen keresztül mutatja a kamera: a néző már tudja, hogy miért viselkedett furcsán a szállóban, miféle lelki folyamaton kell/ett átmennie. Ennek a történet szálnak a megoldása, amikor Jucival elindul reggel a portás: túlesett a kellemetlen éjszakán, amikor furcsán viselkedett a portás, és párként elindulnak élni (22:29). A film műfaja tehát mentális utazás, melynek az a lényege, hogy nem egyszerűen térben utaznak a szereplők, hanem valójában lelki folyamat zajlik, vagy képzeletben, vagy az időben mozog valójában: „valaki elmond egy történetet, amely legtöbbször mind logikailag, mind kronológiailag inkoherens. A múltból vagy a képzeletbeli eseményekről szóló elbeszélés emlékeken, képzeleten és hazugságokon keresztül kacskaringózik, és a film elbeszélése közvetlenül azonosul ezzel a folyamattal” (KOVÁCS 2008; 130).¹¹

Az elindulások, pihenők, megállók, érkezések szekvenciái megfelelnek a Bodor-novellák kronotopozsának: találkozások drámai helyzetében két ember a hegyek közt, az úton, amit egy teljesen kívül álló, közönyös tekintet közvetít a befogadó számára. A gyufakiborítás jelenetet a *Füledt reggel*ből többen látják. Vargáné az autóból figyelni őket, Nemes egy szomszéd asztaltól. Erre ironikusan utal a nő kiszólása: „Hú, ha ezt valaki hallaná!” Hiszen hallják, többen figyelik őt, őket. Drámai szöveg Bodornál a férfi és a nő párbeszéde, szinte egyáltalán nem szerepel elbeszélés a szövegben. A filmben a színpadiasságot a nézettség megjelenítése szolgálja. Az autó szélvédő üvege mint screen azért ironikus önreflexió a filmben, mert a mozgás illúziójával a valóságot lehet rajta keresztül látni. A keret mozog, nem a valóság. Ez a film alapvető trompe l'oeil jellegét kódolja: az állóképek sorát az agy a szem tehetetlensége miatt érzékeli mozgónak. Varga iróniája feleségével szemben, hogy ő mindig kitalál egy történetet ahhoz, amit lát, a filmnézésre is utal egyben. Tehát azt a feladatot jelöli ki a mintanéző a valóságos nézőnek, hogy a mutatott jelekből összeállítsa a történetet. A történés befogadását befolyásolja, hogy kinek a fókusza érvényesül. Az egyik oldalról a piros autós nő hallgatózik, a másik oldalról Ne-

¹¹ A filmben kérdéses marad, hogy Nemes honnan tud mindent, hogy mi a fekete kabátos férfi munkája, hogy mi volt a baj a vidéki férfival, hogy mitől ijed meg, mire emlékezik Varga az úton fékeztesében. Az inkoherencia azért nem lényeges, mert nem a cselekmény a fontos, hanem a belső, lélektanilag fontos pillanatok átélése és átértékelése: a belső történés megélése, a lét teljességének pillanatai.

mes szállodaigazgató. Amikor a nő másodszorra pattan fel ingerülten, Nemes nézőszögéből az a várakozás támad a befogadóban, hogy megint hozzá fog odarohanni, holott a gyufásdobozokat borítja az asztalra. (Előzőleg ugyanis azt mondta neki, hogy felesleges, menjen onnan.) (5. kép).



Vai, dacá ar auzi cineva asta?!

De nem szoktam.

5. kép: 1. 23:44; 2. 24:49 „Hú, ha ezt valaki hallaná!”; 3. 13:00; 4. 23:42

2.4. További hurkok

Most a további hurkok képeinek felsorolásával a lineáris szerkezetet elemezzük. A film arany Metszése a harmincadik percben, ahogy visszatolat a műtön Emerik, hogy áttérjen a kanyargó földútra, a tó felé, hangsúlyozza az irányváltásokat, kanyarokat a történet prezentálásában. A szekvenciák, paradigmák (Bódy¹²) mégis úgy vannak összeállítva, végigragozva és variálva, hogy azért lineárisan is következetes legyen a film felépítése. Ez gyakorlatilag rekonstruálhatatlan (hiszen az a snittlista felsorolása lenne), de megpróbáljuk jelezni két képpel: ott állnak Emerikék a háttérben, az út menti presszóban a vidéki férfi és a nő beszélgetése közben. Varga Emerik úr fehér autóját nézegeti. Tehát ez a két esemény nagyjából egyszerre zajlik. A közeli felvételeknél már újonnan érkezők látszódnak a háttérben. A véletlen találkozások, az egymás mellett történő elmenések valószínű, életszerű hatást keltenek (6. kép).

¹² „Egyrészt áll a pillanatok meglátásának mélysége, rendkívüli hitele, intimitása és sóvár kielégíthetlensége (az afirmáció lokalizálása és tranzivitása), másrészt e pillanatproblémák elosztása az időben, a mániákus visszatérések és egymást igazoló vonatkoztatások ritmikus rendszere” (BÓDY 1998; 144).



6. kép: Hurkok az úton: lent-fent

Az időbeli hurkok által keltett egyidejűség azt a furcsa helyzetet idézi elő, hogy ami az egyik történetben felmerül kérdésként és problémaként, a másokban oldódik meg. Expozíció a *Sofőrünk egy rosszabb napja*, melyben a portás nézőpontjából az a bonyodalom támad, hogy a sofőr ki akar venni egy szobát saját munkahelyén. Amilyen társadalmi, szerepbeli problémákat felvet ez a kizökkenés, az az itt induló *A barátkozás lehetőségeiből* egy olyan lehetséges választ kap, ami az alá-fölérendelt szerepvisszonyokból való kilépés, egy szintre kerülés, melyet – a képelemzés szempontját szem előtt tartva – sajnos nincs hely kifejezni. Kiderül, hogy valakit elütött a sofőr, amiatt zökkent ki. A *Fülledt reggel* címmel jelölt történet szál összekapcsolja a két előző síkot, mert egy helyen és időben zajlik *A barátkozás...*-sal, de a történet előzményét adja meg, még nem tudjuk, ki az új szereplő. A konfliktus kvázisíkban zajlik: egy nő és két férfi között zajló jelenet késleltetésnek bizonyul. *A barátkozás lehetőségei* transzcendens élménye a csúcspont: pozitív szépség, boldogság a sós vízben való lebegés, amire rímel a magánéleti szálban a nő beteljesedése a szerelemben a második férfival. A végkifejlet a nő halála. Ő az őz, barna bundában megy a hegyen felfelé, átvágva a hegyi ösvény íveit (44:39): ez az ő tragikus vétsége, hogy nem marad a járt úton, levágja a kanyarokat. Egy ilyen kanyarba hal bele: a sofőr nem láthatta az út beszögellésében álldogáló nőt (45:20), aki az „erdei őzmegefigyelőt” akarta látni távcsövön keresztül. A nem úton járás a hétköznapi meghatározottságok közül való kiszabadulás értelmében pozitív érték. A nő táskájában a gyufákon kívül semmi sincs a megszkott tárgyak közül (pénztárca, igazolvány, buszjegy). Ő önmagát választja, amikor leszáll a buszról, befelé figyel a busz előtt haladva az út közepén. A két nála lévő tárgy a választást jelzi: gyufa és messzelátó a két férfi

metonímiája, amikor utoljára látja élve Vargáné a piros autóból. A szabadságot választja, a hegyre való felfelé haladása a transzcendencia felé való haladást jelképezi. A film vége visszatér a *Sofőrünk* idejéhez: már mindent tud a néző. A sofőr számára katartikus felemelkedést jelent a szobabérlés, a háztetőkre való kitekintés: ez a megoldás. Ezek nem a racionális történet-síkon zajló, hanem belső történések, a tér időbeli kanyarulatai tartják egyben az összefüggéseket.¹³

2.5. Mise en abyme

A festményen és a szélvédő üvegek screen-metáforáin kívül más keretek is szerepelnek a képi kompozíciók szintjén a filmben: Emerik háziúr tetőablakban, Amirás ajtókeretben, az udvarban felső totálból, a kabátos férfi távcsővel, Nemes tükörkeretben reggelizik – pedig már tudja, mi történt a volt szerelmével, a nőt a busz sofőrije a visszapillantó tükör keretében látja fel- és leszállni.

A keret a látvány határa: képkocka, fáziskép mozgó kerete a par excellence mozgóképi stíljegy. Fontos, hogy az abysmal metaphor intermediális, és nem mediális: a Bodor-szövegben fényképek szerepelnek a vitrinben, a filmben viszont, ahol a fénykép nagyon is árulkodó lenne, hogy önreflexív metaforáról van szó, egy olyan dilettáns festmény szerepel, amely további intertextuális lehetőségre ad alkalmat, mivel a szarvas szerepel rajta a 42. zsoltár Isten utáni szomjúságát idézve fel („Mint a szomjú szarvas”) – motivációt adva akár a nő keresésének, akár a sofőr várakozásának, akár a portás elveszettségének, és természetesen Amirás csodaélményének. A szálloda halljában a portás elszunnyadó tekintete előtt lóg: a folyó kanyargása az útnak felel meg, az őz a nőnek. Azt az információt kódolja, amit egy másik történet-szál bont ki. A portás, a teljességgel kívül álló megérintésével, bevonásával, felébresztésével kódolja a mintanézőt, mivel nem érti, hogy kerül a helyzetbe, ki mit akar, mi a háttere a látható szituációnak.

Ferenczi filmjében háromszor ismétlődik a 42. zsoltárt („Mint a szarvas kívánczik a folyóvizekre, / úgy kívánczik az én lelkem hozzád, oh Isten! / Szomjuhozik lelkem Istenhez, az élő Istenhez; mikor mehetek el és jelenhetek meg Isten előtt?”) idéző festmény a szálló recepcióján. A leg részletesebben az első alkalommal szerepel a szállodahallbéli festmény: ol-

¹³ A Sinistra-körzettel kapcsolatban fogalmaz meg ilyen szövegepoétikát Bodor Ádám monográfiája: „A zárt és állandó tér magához bilincseli az időt. Azaz a helyszín azonossága és változatlansága megbolygatja linearitását, s így az a tér, a kör(zet) formájához idomul: íve magába zárul. A tempus a locusszal lesz egynemű. Ilyeténképp a teleologikusságtól, a finalitástól e világ eleve meg van fosztva. A kiúttalanság állapota a térségre vetül” (POZSVAI 1998; 151).

dalról, a sofőr nézőszögéből, miután elhangzik a sofőr kérése, hogy szobát szeretne, és a portás hivatalosan tájékoztatja a helyzetéről, jogairól. Először síkba fordul a festmény totálja: a képet egy folyó kanyargása osztja ketté, jobb oldalon a háttér hegyei alatt paneltoronyház a szálloda, kiemelve a városi környezetből (Dujmond szállodaszobájának ablakából látszik, hogy több épület is körülveszi a „valóságban”), bal oldalon virágzó fa és őz. Először ráközelít a kamera a virágzó lombra (tavasz, újjászületés, körforgás, vég után a kezdet asszociációit keltve), majd az őzre/szarvasra. Épp akkor, amikor Dujmond azt mondja, hogy nem beteg, mégis kér egy szobát, még jobban ráközelít a szarvas fejére a kamera, majd jobbra, a mező zöldjén életlenedik el, eloszlata így a figyelmet. A vágyakozás, a hiány, a természet, a szépség, a kilépés képzetkör kapcsolódik Dujmond kizökkent állapotához, mely egyszerre istenhiány és kegyelemigény, erre is reflektál Amirás története a sós vízzel.

A szerpentin hurkolódó útvonala a felfelé haladással megfordítja a mise en abyme szakadékszerkezetének némiképp dantei pokol bugyriával és köreivel kapcsolatos mélységérzetét. Ezzel szemben a hegyen felfelé kanyargó szerpentinje letről felfelé irányítja a tekintetet és a mozgást. A mélység-magasság dichotómia meghaladását Amirás beavatástörténetének vizuális narrációja kódolja.

A háziúr úgy viszi el Amirást fürdeni egyet, hogy kényszeríti, hiszen nem is tud úszni, de nem mondja el neki előre, hogy sós vizű a tó, ezáltal csodaként tapasztalhatja meg a vízen való lebegést.¹⁴ Ezt a transzcendens élményt a különös kameraállások kódolják: a lábtól való ábrázolás a halált idéző kiterített jézusi test intertextusa, a félig vízben lévő kamera a fulladás halálveszélyét fejezi ki. A jézusi allúzió Mantegna-idézete¹⁵ azonban a megváltottság, üdvözülés képzetét kelti. A fentről való totálkép (34:12) a

¹⁴ „Bodor, miközben nagyon finoman és árnyaltan használja a történeti díszleteket, nem a történelem menetéről kíván képet alkotni, hanem azzal törődik csupán: az adott (és általánosított) történeti körülmények között mit csinálnak egymással az emberek. Bodor számára a legfontosabb kérdés az emberi természetet illeti, [...] emiatt teremti meg úgy világát, hogy minden, ami az emberi viselkedés körébe esik, itt reflektálatlan, külső, természetadta közvetlenséggel és archaikus természeti közönnyel fog fellépni. Természet belül – s analogikusan: természet kívül.” Fontos megfigyelés még, hogy „a természetben sem igazán a természettel találkozik az ember”, amelyhez Szilágyi Ákos kommentje a következő: „Van valami természeti módon organikus, mesei módon archaikus ebben a világban, valami olyan sivárság és lepusztultság, amely mégis varázslatos hatású, mégis megnyerő” (MARGÓCSY 2009; 22).

¹⁵ Mantegna: *Krisztus siratása*, 1480, tempera, vászon. Pinacoteca di Brera, Milánó. Mantegna festményén is lábtól vízszintesen van Jézus teste megkomponálva, a talpakkal az előtérben.

kereszt alakot idéző testekkel úgy mutat szemből, mintha vízszintes lenne – a víz színén, de szemközt a nézővel. A vágókép viszont az eget mutatja a vitorlázó madárral: a vízfelszín lentjét, vízszintesét és az ég fentjét, függőlegesen egymásra vetítve, átfordítva a repülés élményét kelti.

A lacani felfogás szerint¹⁶ az én eleve, genetikusan, kialakulásában önreflektív. A tükörben önmagát Másiknak látva jut el önmagához. Baudry apparátuselmélete a filmet tekinti ilyen másiknak: a műalkotás tükrekből érti meg magát a néző (BAUDRY 1999; 10). Ezt a példázatos narratív szerkezet kódolja: Amirás és Domnu Emerik történetéből érthető meg a másik történetkonglomerátum. Ahogyan felöltöznek Amirásék, indokolatlanná válik az intimitás hangulata, ahogyan Nemes is csak addig emberré (lásd az alkoholizmusára utaló jeleket), ameddig kizökölt az idő, és a nővel is csak időlegesen az intim pillanatok.

3. Vizuális narráció a Bodor-novellákban

3.1. A *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novella a 130–140. oldalon szerepel a kötetben, a film első, alcímmel ellátott egysége a 6:20–22:47 percek között.

Az egyes szám első személyű, jelen idejű elbeszélés a be nem avatott kisember korlátozott tudású nézőszögét jelöli ki: az éjszakai recepciós nem tudja mire vélni a sofőr szokatlan viselkedését. Nem érti, amit mond, és hogy miért veszi el a pultról engedély nélkül az épp kiürülő szoba kulcsát, és foglal egy szállodai szobát a saját pihenője helyett. A novellában mise en abyme a zsebrulett eredményeit tartalmazó notesz. Állandóan nyomogatja a gombját a recepciós fiatalember, és rendre kijegyzeteli az eredményeket, főlegesen, de a valósághoz igen hűen, szemben azzal a történettel, amit nagy nehezen tud meg áttételesen a telefonközpontos lánytól, miszerint a sofőr elütött valakit. A novella csattanója, hogy nincs csattanó – nem jön ki Dujmond 35-öse. Tehetetlenséget, értelmetlenséget fejez ki, nincs történet sem, csak egy szituáció: a kizökkenés a hétköznapok-

¹⁶ „Baldwin óta tudjuk, hogy ez az esemény hat hónapos kortól kezdve bekövetkezhet. Ismétlődése gyakran késztet arra, hogy eltűnődjék a tükör előtti csecsemő megragadó látványán. Ez a csecsemő még nem tud járni, sőt, felállni sem, emberi kéz vagy mesterséges támasz tartja (amit mi franciák »trotte-bébé«-nek nevezünk), de aki diadalmas erőfeszítéssel legyőzi a támasz akadályait, kissé előrehajló testtartást vesz fel, hogy visszahozhassa és így tekintetével rögzíthesse a kép egy-egy pillanatnyi aspektusát. Véleményem szerint ennek a tevékenységnek tizenhét hónapos korig megmarad az a jelentése, amelyet én tulajdonítottam neki. Ez a jelentés egy mindmáig problematikus libidinális dinamikát sejtet, s egyszersmind az emberi világ olyan ontológiai struktúrájára utal, amely a paranoiás megismeréssel kapcsolatos elgondolásaimhoz illeszkedik” (LACAN 1993; 6).

ból a maga felfoghatatlanságában. A hétköznapi élet apróságai (a portás és Juci közeledése egymáshoz) mennyire jelentéktelenek a halál felől nézve. A filmben szimbolikus, amikor azt mondja, „rien ne vas plus” – mégis ki mondja a lényegét, miszerint „semmi nem megy” tovább. Ahogy a sofőr nem tudja folytatni a napi rutint, ahogy az ismeretlen ember az életét, úgy neki is mindig ugyanaz a szám jön ki. A novellában ez nem szerepel, hanem a számok lejegyzése, mint az önreflexivitás kiüresedése kerül előtérbe. „Előveszem a zsebemből a kis magánrülettemet. Akkora, mint egy zsebóra, gombnyomásra működik egy rugóval, ami a számozott korongot a golyó alatt elmozdítja. Gondolok egy számot egytől harminchatig, ha kijön, nyertem. Éjszaka néha, főleg, ha Juci olvas, mintha az akadémián lenne, én meg csak unom ezt az üres böhöm nagy kéglit; órákig is elnyomogatom, s nyilvántartást vezetek az előforduló piros, fekete, páros és páratlan számok gyakoriságáról. Juci szerint ez elég primitív szórakozás. Talán jobban tenném, ha vennék egy könyvet és kiírnám, egyes betűk hányszor fordulnak elő egy oldalon? Igaz, az eredményt talán be is küldhetném valahova. De minek kínozzam magam, ha egyszer nem szeretek olvasni” (BODOR 2013; 134). A novella zárlatában magától nyomogatja Dujmondnak, hogy jöjjön ki a száma, a 35-ös. Persze, ha kijönne, akkor sem lehetne meg nem történtté tenni a halálesetet, így marad a semmi, ahogy az szó szerint elhangzik több párbeszédben is.

„Dujmond egyből rám kérdez:

– Mi újság? Van valami?

– *Nincs semmi* – mondom. – És te mit csinálsz?

– Én *semmit*.

– *Semmit?*

– *Nincs mit* – mondja.

Nemes csak a szemével köszön, tekintete megáll rajtam, úgy a nyakendőm táján. Így szokta. Kérdi, befutott-e valami. Mondom, *semmi az égvilágon, kongunk az ürességtől*” [Kiemelés – K. E.] (BODOR 2013; 134). A novellán belül a halál véglegessége miatt nincs mit tenni, minden cselekvés értelmetlen és hasztalan.

Az elbeszélő-szereplő korlátozott tudása miatt nem derül ki a novella végére sem, hogy Nemes honnan tud mindent anélkül, hogy valaki mondaná neki. A portás kívülről nézőpontját olyan intermedialis leírások mutatják, amelyek a nézettségre reflektálnak: „a pult legvégére könyököl vissza, szemben a kicsi színes fényképekkel telerakott üvegszekrénykével. Nézi a képeket, ezek is azt igazolják, amit mi is nagyon jól tudunk: milyen fölemelő a kilátás innen a dombtetőről, pontosan ennek a szállodának a tetőteraszáról, egy hamvas falú pohár frissítő mellett. »Kötelező fogyaszt-

tás 7 lej» (BODOR 2013; 131). A novella megoldása a kondenzcsíkokkal az égen a következő asszociációt kelti a szereplő-elbeszélőben: „Képelem, az ősember jól megbámulná azt a három hosszúkas, vékony felhőt. De amilyen hülye lehetett, biztosan nem bírt háromig számolni” (BODOR 2013; 139).

A novella felépítésében van egy olyan váltás, amelyet a vágások szoktak eredményezni a filmi elbeszélésben. Amikor Dujmond elveszi a kulcsot, nem észleli a portás, és csak az szerepel a szövegben, hogy eltűnt egy alak a négyből a pult elől, és hogy nincs a kulcs a helyén, ahova nyúl érte. De az, hogy a sofőr vette el, az abból következtethető ki a befogadó és az elbeszélő-szereplő számára is egyaránt, hogy már száll be a liftbe. Ezt remekül meg lehetett csinálni a filmben is. A rulett ugyanazt mutatása azért remek többlet a filmes adaptációban, mert a portás rettentően unatkozik, alapvetően az időt múlatja, várja, hogy múltjon az éjszaka, a munkaidő, a probléma: és ennek van megoldása igazából azzal, amikor Jucival együtt távoznak a munkahelyről, és nemcsak hogy a nap elébe nézhetnek közösen, de talán a közös ebéd a közös élet kezdetét is jelenti majd egyben. Legalábbis ilyen befogadói elvárások ébrednek az évődő, játékos kommunikáció nyomán.

3.2. A *Füledt reggel* című novella a kötetben a 6–9. oldalon szerepel, a filmben a 22:48–30:13 percek között, legalábbis innentől szól az alcímmel jelzett rész. A novella narrációját Varga és Vargáné nézőpontja határozza meg, amint az út menti bisztróban az autó ablakán keresztül hallgatózik a feleség, amíg várja a férjét. A férfi és a nő párbeszéde drámai formában szerepel: A FÉRFI, A NŐ nagybetűs feliratok tagolják a megszólalásokat. A nő megjegyzést is tesz a hallgatózó Vargánéra, ezáltal bekerül a jelenetbe a néző is: „Az a nő a kocsiból fúzi magát. Nő kocsival. Nem érdekli?”; „Az autós férfi megnézett engem.” (A filmben ezt finom tekintetváltás jelzi.) A férfi és a nő konfliktusa befejezetlen, sőt kifejtetlen marad, hogy mi is a probléma, azt csak az éjjeli tegezés reggeli elmaradásából lehet kikövetkeztetni. A férfi, talán éppen a figyelő tekintet hatására, nem tud megmaradni az intimitásban, a közelségben, és ezért elítéli őt a nő. A csattanó, a sok gyufásdoboz kiborítása a táskából, hogy arra mind felírhatja a férfi a címét, jelzi a kapcsolat véget érését. Ahogy előzőleg mondja, hogy majd kiborul egyszer vidéken is, és a táska kiborításának párhuzama itt is meglepő kérdőjelet hagy maga után: mire való annyi gyufával a táskában járnia. Ennek szép képi kibontásáról a filmben korábban már volt szó. Varga éppen elhajt, amikor kirobban a feszültség, és az asztalra borogatja a táskája tartalmát a nő: és fontos, hogy Varga reagál felesége voyeurkodására: majd egy másik városban folytathatja a nézelődést. A feleség kérése a csat-

tanó: „Mesélj valamit!” Tehát aki megszabja, hogy mi látható az autó ablakából, az a sofőr, az elbeszélő, aki mutatja a világot utasának az ablakkeretében elvonuló képek alakjában.

Az, hogy az út mellett ül a nő a film elején is már, egyik kezében gyufa, a másikban távcső, esetleg egy másik novellából is eredeztethető: a *Milyen is egy hágó?* című egyoldalas szövegben uborkásszattyorral ül a kezében egy póznán egy nő, akiről semmit sem tudunk meg, csak hogy ül egy napig egy hágót nézve, majd továbbutazik busszal. A film vége felől nézve viszont nagyon fontos lesz Vargáék szerepe, mert ők látják utoljára élve a nőt, aki addigra találkozott az őzmegfigyelővel. A filmben még az is szerepel ennél az időben második, a film linearitásában előbb szereplő találkozáskor, hogy a nő ijedten kérdezi mintegy magától, hogy „Mit csinál ez ott?” – rosszat sejtve és rosszat sejtetve. A férfi pedig kedvesen évődve úgy válaszol, hogy most ezt ne találja ki. Tehát a nézőnek, a befogadónak egy olyan aktív szerepe lesz ezáltal kijelölve, ami a késő modern lényege, hogy a nézőnek minimális jelekből kell kitalálnia, hogy mi történt. Ez Örkény-nél kezdődik a magyar irodalomban, de Bodor Ádám a végletekig továbbviszi, alapvetően semmilyen tárgyi elemnek nincsen jelentése.¹⁷ E novella szövegét tulajdonképpen az a kérdés mozgatja, hogy mit néz vajon a nő a hágón, mi értelme a tekintetének, és ennek a tájban nem lehet okát lelni, hiába a tájleírás. A szereplő tekintetének a kutatása, hogy mit néz, a tárgyiaság, az objektivitás eszköze, és a film sokszorosan él a lehetőségével, amint a nézettségre, a képi elem valaki által látottságára fokozott hangsúlyt fektet. Ebben a novellában viszont a nézett szereplők párbeszéde, ahogyan átmegy drámába, a jelenetbe való belépést, annak a Vargáné által való nézettségétől való elszakadást jelzi: ahogy a befogadó elfeledkezik magáról, és belekerül a nézett jelenetbe. Tulajdonképpen az Eco által megrajzolt kereteknek ez a felfüggesztése, a határátlépés lesz hangsúlyos a szövegben, mert amikor Varga visszatér, az megint prózában, egy harmadik személyű elbeszélő által hangzik el, és ezáltal lesz jelölt a megfigyelt és a megfigyelő közötti formai különbség: a novella közepén visszajön még pénzért, illetve a novella zárata így prózai formában lesz, és két részletre bomlik a drámai, párbeszédes formájú megjelenítés. Ahogy mi kiköccsenünk a férfi és a nő párbeszédéből, úgy Vargáné is tiltakozik a megzavarása ellen: úgy válaszol Varga hétköznapi kérdésére, hogy nem néz rá. Feltehetően a férfin és a nőn tartotta tekintetét.

¹⁷ „A Bodor-olvasást többek között az elbeszélés nyelvtanában megfigyelhető *motivációs* (»ok- és célhatározói«) rés, történet és elbeszélés távolítása irányítja: az elbeszélő nem »fér hozzá« a szereplők szándékaihoz, a cselekvésaktusok okaihoz (*A borbély; A fűtő fivére; Milyen is egy hágó?*)” (SZIRÁK 1991; 78).

3.3. Az *És akkor majd látjuk egymást* című novella a kötetben a 83–84. oldalon, a filmben a 37:19–50 percek között szerepel, ahogyan a felirat azt sugallja, de valójában több bevágásban szerepelt már egy-egy fontos részlete az eseményeknek, azonban itt állnak össze koherens, időben logikus egésszé.

Ez is egy szakítás története, mint az előző: Kuptor Dzsoni volt őz-megfigyelő, ennél is bizalmasabb mestersége miatt többet nem találkozhat Weisz Gizellával.¹⁸ Gunyoros az imperszonális elbeszélő a csattanó függőbeszédében: „S ha Weisz Gizella arról a halomról, a kopár éleken sitelve utána ered, meglesi, merre tart és hol állapodik meg, és ott a közelében kibérel magának egy nem engedélyezett kilátóhelyet, s onnan addig figyel, amíg egyszer a volt őz-megfigyelő is távcsővel pásztázza a közelgő halmokat, akkor a vastag, karcolt lencséken át talán egyszer egymás szemébe néznek. Az akkor olyan jó lesz.” Az utolsó mondat Weisz Gizi naivitását leplezi le, az elhagyott szerelmesnek semmivel sem lesz jobb a kopár éleket látnia a távcsövön keresztül. A távcső kereső mozgásának fontos a szerepe a kameramozgásban és a nézőpontok játékában az útonlévők és a hatalmi viszonyok utalásaiban. A film legelejének képkivágásában nemcsak a hurok az érdekes, hanem a jobbra-balra végzett hirtelen kameramozgások is, amelyeknek az az értelme, hogy épp Kuptor Dzsoni keresi Weisz Gizit a tájban, csak mi akkor még nem értjük, hogy a fehér nagy autó és a kis piros autó találkozása után kell, hogy elüsse a nagy fehér autóval a szálloda sofőre Weisz Gizellát. Nyilván a megfigyelés itt hatalmi kérdés, nem az őzekkel van kapcsolatban, hanem az útonlévők mozgását kell követnie titkos okokból. A karcolt üveg, az útról való letérés, a vadetető mellett kijelölt hely azt a pozíciót jelöli ki, határozza meg mintegy hatalmi szóval, ahonnan lehetséges – nem a kommunikáció, mindössze – egymás látása, bár az is tekinthető a kommunikáció minimumának.

A visszapillantó tükör és a távcső szakadékmataforák, nem kifejtett metaforái a szövegnek. Mérhetetlen gúny fejeződik ki a zárómondat elbeszélői közlésében, ami szabad függő beszédként a főszereplő naivitását leplezi le (BODOR 2013; 84). Az engedélyezett és a nem engedélyezett kilátóhely szembeállítását a férfi őz-megfigyelői tevékenységét helyezi hatalmi diskurzusba. Ez hasonló gesztus, amivel a film is él, csak más eszközökkel: a kalapok, fekete bőrkabátok, egymást kémlelő megfigyelők látványával.

¹⁸ Gothár Péter *A részleg* című 1994-es filmjének főszereplője is Weisz Gizi. Az ugyanezen címet viselő novella adaptációja egészen más, mint Ferenczi-Togay filmje, mivel lineáris a történetvezetése. Egy novella szövege egy egész estés játékfilmben adaptálva sokkal lassabb menetű, és a hagyományos hosszú beállítással és a fizikai, anyagi részletezéssel operál.

3.4. A film címadó szövege az utolsó fejezet alcíme is egyben: *A barátkozás lehetőségei* a novelláskötet 85–88. oldalán található, a filmben pedig a 30:14–37:18 percek között.

A barátkozás lehetőségei című novella imperszonális elbeszélőjű. Fontos a táj, lényeges, hogy nem természeti, nem szép, sőt rút, hulladékos, kiégett, kopár. Az üres, sivár, kietlen táj eleme a kápolna, a bálványfa, a vadrózsa és a szeder. „A kápolna mögött a lomha vonalú fennsík képe – igaz, csak egészen kicsi területen – hirtelen megváltozott. Olyan volt, mint amikor füzetlapon átdöfnék egy ceruzát. A fennsík lapályába ütött lyukban, ahogy a fény érte, hol szürkés, hol barnás víz csillogott tompán, kemény formájú kemény élő halmok övezték. Az egész tó nem volt valami nagy, akkora lehetett, mint Emerik úr udvara az Olajprés utcában, ahol Amirás is lakott.” „Ezek a szederszemek hordozhatták ennek a kietlen fennsíknak minden rejtélyét; Amirásban homályos vágyakozást ébresztettek” (BODOR 2013; 87). A füzetlapon átdöfött ceruza, ahogy begrafitozza, gyűri és tépi a sík fehér lapot és térbelivé teszi, remek intermediális mise en abyme-ja a novellának, ami egy plusz dimenzió behatolását, nyomhagyását anyagi, tárgyi értelemben fejezi ki, a transzcendenciára csak nagyon áttételesen utalva. Szinte csak lehetőség utáni vágy, valami megnevezhetetlen több és más után, amit a szeder jelképez: élő a halott tájban, sőt állati a növényiben („némileg állatra emlékeztető vad növény”). A növény és gyümölcse közti ellentét a rút, jelentéktelen a szép, életképes által a lehetőséget fejezi ki („kicsi levelű, vézna, szőrös indákon ültek a kövér, csillogó fekete szemek”) valami jobbra, értékre, amiért érdemes élni. A novellában Amirás nem kínálja Emerik urat, miközben behódoló mondatát ki mondja, hanem vesz belőle a másik, Amirás közvetíti neki és táplálja vele. Ez fölveti a kihasználás lehetőségét.

3.5. Eco narratívamodelljével (ECO 1995; 33) ábrázoljuk a 2. képen azt, hogy a négy novella hogyan alkot egy új narratív egészet. Most nézzük a novellák felől az összeszövést. A film főcímét adja az a novella, ami a legkevésbé van tartalmilag beleszöve: *A barátkozás lehetőségeit* képileg a *Füledt reggel* fókuszát adó házaspár szövi bele a film világába. Ugyanabban az út menti bisztróban állnak meg, ahol Vargáék hallgatóznak a vidéki férfi és a főszereplő nő beszélgetésében. Ez nyáron történik, amely az előzményt képezi a lineárisan legelőször felbukkanó *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novellának, amelynek másik szereplője is ott van az út menti bisztróban: Nemes, aki mindent tud, arról is, hogy mi lehet a baja a sofőrnek, de amiről és amivel kapcsolatban a portás – ennek a narratív síknak a fókusz (BAL 2001) – mindenféle nehézség árán szerez tudomást: közben ügyeskedik, ki ne rúgja Nemes, amiért szobát foglalt el magának a sofőr, össze-

jön Jucival, a telefonos kisasszonnyal: zajlik az élete. Ő adja a film mintanézőjének horizontját, ahogy lassan bevonódik a történetbe: ez a film expozíciója. A Bodor-novellákra jellemző, hogy mindig más a főszereplője a történetnek és a róla való beszédnek.¹⁹ A sofőr ugyanis azt a nőt üti el, aki előzőleg a vidéki férfiről borította a táskájában lévő összes gyufásdobozát (*Fülledt reggel*), hogy az írja fel azokra a címét, ha az együtt töltött éjszaka után nem képes tegeződni. Ez az erősen szimbolikus tűzpotencia aztán a téli történetben (minimum félévnyi, de lehet, hogy többévnnyi időugrás után) a kabátos férfival folytatódik, akivel sikerül a tüzet feléleszteni és le is lohasztani. Ez a feszültségoldódás teszi aztán értelmessé a halálát, a sofőr vértlen közreműködésével az erdei szerpentinén. Az *És akkor majd látjuk egymást* című novella Weisz Gizije tehát a film főszereplője. Itt nem kap nevet, hisz többszörös áttétellel, tükrözés tükrében szerepel, ahogy ezt az Eco-moddal próbáljuk ábrázolni. Az erdei őzmelegfigyelő a filmben az utat figyel. Az ő távcsövén át látható az, ahogy Vargák és a sofőr elmennek egymás mellett az úton. Ez a filmben flash forward: a brutális zárójelenet a végén megdöbbenő, ahogy elüti a nőt a sofőr. Lényeges különbség stílusfilm és szöveg között, hogy a novella zárlata vitriolosan gúnyos. A film pedig hitelességét, igazságát és önazonosságát abban a felemelő, katartikus zárlatban nyeri el, hogy ez az egymásra nézés sosem jöhet létre. A kabátos férfi azokat az autókat látja, akik utoljára látták azt a nőt, akit tekintete keres, aki abba halt bele, hogy őt akarta látni az általa feladott forgatókönyv szerint.

Ami a mi kérdésfelvetésünket illeti a Bodor-novellák vizuális narrációjáról, egyáltalán nem biztos, hogy egy vizuális narrációjú szöveget jól lehetne filmnyelvre „fordítani”, sejtésünk szerint éppen hogy nem, mert teljesen mások a poétikai eszközök verbálisan, mint a filmi vizuális narrációban. Annyi bizonyos, hogy itt az adaptáció *trouville*-ja az, hogy a négy Bodor-szöveg fabulája a filmi vizuális narrációval van összeszöve komplex filmszöveggé.

Faragó Kornélia térpoétikáról szóló könyve Bodor Ádám *Sinistra körzet* című regényét elemzi, de helytálló ezekre a novellákra vonatkozóan is. Szerinte távolság és közelség dinamikusan polarizált, orientált tere a várokozás és a halál összefüggésében áll: „A halott már nem idő, hanem csak tér. [...] Illetve a holttest bár maga már időtlen, az életnek, azaz az időnek nyújt teret” (FARAGÓ 2001; 133). És amiben a Ferenczi-film és a Bodor-szövegek poétikája kapcsolódik, az Faragó határértelmezésével ragadható

¹⁹ Egyesül a *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novella egyes szám első személyű: a portás szövege, de még ezzel együtt is elég objektív a sofőr történetével kapcsolatban, hiszen teljesen közönyös szemtanúja annak.

meg: „A *Sinistra körzet* a határjelentésben mutatja meg a legvilágosabban, milyen az az emberi létmód, amely láthatóvá teszi az alapvetőt: a közelség és távolság egymásba kulcsolódásait. A határvonal, határsáv az a térszóna, ahol az ellentétek egymásba olvadnak. A térszerűen strukturálódó lét ritmusa a közeledés-távoldódás, az érkezés-távozás, a találkozás-szétválás sokszorosán ismétlődő játékában nyilvánul meg” (FARAGÓ 2001; 132).

Bodor novellái felől nézve a film szövetét²⁰, Amirás „üdvözülésével” szemben a Másik történetben az a pillanat válik fontossá, amikor Varga hirtelen megáll az úton. Ez az a pillanat, amikor meg kell haljon a nő, aki mellett nem sokkal korábban elhaladtak. Aki nézi, nem látja (az özmegfigyelő), akinek látnia kéne, nem láthatja (lásd sofőrünket a hurkot vető úton), és aki nem látja, mégis tudja: Varga akkor áll meg, amikor meghal a nő. A sofőr kiszáll a filmben, és odamegy a testhez. A novellák azonban máshogyan is összeolvashatók, mivel a *Sofőrünk egy rosszabb napja* című novellában nem száll ki, hanem továbbhajt a vezető, viszont egy másik szövegben két autós felvesz egy sérült nőt az úton (*Autóstop*), és magukkal viszik, mit sem értve teljesen kívülállóként, és nagyon groteszk, ahogy problémát okoz nekik az ismeretlen nő halála az autójuk ülésén (BODOR 2013; 75–79).

Ferenczi Gábor ötvenperces kisjátékfilmje (a játékfilm minimum hetven perc) a határátlépéseket térbeli és időbeli hurkok egymásra vetítésével, a szabad kép költészetet az etüdök²¹ formanyelveként szintetizálta szerzői filmben: már nem kísérleti, mint ahogy azt a BBS kikísérletezte a nyolcvanas évek neoavangárd hullámában (GELENCSÉR 2009; 137).

Kiadások

BODOR Ádám (2003): *Vissza a fülesbagolyhoz*. Válogatott elbeszélések. Magvető, Budapest

BODOR Ádám (2013): *Vissza a fülesbagolyhoz*. Válogatott elbeszélések. DIA, PIM, Budapest. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=429&secId=39315> (2016. december 05.)

Irodalom

BAL, Mieke (2001): Idézni Caravaggiót. Ford. BOTTYÁN Gergő és FARKAS Henrik = *Enigma*, 30. 76–107.

BAUDRY, Jean-Louis (1999): Az apparátus. A valóság érzeteinek meta-pszichológiai megközelítése = *Metropolis*, 2. 10.

²⁰ A Bodor-novellák elemzése elhangzott *A Mediális heterogenitás – viszonyító értelmezés* című Híd-konferencián Újvidéken, 2016. december 16-án.

²¹ Három-hatperces kisfilm (HARTAI 2002).

- BENYOVSZKY Krisztián (2001): *Rácsmustra*. Regényes olvasónapló Kaffka Margittól Bodor Ádámgig. Kalligram, Pozsony
- BÓDY Gábor (1998): Jelentéstudajdonítások a kinematográfiában = *A film esztétikai mondattana*. Filmesztétikai szöveggyűjtemény. Szerk. BODÓ László. K. n., Pécs
- DIAN Viktória (2006): Hasonlóság és öntükrözés A mise en abyme André Gide fiatalkori műveiben = *Filológiai Közöny*, 1–2. 75–88.
- ECO, Umberto (1995): *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. SCHÉRY András. Európa, Budapest
- FARAGÓ Kornélia (2001): *Térrányok, távolságok*. Térdinamizmus a regényben. Forum, Újvidék
- GELENCSÉR Gábor (2009): Az új narrativitás formái. BBS-játékfilmek a nyolcvanas–kilencvenes években. = *bbs 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerk. GELENCSÉR Gábor. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 157–174.
- GENETTE, Gérard (2006): *Metalepszis*. Az alakzattól a fikcióig. Kalligram, Pozsony
- HARTAI László (szerk.) (2002): *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Korona, Budapest
- HÓZSA Éva (2009): *A novella Vajdaságban*. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék
- KOVÁCS András Bálint (2008): *A modern film irányzatai*. Az európai művészfilm 1950–1980. Palatinus, Budapest
- LACAN, Jacques (1993): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = *Thalassa*, 2. 5–11.
- MARGÓCSY István (2009): Bodor Ádám: Vissza a fülesbagolyhoz. In Uő (szerk.): *Margináliák – 2000 Kritikák több hangra*. Palatinus, Budapest
- MÜLLNER András (2009): Montázspolitiká. Neoavantgárd nyomok magyar experimentális filmekben. In GELENCSÉR Gábor (szerk.): *bbs50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 129–142.
- MÜLLNER András (2011): Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében 2. = *Enigma*, 67. 21–50.
- PETHŐ Ágnes (2003): *Műzsák tükre*. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben. Pro-Print, Csíkszereda
- POZSVAI Györgyi (1998): *Bodor Ádám*. Kalligram, Pozsony
- RON, Moshe (1987): The restricted abys. Nine problems in the Theory of Mise en Abyme = *Poetics today*, 2. 417–438.
- SZIRÁK Péter (1991): A periféria poétikája? (A Bodor-olvasás) = Uő: *Folytonosság és változás*. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája. Csokonai Kiadó, Debrecen
- SZŐNYI György Endre (2004): *Pictura & Scriptura*. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. JATEPress, Szeged, 116–164.
- THOMKA Beáta (1986): *A pillanat formái*. A rövidtörténet szerkezete és műfaja. Forum, Újvidék

A nevem Munk, Munk Artúr

A Munk Artúr életéről és munkásságáról készült irodalmi kiállításról

Munk Artúr író, orvos hagyatékának feltérképezése 2016 elején – születésének 130. évfordulóján – kezdődött azzal a szándékkal, hogy ugyan-ezen évben irodalmi kiállítás nyíljon munkásságáról.

A Szabadkai Városi Múzeum művészeti, valamint történeti osztálya őriz Munk-hagyatékot: (író/munka)asztalát, róla és családjáról készült fotókat, orvosi cégérét, egy általa készített festményt. A 2016-os év eleji, a vajdasági sajtóban megjelent felhívás alapján – mely szerint a kiállításra tárgyakat, kéziratokat, fényképeket gyűjtenek magánszemélyektől, intézményektől –, Munk Artúr két unokája, az Újvidéken élő Aleksandra Hesse, valamint a Szlovéniában élő Stela Munk nagyapjuk szecessziós fényképalbumát, orvosi táskáját, pecsétjét, kézíratait adták kölcsön a kiállításra a Szabadkai Városi Múzeumnak (1. kép). Az átadásról, melyen e szöveg szerzőjén kívül jelen volt Ninkov K. Olga művészettörténész, fényképsorozat és filmfelvétel¹ készült. Utóbbi a kiállítás egyik fontos része lett, ugyanis azokat a perceket tárja a nyilvánosság elé, amikor az unokák a fényképalbumot nézve a családjukról beszélnek, visszaemlékeznek a családi eseményekre, élethelyzetekre.

Időközben a Bori Imre irodalomtörténész hagyatékában található Munk Artúr-kéziratokat, tárgyakat az örökösök a Szabadkai Városi Múzeumnak adományozták, így a gyűjtemény áttanulmányozása, feltérképezése elkezdődhetett (2. kép). A hagyatékban szerepel a *Köszönöm addig is...* című Munk Artúr-önéletrajzi regény autográf, valamint géppel írt verziója, a *Bácskai lakodalom* című regényének vázlatai javításokkal, több munkájának teljes vagy hiányos autográf irata, valamint újságokban megjelent publicisztikái is.

¹ Gaszó Orsolya fényképsorozata és filmfelvétele.

A Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában található Munk Artúr azon dokumentumai, melyek életéhez, családjához, a háborúhoz köthetők: jegyzetek, születési, anyakönyvi kivonatok, az első világháborúban szerzett érmek, fotók. Mivel a hagyatékrész leltározása még nem készült el, az anyagot nem lehetett kölcsönözni kiállításra. Szkennelt verziójú levél, fényképek kerültek Komáromi Csaba jóvoltából a szerző kiállításépítő koncepciójába, valamint a megvalósult tartalomba.

A szabadkai Gubás Jenő és Ágota is központi szerepet játszott a tárgy-kölcsönzésben. Tőlük került a kiállításépítésbe Munk Artúr első világháborúban írt naplója, fényképei, a Weil Erzsébet által készített gipsz Munkmellszobor, egy Oláh Sándor-festmény, melyen Munk György, az író fia látható, és néhány használati tárgy.

A szabadkai Történelmi Levéltár gyűjteménye őrzi a Munk Artúr szüleinek házasságkötéséről szóló dokumentumot, az író születési anyakönyvi kivonatát, szabadkai főgymnasiumi előmenetelét, egyetemi éveinek kérelmeit Szabadka főispánjához, melyeket a kiállítás rendelkezésére bocsátottak. A Szabadkai Városi Könyvtár gyűjteményében található a szabadkai Főgymnasium irodalmi önképzőkörének füzete, amelyben – többek között – Munk Artúr-autográf is szerepel. A kiállítás ezt az értékes műtárgyat is kölcsönkapta a könyvtár állományából, valamint további Munk Artúr-köteteket.

A kiállítás anyagának gyűjtése mellett a szerző és csapata bejárta a Munk család leszármazottaival azon szabadkai helyszíneket, melyek az irodalmi és orvosi munkásságához szorosan kötődtek. Rendelőjének szecessziós épülete az egykori Sava Tekelija utcában (ma Karadorde út) még ma is áll. A ház tulajdonosa ma is annak a családnak a leszármazottja, akitől Munk Artúr bérelte az épületen belül a rendelőt, és akinek a portréját Munk Artúr festményen örökítette meg.²

Gulyás Gabriella és H. Bagó Ilona kiemeli az irodalmi emlékházak, kiállítások látogatása kapcsán, hogy azon gesztus „olyan, mintha találkoznánk vele” (GULYÁS–H. BAGÓ 2016; 106), azaz az íróval. Anne Trubek kritikus szerint viszont az irodalmi emlékházak az elmúlás és a melankólia helyei: az ott kiállított és látott tárgyak kapcsán válik nyilvánvalóvá a látogatóban, hogy nem válhat eggyé az íróval, hiányát tapasztalja, nem pedig a halhatatlanságát, ahogyan azt a művek olvasása generálja. A kultuszkutatók szerint az emlékházak látogatása nem erősíti a szövegek értelmezését, csak a mítoszokat élteti. Ezek a megállapítások ugyanúgy átültethetők iro-

² Munk Artúr festménye Konc Félix úrról a Szabadkai Városi Múzeum művészeti gyűjteményében található.

dalmi kiállításokra is, ezért elkerülhetetlen, hogy a kiállítás az író néhány személyes tárgyán túl ne mozgósítson irodalmi szövegeket.

A múzeumelméletben jártas Uwe Wirth arra hívja fel a figyelmet, hogy nemcsak a kiállított tárgy üzen, hanem a kiállító, azaz a szerző is közszemlére teszi ideológiai, történelmi helyzetét a kiállított tárgyakon. Innen ered a *metamúzeum* kifejezés. El kellett tehát dönteni, hogy Munk Artúr irodalmi munkásságát és az összegyűjtött, kölcsönkapott kéziratokat, fényképeket, tárgyakat áttanulmányozva milyen sarokkövei, pillérei lesznek a kiállításnak. Ezzel a momentummal egy időben lett véglegesítve, hogy a Szabadkai Városi Múzeum kiállítóterei közül melyik lesz az irodalmi kiállításé, így a tér adottságai játszottak legnagyobb szerepet a kiállítás felépítésében és tagoltságában. Ahogyan Munk Artúr életútján kronologikusan halad végig a kutató (gyermekkor, iskola, egyetem, orvosgyakornok, első világháború, hadifogoly, házasság, gyermek, írói munkásság, orvosi lét, család, halál, kultusz), a terem adottságait bejárva az óramutató járásával megegyezően a főajtótól, ahonnan a látogató belép, a terem tagoltsága éppen megfelelő volt ezen életút felépítésére. A kiállítás forgatókönyvében elrendeződött tehát a kiállítási kísérőszövegek, tárgyak, kéziratok, fényképek sorrendje. A fényképekről, kéziratokról készült munkafénymásolatok a kiállítóterben lettek rögzítve a falakra, segítségként a kiállítás szerzőjének; a múzeum raktárállományában lévő és kölcsönként tárlók, posztamensek, szekrények mozgásba lettek hozva a kiállítani kívánt tárgyak nagysága és mennyisége fényében.

A kiállításrendezés ezen fázisában kezdte meg kiállításépítési munkáját Pesti Attila építész a téren belül. Elkészült először a terem háromdimenziós verziója, hogy azt a leendő fényképekkel, tárgyakkal, tárlókkal szimulálja az építész, hogyan nézne ki a tér ezen elemekkel megtöltve (3. kép). Továbbá a falak virtuálisan megteltek két dimenzióban a kiállításra szánt fényképekkel – ez a munkafolyamat „képletes” forgatókönyvként lett definiálva (4. kép). Így a látványvilággal szembesülve egyértelművé vált, milyen nagyságban érdemes a fényképeket, dokumentumokat nagyítani a terem és a falak adottságaihoz mérten, valamint hova érdemes tárlókat, posztamenseket helyezni.

Az irodalmi kiállításon belül megjelenő valós kéziratok, könyvek, levelek kiállítása külön figyelmet igényel, ugyanis egy-egy erős látványvilágú kiállításban háttérbe tud szorulni a szöveg, vagy azon műtárgy, mely kéziratot hordoz. A kiállítási formának mindenféleképpen ki kell emelnie a műtárgyat a megszokott síkból. A kéziratok olvasható magasságban a tárlókba kerültek, a könyvek pedig egy ritkábban alkalmazott technikával üveg, fa és fém együtteséből tervezett és erre az alkalomra gyártott kap-

szulákban lettek elhelyezve, kiemelve a könyveket a fal síkjából, megszo-
kott kiállítási formájukból (5. kép). A kiállítási fallal merőleges síkot alkot
így a műtárgy, ezzel a látogató a könyvet minden oldaláról megtekintheti.
A szerző az áttekinthetőség alapelvét tartotta szem előtt, azaz Munk Ar-
túr irodalmi munkássága kapcsán minden megjelent kötete egy függőleges
síkot kapott a falon, és ezen síkon belül különböző kapszulákban szerepel-
nek a kötet kéziratjai, gépiratai, jegyzetei, majd a különböző kiadásai, azaz
a könyv születését követhetik nyomon az érdeklődők a jegyzettől, kézirat-
tól a kötetig. A könyvek, kéziratok közötti mezőkben kétnyelvű szöveg
követi végig Munk Artúr irodalmi munkásságát (6. kép).

A kiállítás többsíkú: elsősorban Munk Artúr regényes életútjába ad
betekintést életrajzi adatokra alapozva, műtárgyakkal, fényképekkel, kéz-
iratokkal, dokumentumokkal segítve a megértést, másodsorban ezekről
a megállókról az író önéletrajzi regényének, a *Köszönöm addig is...* című
munkának megfelelő szöveghelyei reflektálnak mindezen momentumok-
ra. A kiállítás történetének megértésekor mindenkinek önálló olvasa-
ta lesz, hiszen azt a környezeti kontextus és az egyéni szándék is variál-
ja. Nemcsak a narratív, horizontális szálát követhetjük, hanem a rétege-
ket felismerve a vertikális utak is járhatóak lesznek. Rákai Orsolya sze-
rint azért megyünk irodalmi emlékházba, kiállításra, mert az író kapcsán
„»tudjuk, ki volt«, sőt magát a házat is ezért hozzuk létre, s a tárgyakat is
éppen ezért gyűjtjük – a kegyelet és az ereklye vallásos kultusból száрма-
zó fordított hitelesítő logikája szerint. E »tárgyak«, illetve szövegdarabok
egy (többnyire narratív) szövegben találják meg helyüket, s az így elfoglalt
hely adja meg jelentésüket is, ami egyszersmind azt is jelenti, hogy min-
den egyéb lehetséges jelentés irreleváns. Ezek a »tárgyak« irreálisak: nem
tárgyként, hanem narratív elemként, sőt, egy bizonyos narratíva elemeként
tekintünk rájuk. A szöveg érvényteleníti / felülírja / elfedi / megkonstruál-
ja a valóságot” (RÁKAI 2006; 113). A kiállítás központi eleme Munk Ar-
túr (író/munka)asztala, mely kiemeltséget nemcsak a térbeli központi el-
helyezés biztosítja, hanem az asztalnak egy térbeli elemre való rátétele is,
mely gesztust a szakirodalom a white cube-elméletével azonosít, mely sze-
rint a fehér kockával a mesterséges múzeumi térben a tárgy bekeretezhe-
tő, kiemelhető. Az asztal rezonanciája, azaz a tárgy ereje ezáltal még job-
ban fokozódik, összefüggések kiderítését szolgálja, de létrejöttét és hasz-
nátát is feltételezi (7. kép).

A horizontális narratíva első megállóhelye a *gyermekkor* eredeti doku-
mentumokkal, nagyított főgymnasiumi tablóképpel (Petőfi Irodalmi Mú-
zeum tulajdona), életrajzzal, valamint a megállóhelyet idéző kétnyelvű ön-
életrajzi regénybeli szövegrésszel. Azokon a megállóhelyeken (*hajóorvosi*

lét, valamint az *első világháborús időszak*), ahol tárgyi elemet nem sikerült kölcsönkapni a közgyűjteményektől, magángyűjtőktől, a tárgyak, dokumentumok szkennelésével, fényképezésével vált elérhetővé a műtárgy. Ezen elemek az installáció által a horizontális síkból kiemelkednek (8. kép). Az orvosi rendelőjének terét a kiállítótér segíti, hiszen a terem adottságait kihasználva az utcatest felé félkör alakban terjeszkedő térben található orvosi rendelőjéről, orvosi munkásságáról a fényképek az önéletrajzi regény megfelelő szöveghelyeivel, a tárlókban pedig orvosi műszerek, az orvosi táskája, cégére, pecsétje, papírnehézeke. Az intimitás terét, a *családot* jelöli az egykori szobabelsőjét idéző óriásnyomtatvány, mely feleségét, Elzát, valamint fiát, Györgyöt ábrázolja. Ezen a megállóhelyen található a szobabelső további eleme, Oláh Sándor festménye Munk Artúr fiáról, mely egykor valóban a lakterük eleme volt. Ennek a szegmentumnak eleme a múzeumpedagógiai, interaktív rész is: a Hangya András által készített Munk Artúr-szövegillusztrációk satírozhatók, mellette képernyőn nézhető az albumot lapozgató Munk-unokák történetmesélése, valamint érintőképernyős felületen³ tanulmányozható két nyelven Munk Artúr élete és irodalmi munkássága. Gyurik Melinda papír- és könyvrestaurátor könyvkötői munkáját dicséri a vélemények könyve, valamint a lapozható album, melybe többnyire a kiállításban nem látható fényképek kerültek, valamint a kiállítás utóélete. A lét végét, valamint a *kultuszt* az utolsó megállóhely jelöli, mely színvilágával is – a feketével – a lezárást jelenti, segíti. Itt jelenik meg az író eddig ismert utolsó levele, valamint a Weil Erzsébet által készített gipsz mellszobor, melynek bronz változata a Szabadkai Zeneiskola mögötti tér eleme.

A kiállításban a központi elem(ek) piros színnel jelöltek, így nemcsak az asztal emelkedik ki egy piros emelvényen, hanem Munk Artúr kiskanalja is a piros posztamensen az ehhez kapcsolódó megfelelő szöveghellyel a *Köszönöm addig is...* című önéletrajzi regényéből. A kiállítás utolsó és egyben legnagyobb piros darabja a Munk vezetéknevű betűiből kiállított többméteres látványelem, mely ellensúlyozza a kiállítást uraló semleges színeket, megtöri a horizontális narratívát (9. kép).

A kiállításnak egységes látványnyelve, vizuális identitása van: a tárlókon, az albumon, a vélemények könyvén, a kiállítást népszerűsítő videón, a Szabadkai Városi Múzeum ajtajától a kiállítótérig vezető úton Pesti Attila által tervezett Munk-logó egységesíti az összképet.

A digitális storytelling jól alkalmazható a kiállításban, ugyanis az információ digitális formában van tárolva, szegmentumokból áll össze a ki-

³ Mirnics Gyula munkája.

állítási tartalom, és ezen szegmentumok sorrendje változtatható igény szerint. Kronológiai sorrendben, olyan témakörökben, melyekkel a kiállítás is dolgozik, érintőképernyős felületen láthatók fényképek, kétnyelvű szövegek, videók Munk Artúr életéről és munkásságáról, valamint a kiállításépítés folyamatáról és a kulisszatitkokról. A multimediális technológiára építve a horizontális történetmesélés új logikára épül, és így újszerű kommunikációs modellt mozgósít a kreativitás és az élményszerűség formanyelvével. Ezáltal egyéni olvasatokkal bővül a látogatói kör. Ezen új technológiával egy újabb eltérő szintű befogadói elvárásnak, interpretációs közegeknek tesz eleget a kiállítás a kétnyelvű tárlatvezetések⁴ mellett.

A kiállítás megnyitását⁵ megelőző egy hónapban, a kiállításépítés folyamatában kezdett kommunikálni a kiállítás és e sorok szerzője egy internetes közösségi portálon *Munk Artúr Exhibition* név alatt a közösségi tér résztvevőivel. Az installálásról, kiállításépítésről megosztott fényképek, kulisszatitkok másfél ezer emberhez jutottak el. A megnyitóról, valamint a kiállításról szóló cikkek megosztása óta az oldal a kiállításához kötődő foglalkozásokról, tárlatvezetésekről tudósít, azaz a kiállítás utóéletéről.

Irodalom

GULYÁS Gabriella–H. BAGÓ Ilona (2016): Lépkedek haza... A magyar irodalmi emlékházak megújulása = *Múzeumcafé*, 55–56. 101–138.

LAKNER Lajos (2000): Irodalmi kultusz, identitás, legitimáció. In KALLA Zsuzsa (szerk.): *Az irodalom ünnepei*. Kultusz történeti tanulmányok. Agroinform Kiadó és Nyomda Kft., Budapest, 148–169.

RÁKAI Orsolya (2006): Séta a zsinór mögött? (Vázlat az irodalmi kultuszról mint a „komplementer olvasás” egy sajátos esetéről). In Uő: *Utazások a fekete királynővel*. Kijárat, Budapest, 107–119.

Függelék

Munk Artúr 1886. május 25-én született Szabadkán. Apja Munk Gyula vagyontalan magánhivatalnok, anyja, Müller Flóra, háztartásbeli volt. Tízéves volt, amikor meghalt édesapja, majd 1899-ben anyja is elhunyt, rokonai nevelték. Gimnáziumi osztálytársa volt Brenner József, a későbbi Csáth Géza. Az irodalmi önképzőkörben *A kályha* című írásáért dicséretet kapott. Középiskolai tanulmányai alatt önmagát tartotta el: gyengébb tanulmányi eredményű gazdag diákokat tanított. Munk Artúr 1904-ben tett érettségi vizsgát. 1904 és 1909 között Bu-

⁴ Bába Anikó, a Szabadkai Városi Múzeum múzeumpedagógusa ingyenes tárlatvezetéseket tart általános és középiskolásoknak.

⁵ 2016. december 28-án a Szabadkai Városi Múzeumban nyitotta meg a kiállítást Hicsik Dóra könyvtáros és Tilly Róbert, Munk Artúr *A repülő Vuicsidol* című kötetének szerb és horvát nyelvre való fordítója.

dapesten orvostanhallgató volt. 1909. október 23-án orvosdoktori oklevelet szerzett, közben egy évig (1907) szolgált katonaként. Cselédkönyves orvos lett a pesti Rókus Kórházban, 1911 és 1913 között a pesti Szent János Kórházban dolgozott, közben hajóorvosként a Cunard Line hajóin is megfordult. 1913-tól 1914. augusztus 1-jéig orvosként dolgozott a Knin–Ogulin közti vasútvonal építkezésén. 1914. augusztus 1-jétől 1917. július 8-áig katonai orvos volt az első világháborúban. Munk Artúr volt a szerkesztője a *Ludwig Baka* nevű tábori újságnak. 1917 júliusában orosz hadifogoly lett. A Vörös Hadseregben és a hadifoglyoknál is orvosként dolgozott 1921. június 15-éig. Szabadkára való visszatérése után mint magánorvos és mint körzeti orvos-helyettes munkálkodott. 1944. december 15-étől 1945. november 5-éig a harmadik hadsereg katonai járványkórházának vezetője, főorvosa volt Szabadkán. A szegények orvosaként jellemezték. 1955. november 8-án hunyt el. A Bajai úti temetőben nyugszik Szabadkán.

1906-ban folytatásban jelent meg a *Bácskai Hírlap* regénymellékleteként a Csáth Gézával és Havas Emillel közösen írt szövegük *A repülő Vučidol* címmel Oláh Sándor illusztrációival. Kötetben először 1978-ban jelent meg Dér Zoltán utószavával posztumusz kiadványként az Életjel Kiadónál. A Magvető Kiadó 1980-ban, a Lazi Kiadó 2001-ben jelentette meg. Szerb nyelvre Tilly Róbert fordította le 1996-ban *Leteći Vučidol* címen, melyet a szabadkai *Rukovet* című folyóirat közölt 1997-ben (*Rukovet*, XLIII. évf., 1–3. szám, Szabadka, 1997, 80–108.). Horvát nyelven, szintén Tilly Róbert fordításában, 2013-ban jelent meg *Leteći Vučidol* címen Szabadkán a Horvát Akadémiai Társaságnál. *A nagy káder (Egy pleni feljegyzései a forradalmi Oroszországból)* című regénye 1930-ban, a Pantheon kiadásában jelent meg. *A hinterland (A mögöttes országrész háborúja)* című regénye először 1933-ban a szabadkai Minerva Rt.-nél látott napvilágot Fischer József fedőlaptervével. A kemény fedelű *A hinterland* című kötetet a Jugoszláviai Magyar Regénykönyvtár sorozatban jelentette meg a Forum Könyvkiadó Bori Imre utószavával 1981-ben. *Köszönöm addig is... (Egy orvos életregénye)* című önéletrajzi regénye 1953-ban, majd 1956-ban jelent meg az újvidéki Testvériség-Egység Könyvkiadóvállaltnál. 2005-ben *Bohlonaj, gospod doktor!* címmel szlovén nyelven is kiadták Munk Artúr unokájának, Stela Munknak a fordításában. Munk Artúr első világháborúban írt *Naplóját* 1996-ban közölte az *Üzenet* folyóirat, 1999-ben jelentette meg posztumuszként az Életjel Kiadó. *A Bácskai lakodalom* című regény kézírata az 1930-as években készült. Csak halála után, posztumusz kötetként jelent meg 1961-ben a Forum Könyvkiadónál Hangya András fedőlaptervével. A kötetet a Forum Könyvkiadó 2016-ban újra megjelentette Vass Szabolcs grafikus rajzaival. Munk Artúrnak számos publicisztikai írása ismert, ennek feldolgozása folyamatban van.

A kiállítási csapat

Munk Artúr hagyatékának összegyűjtője, kutatója és a kiállítás szerzője:
Gaszó Hargita muzeológus

Látványtervező: Pesti Attila építész

Szakmunkatárs: Ninkov K. Olga múzeumi tanácsos, művészettörténész;
Gyurik Melinda könyv- és papírrestaurátor

Informatika: Mirnics Gyula, Tolnay György

Fordító: Draginja Ramadanski (*Köszönöm addig is...* szövegrészletei),
Csiszár Molnár Anna (kísérőszöveg)

Lektor: Apostolović Celluska Márta

Fotó: Kolovics Svetlana

Videó: Gaszó Orsolya

Recenzens: Hicsik Dóra

A Szabadkai Városi Múzeum és Topolya Község Múzeumának közös kiállítása.

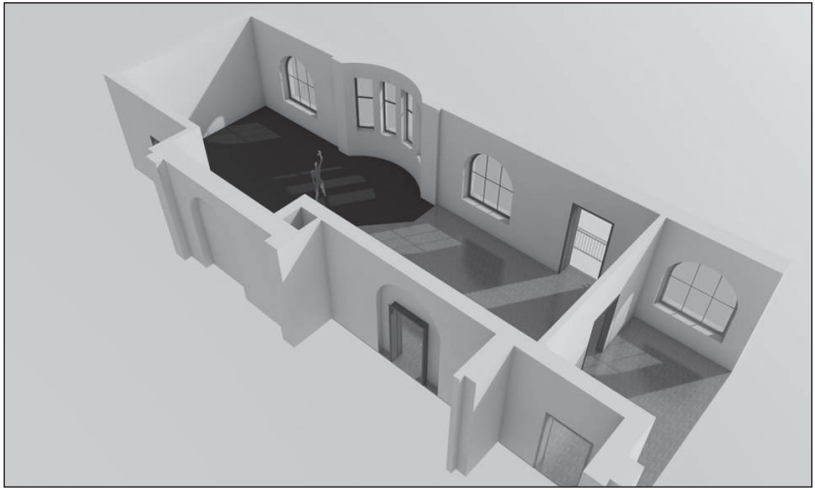
Támogató: Szekeres László Alapítvány, Magyar Nemzeti Tanács, Europetrol,
Stirol, Hompot Pincészet.



1. kép. Aleksandra Hesse, Stela Munk, Ninkov K. Olga és Gazsó Hargita a Munk Artúr-hagyaték kölcsönvételekor. Gazsó Orsolya fotója



2. kép. Ózer Ágnes átadja a Munk-hagyatékot a Szabadkai Városi Múzeumnak. A képen Ózer Ágnes mellett Mirko Grlica és Ninkov K. Olga. Gazsó Hargita fotója



3. kép. Az üres kiállítóter 3D-ben. Pesti Attila munkája



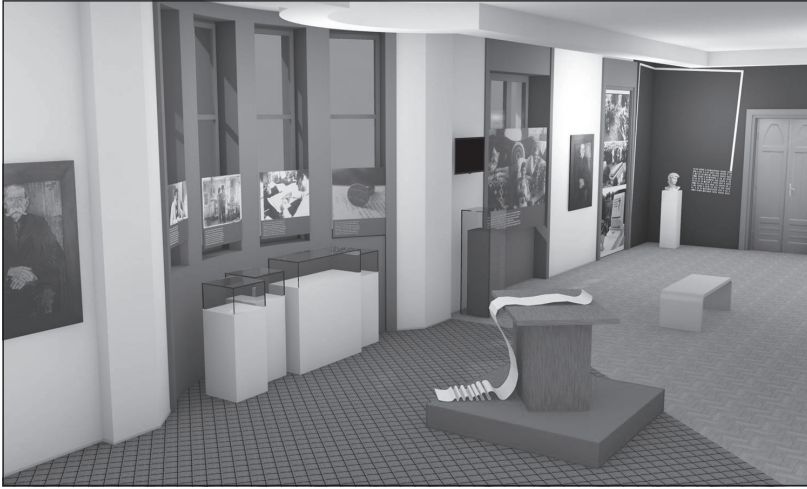
4. kép. A képletes forgatókönyv. Pesti Attila munkája



5. kép. A kézírattal teli tárló. Jovana Reljić fotója



6. kép. A könyveket tartó kapszulák. Jovana Reljić fotója



7. kép. Munk Artúr asztala. Pesti Attila 3D-s számítógépes szimulációja



8. kép. Tárgyi elem kiemelése. Oltási igazolás és képeslapok a Carpathia hajóról, melyek Tanító Kálmán tulajdonai. Jovana Reljić fotója



9. kép. A kiállítás 3D-s számítógépes szimulációja. Pesti Attila munkája

„Pali bácsi / rajzolt / rólam egy karikatúrát”

Léphaft Pál gyerekkönyv-illusztrációi

„minden kép poliszémikus, jelentői mögött jelentettek »lebegő láncát« implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválaszthatja, a többit figyelmem kívül hagyhatja.”

(Roland Barthes)

Dolgozatom címe, illetve alcíme Léphaft Pál gyerekkönyv-illusztrációinak értelmezését, leírását és az ekphraszisz ígérését is hordozza. Szeretnék ugyanakkor kitérni azokra a teoretikus utakra, valamint ezek kritikájára is, amelyek korunk képről való gondolkodását befolyásolják. Jóllehet ezek nem alkalmazhatók maradéktalanul az illusztrációra és a gyerekkönyvek vizuális megvalósítására, így Léphaft Pál grafikai esetében sem. Úgy vélem azonban, hogy talán mégsem teljesen érdektelen ezekre egy pillantást vetni, hiszen képi fordulat utáni világunkban a vizualitás dominál, az így megnyíló lehetőségek a gyerekkönyvek világát is átstrukturálják. Ezért tehát nem kizárólag az illusztráció kérdései foglalkoztatnak, hanem maga a könyv mint object és ennek többek között szemiotikai, kommunikatív, narratív aspektusai is.

William John Thomas Mitchell szöveg, nyelv és kép elválaszthatatlanságáért száll síkra, könyvében a *képelmélet* kapcsán fogalmazza meg azt az állítását, hogy „minden médium kevert médium” (MITCHELL 2008; 127). Kép és nyelv az ekhrapszisz felől szemlélve is összetartozónak tűnik (BOEHM 1998), Mitchell szerint pedig az intermedialitás eredendő létmódja az „image/text”, vagyis a „kép/szöveg” entitásnak. A szemiotika tudományát illető kritikájában pontosan azt a tudományt bírálja, amely a vizuális kódokra vonatkozó diskurzusok között sokáig uralkodó volt, és ma is erőteljes a hatása. Megkérdőjelezi a képek vizuális szemiotika által használt hármass felosztását, vagyis az ikonikus, indexikus és szimbolikus jelkapcsolattriád tarthatóságát. Nelson Goodmant idézi, amikor az említett szerző a tisztán ikonikus kép lehetetlenségéről beszél: „Az, hogy a kép

és referenciája hasonlítanak egymáshoz, a referálásnak nem szükséges feltétele. Szinte bármi képviselhet szinte bármit. Egy kép, amely reprezentál (épp úgy, mint egy bekezdés, amely leír) egy tárgyat, referál rá – vagy pontosabban szólva – denotálja. A denotáció a reprezentáció magja, ugyanakkor független a hasonlóságtól” (MITCHELL 2008; 81). Nem szükséges egyetértünk Goodmannel (el tudunk képzelni olyan esetet, ahol denotáció létrejön, de a képi reprezentáció nem), ennek az idézetnek nem is célja, hogy ismeretelméleti értekezésbe bonyolódjunk, hanem azért fontos, mert az illusztrációk befogadását tekintve az ikonikus olvasat igen gyakori (sőt, bár ez végképp nem ide tartozó: a természettudományos/ismeretterjesztő könyvek esetében alapvető elv).

Mitchell nyelvészeti imperializmusnak nevezi azt a jelenséget, amikor egy alapvetően logocentrikus elméletet univerzális modellként alkalmaznak. Úgy véli, egy általánosabb kulturális, kultúramagyarázó teória szükséges, mindeközben továbbra is a szemiotika szókincsét használja, nem veti el azt teljes egészében. A szemiotika felől nézve egy képnek, így az illusztrációknak is, morfológiai, szintaktikai és szemantikai szinten felbonthatónak és megragadhatónak kell lennie. Kibédi Varga Áron illusztrációvizsgálata során, amelyet *A kis herceg* képeiről írt, a képek morfológia szintjét az illusztráció hiánya, helye és formátuma, a feliratok, valamint a színek kapcsán vizsgálta. A képek szintaxisa alatt a rajzokból összeálló sorozat szintaxisát, a képek összefüggéseit, egy vizuális szintagmává való összekapcsolhatóságukat értette. Megállapította, hogy a képregény olyan műfaj, amely során lehetséges egy képi/narratív folytonosság, ezzel ellentétben az „illusztráció narratív folytonossága szaggatott” (KIBÉDI VARGA 1998; 159). Az illusztráció szemantikai szintje Kibédi modelljében azt tárta fel, hogy kit, illetve mit mutatnak, és kit/mit nem mutatnak meg az illusztrációk, vagyis a hiányokat és a többleteket kereste. Ha két médium jele között jelölő és jelölt viszonya jön létre, az semmiképpen nem lehet tökéletesen ekvivalens: zajjal, redundanciával és hiánnyal operál.

De visszatérve a képekhez, azt kell látnunk, hogy a képiség fontos komponens – persze, ha Mitchellnek igazat adunk a szövegre vonatkozóan is –, amelynek nem csupán narratívája, konnotatív és denotatív jelentése, hanem képe is van. A szöveg képének szemiotikai vizsgálata nem problémamentes, hiszen számtalan szakma és tudományág érintett benne. A tipográfia szemiotikáját nem csupán a sorközök, a betűtípus, de a papír mérete, formája és típusa is érdekli. Emellett nem ugyanazt gondolja például a szemiotika és a pedagógia a szövegek megformálásáról. Melyik a kívánatos: a sorkizárt, avagy a balra igazított szöveg? Milyen jelentésekkel telítődik az elválasztott szöveg? Az egyenletes szóköz vagy a sorok végeinek egysége, tömörszerűsége segíti jobban az olvasást?

Első látásra úgy tűnik, hogy a megértést az egyenletes szóközöket biztosító balra igazítás segíti, arról nem is beszélve, hogy a sorkizárt több elválasztással él (amely persze lehet jelentésteremtő eljárás is). Ugyanakkor a szemiotika szempontjából az egységes, egyenletes sorvégek a kívánatosak, hiszen az egységes kép nem akasztja meg az olvasást. Ugyanis először mindig a szöveg képe és az illusztráció a szembeötlő, az olvasás innen nézve másodlagos művelet. A kisebb szövegterjedelmű, a fiatalabb generációkat megszólító gyerekkönyvek esetében, az olvasni tudás szintjéhez mérve, a pedagógus szempontjából a kevés elválasztással járó balra igazítás az üdvös. Mint látható, csak ennek a kérdéskörnek számtalan egyéb aspektusa lehetséges. Ha még jobban elmélyedünk a témában, akkor rögtön feltűnik, hogy a szedés milyensége szövegsemantikai kérdés is (és ezzel együtt retorikai is), nem csupán a tipográfia gyakorlata. David Jury könyvében azt írja, hogy „[v]alójában nem a szabadon lobogó jobb szél a cél, hanem az egyenlő szóközök biztosítása, és az elválasztások számának csökkentése” (JURY 2007; 104). Ennek persze vannak fokozatai, hogyan találja el a szerkesztő/tördelő a kívánt arányokat, hogy ne legyen túl egyenletes a sorok vége (amely inkább egy elrontott sorkizártra utal), de túl egyenetlen se legyen, amely viszont zavarja az olvasást és esztétikailag is kifogásolható. A szöveg és kép viszonya, elrendezése, az egyik komponens kiemelése is jelentésteremtő erővel bírhat.

Mint mindennek, ennek is van gazdasági oldala, de ezen anyagi hatásokat kevesen kutatják, ahogyan a képimádatról (MITCHELL 2008) is csak elvétve esik szó. Ezzel viszont egy roppant izgalmas területhez érkeztünk, amely az eddig hallottaknak egy gyakorlati szintézisét is jelenti. A szakirodalom ugyanis egy újabb paradigmáról is beszél, sőt dizájnfordulatot emleget. Köznapi értelemben a dizájn, a dizájnos a különös, furcsa és ezzel együtt általában haszontalan dolgokra használatos. Magának a dizájn szónak nincs magyar megfelelője. A formatervezés kifejezést használják szinonimaként, holott a dizájn (design) nem maga a tervezés, hanem a megvalósulás folyamata is, amelynek vannak gazdasági, esztétikai és etikai rétegei is. Valamelyik kiválasztott probléma kreatív megoldását jelenti, figyelembe véve a fenntarthatóság, a környezetvédelem, a társadalmi egyenlőtlenség, a piaci viszonyok kérdéseit is, eközben szem előtt tartva a funkcionalitás céljait. A vizualitás, a könyvtervezés is a dizájnelmélet látóterébe kerül, nem egy kiadó rendelkezik dizájnsorozattal. Ez pedig apránként beszivárog a mainstream gyerekkönyvkiadásba is, amely szintén – egyes országokban már régóta – zászlójára tűzi a problémaközpontúságot. A világ jobbá tételének vágya ellenébe megy a tömegfogyasztásnak. Ilyen például a vak gyerekek számára készülő könyvek, amelyek elképesztő lehetőségeket nyitnak meg az illusztráció, a szöveg/kép irányába.

Viktor Papanek híres definíciója szerint: „Minden ember designer. Minden, amit teszünk, szinte minden időben, design, hiszen a design alapvető minden emberi cselekedetben. [...] a design tudatos és ösztönös törekvés az értelemteni rend megteremtésére” (PAPANEK, idézi: SZENTPÉTERI 2010; 41). A dizájn persze a régi értékek felismerésében is szerepet vállal, sőt a dizájn, ahogyan a fenti definíció állítja, mindenki által használt eszköz. Ugyanakkor a dizájn-kultúra elterjedése kétarcú jelenség, mivel társadalomkritikus, de mégis elitista, erőteljesen narratív és mitologikus diskurzus, miközben tárgyi, materiális jellegű is.

„A képeket (pictures) úgy értem, mint virtuális, anyagi és szimbolikus elemek együttesét” – olvasható Mitchell (MITCHELL 2008; 11) definíciója. A virtualitás része az image, a helyettesítő megjelenítés, az anyagi része maga a megválasztott médium, a hordozó, majd az ezekből létrejövő object is. Ez pedig már a reprezentációk területe.

Szőnyi György Endre véleménye szerint magyarázó, alárendelt viszonya van az illusztrációnak: „a mellékszerepben lévő média (vagy kód) a főszerepben lévő magyarázza, megvilágítja, tehát bizonyos plusz információt hordoz. A két kód együttesen jelenik meg a reprezentációban, de nem olvadnak össze teljesen, és nem is egyenrangúak. Úgy mondhatnánk, hogy viszonyuk alárendelt és referenciális” (SZÖNYI 2004; 19). Varga Emőke szerint: „az illusztráció nem pusztán egy képi reprezentáció, de nem is csak egy szöveges előzménnyel így vagy úgy rendelkező kép, hanem olyan a mediális közöttiséget valóban játékba hozó műalkotás, amely a befogadás folyamatában megnyitja a folyamatos be- és visszairódás lehetőségét: a szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé is – folytonos oszcillációban” (VARGA 2012; 26–27). Varga Emőke definíciója – még ha kissé nagylelkűen megengedő is – jobban illik eddigi gondolatmenetünkbe. Szőnyi György Endrére pedig maga a gyakorlat cáfol rá: jó néhány olyan könyvet fel tudnánk sorolni, ahol a kép alakítja a szöveget (például Kollár Árpád *Milyen madár* című kötete), és az sem egyértelmű, hogy mikor melyik komponens az alárendelt, vagy hogyan lehet referenciális egy verseskötet illusztrációs anyaga. Kibédi Varga is eljut annak kimondásáig *A kis herceg* illusztrációinak kapcsán, hogy „[a] kép és szó kapcsolata interaktív” (KIBÉDI VARGA 1998; 152). Az illusztrált szövegek esetében a kép recepciója élvez prioritást, majd ehhez viszonyítva olvassuk magát a szöveget. A mimézis fokától is függhet a konnotatív és denotatív jelentés közötti távolság. És bár az illusztrátor is interpretátor, beszédes az a gyakorlat a kortárs gyerekkönyvek jelentős hányadánál, hogy az illusztrátor és a szöveg írójának neve egymás mellé kerül, teljesen megegyező méretben és tipográfiával, gyakorlatilag megkétszereződik a szerzők száma. És

itt még továbbgondolható, hogy milyen narratív teljesítményt tud felmutatni az illusztráció, hogyan lehetne értelmezhető a genett-i metalepszis és paratextus kategóriái felől, hiszen – legalábbis úgy vélem – mindkettő igaz lehet rá, tehát az illusztráció paratextus és metalepikus meghatározottságú is.

De mi az illusztráció célja, ha elvonatkoztatunk attól, hogy a szöveget is támogathatja? Egyes pszichológusok szerint káros, hiszen elnyomja a kreativitás és a képzelet lehetőségét, míg mások szerint az esztétikai nevelés fontos eszköze. Fontos ugyanakkor látni, hogy a gyerekirodalom speciális létmódjából adódóan a „felnőtt komponens” sem zárható ki. Így az illusztrációnak jelentős marketingfunkciója is van. Az illusztráció maga is reklám. És mint ilyen, a felnőttek ízlésére, műveltségére is hat: és ebből a perspektívából Léphaft Pál illusztrációi nagyon is a felnőtttség felől érdekesek. Ez kiadói részről azt is biztosítja, hogy Léphaft munkája otthonosságot biztosít a befogadónak (főként a felnőtteknek), szakmai elismertsége minőségi munkát ígér, az általa alkalmazott technikának pedig anyagi vetületei vannak: a monokróm alacsonyabb nyomdai költségeket jelent (a redukált színskála Léphaft művészetének eredendően karikatúrai alapozásából következik).

Nem egyedi eset, hogy valaki, aki elsősorban karikaturista minőségében ismert, a gyerekkönyv-illusztrációk területére téved. Gondolhatunk itt több klasszikusra is: például Réber Lászlóra vagy Dr. Seussra (aki saját magának rajzolt és illusztrált). Nem is távolodtak el a karikatúrától sohasem teljesen. Léphaft Pál esetében a karikatúra inkább forma és stílus marad a gyerekkönyvek tekintetében, a társadalmi éleslátást pedig intellektuális mélységek, groteszk ötletek vagy érzékeny képalkotás váltja fel. Koczogh Ákos a nyolcvanas években jegyezte le a karikatúráról azt, hogy az „líra és nem epika, vagyis nem elbeszélő, leíró, részletező, nem keresi az ok és okozat közötti összefüggéseket. Lényege éppen az, hogy ok és okozat között lerövidíti az utat” (KOCZOGH 1981; 8). Ebben a líraiságban ragadható meg Léphaft műveinek egy másik erénye és ereje, amelyre leginkább két könyv, Fülöp Gábor *Leó görögülésben* és Németh István *Felbőnézők* című kötete alapján mutatok rá. A karikatúra ideologikussága, amely értelmezői közösséget feltételez a kontextus feltárhatóságában, itt kioltódik, az illusztrációk sokkal kevésbé ideologikusak, és kontextusuk a szöveggel létrejövő kapcsolatban születik meg.

Hózsza Éva felhívja a figyelmet több konnotatív jellegzetességre is: „A képanyag döbrenti rá az olvasót a Németh István szövegvilágában oly gyakori és sokrétűen megnyilvánuló apa–fiú kapcsolatra, vagy a *Mi van apával?* és *Az ühüm meg a bühüm* szövegösszefüggéseire” (HÓZSA 2012;

7). Fülöp Gábor könyve esetében még izgalmasabb a képlet, ugyanis a mediális jelenlét több szinten is fellelhető. A Leó-versek világa gyerekbeatnek is nevezhető, nonkomform „leocentrikus” univerzum, amelyben kiemelten fontos a látványosság és a medialitás: A kötet első kiadása még *Leó tűnődéseiből* címen jelent meg 1980-ban, és Svetozar Tomić képregényes kifejezésformákat alkalmazó comic strippekkel illusztrált. A versek keletkezésének idején uralkodó képregénycentrumú kultúrát beemelő *Leó a képregényről* című verse kiemelhető ebből a szempontból.

A képregényt én
tanulás helyett szopogatom,
mint a cukorkát
– magyarázza Leó –,
különösen a kis bajszost
meg a nagy kövéret.
Meg van egy macska is,
aki tenyerén hordja az egeret.
De sok a duma.
Nekem *egy* négyzet is elég lenne;
diót tennék a közepére,
s amikor bedugja a fejét az egér –
CAPP!
Utána jöhet a kémia.
(FÜLÖP 1980; 33.)

A képeslapként öndefiniáló *Leo by night* egy fiktív narratív ekphraszisz, izgalmas a verbális humor és a metaképi szintezés együttese, amelyben a versbeszélő Leó önmagát tájiasítja, illetve kanonizálja, avatja szentté.

Leó by night

Vagyis:
Leó éjjel
(hiszen láthatatok is
ilyen felirattal képeslapon).
By night én
leginkább alszom
vagy bekapcsolom
a glóriám,

ha turisták jönnek hozzám.
Glóriám fényében időnként –
horkolok is
fenemód.

(FÜLÖP 1980; 44.)

Az újabb kiadás szövegébe beleíródik a mediális váltás is, ami főként a *Leót bepalizzák* című versben figyelhető meg:

Pali bácsi
rajzolt
rólam egy karikatúrát.
Hehe – én mint Leó.
Semmi különös.
Ha *oldalt fordítva fejem*
a tükörbe
nézhetnék fülemmel,
ugyanezt látnám.

(FÜLÖP 2006; 65.)

A leocentrikus versvilág esszenciális reprezentánsa ez a vers, amellelt, hogy a karikatúra groteszk és abszurd látásmódja képileg nyer megfogalmazást benne. És bár Pali bácsizik a versbeszélő, aki saját magán kacagva leleplezi önmagát, amikor azt mondja: „Hehe – én mint Leó”, akkor tudjuk, hogy ez már a költő, aki kifelé is szól. A bácsizás gesztusa kettős célzatú lehet: a Leó-lét és a költőiség közötti játékos szerepváltás, továbbá a gyerekolvasó felé történő utalás is. Leóról nem tudni, hogy milyen korú is valójában, folytonosan lebeg a felnőtti és gyermeki között, ahogyan ezt az illusztráció is erőteljesen érzékeli, érzékelteti. A versbeli Leó lázadó figurájától talán mégis idegen lehet a bácsizás, így ez inkább tűnik a költői hang átszüremlésének a versszövegbe, illetve a gyerekperspektíva elemének, mintsem Leó megszólalásának. A kifelé irányultság, a kifelé tekintés, szólás szembeötlő vonása a kötetnek: az összes illusztráción úgy látható Leó (és senki más), mint aki az olvasó felé néz, mintegy erősítve Leó szövegélő, monologizáló versnyelvének szituációját, deiktikus mozzanatként tüntetve fel azt. A *Leó mint oroszlán* című vershez készült illusztrációban Léphaft Pál egy képbe sűríti a csattanót, így a médiumok közötti alapvető különbségek is megvilágítást nyernek, ha összevetjük az első kiadás sokkal terjedősebb képregényével. A Leó-versek illusztrációi a mediális heterogenitás és a reprezentáció hordozói, egyszerre indexikusak, ikonikusak, felfedezhető szimbolikus erejük is.

Mivel a versek és az elbeszélések illusztrációi szintaktikai szinten nem valnak összekapcsolhatóvá, a narratíva hiányát Léphaft a figura vagy egy motívum kiemelésével kompenzálja, ezáltal egységesít, összekapcsolja a szövegvilágot. Léphaft vonalai szabálytalanok, fegyelmezetlenek, el-elhagyják a kontúrokat, a színezés kicsúszik (ez legfeljebb a borítókön látható, amelyek kétoldalas nagy akvarell- vagy tusképek). A *Leó görögülésben* illusztrációi a bal oldalra kerülnek, így az olvasás során először azokat pillantja meg, olvassa el a befogadó. A *Felhőnézőkben* néhol a képek megszakítják a szöveget, de jellemzően az oldalpárok jobb felét foglalják el, leginkább teljes terjedelemben. A hagyományos európai olvasásmód jegyében a *Leó görögülésben* kötet illusztrációi a képek előtt, bal oldalra kerülnek. A *Felhőnézőkben* néhol a képek megszakítják a szöveget, de jellemzően egész oldalt elfoglalnak az oldalpárok jobb felén.

Mindkét könyvben hangsúlyos a tekintet szerepe, de Németh István könyvében a tekintet az interperszonális viszonyok nagyon személyes kifejeződése, zártan önmaga világába tekint az illusztráció. Léphaft igen ritkán antropomorfizál növényeket (talán a gomba az egyetlen kivétel), állatokat (leszámítva az állatmeséket), de a (gyakran eltűzött, felnagyított) szemek kifejezései által beszélteti őket. Számtalan álmos, megannyi fáradt és szomorú, jó néhány mosolygós szempár látható: ezek a szemek, tekintetek beszélnek, akárcsak a szöveg. Ahogyan Németh István fogalmaz: „Mert, hadd mondjam még egyszer, gyerekkoromban nekem a legjobb rádióm mégis az apám meg az anyám arca volt. Mindig az ő arcuk, az ő szemük fénye sugározta nekem a legeslegfontosabb híreket” (NÉMETH 2012; 9).

A karikaturista látásmódja köszön vissza ezeknél a megoldásoknál, amely valamilyen erős, kifejező emberi szituációban láttatja figuráit: itt ez a szituáció az intim, személyes családi kapcsolat. Fülöp Gábor verseiben remekül találja el Leó alakját, Némethnél pedig érzékenyen tapintja ki a prózakötet tétjét. Feltűnnek a sablonos, kövérkés, kalapos, bajszos parasztemberek is, de amikor a novellák konkrét szereplőjéről van szó, akkor eltávolodik Léphaft a zsánertől, sőt azt is meglépi, hogy a *Mi van apával?* című szövegben kontúrszerűen a háttérben Németh István sziluetjét építi be – ahhoz hasonlóan, ahogyan kölcsönhatásban áll a Leó-versek és írójuk, valamint az illusztrátor alakja egymással. Sőt, a novellabeli fiú alakját is hozzáidomítja az apaképhez. A *Felhő futott a napra* című elbeszélés gyerekperspektívából elmesélt történetében az apa alakja az illatokon, érzeteken keresztül jelenik meg, ennek megfelelően Léphaft Pál olyan megoldást választ, amelyben az olvasó sem pillantja meg az apa arcát, csupán a gyerek arca mögött sejlik fel annak kontúrja. A *Színötös* illusztrációja a falusi környezetet érzékelteti finom megoldásával, a *Cserebere* mágikusan hétköz-

napi története pedig egy szokatlanul részletgazdag, kitöltött kontúrokkal ábrázolt figurát kap. A tekintet szerepe, a nézés, a látás hatalmas, az olvasás többféle módozata Némethnél a következő módon fogalmazódik meg:

„– Valaki már megint bántott?

– Nem bántott senki.

– Látom a szemedet.

– Téged, mama, ki bántott? – kérdeztem meg tőle én is egyszer.

– Ki bántott volna? Senki.

– Akkor miért olyan a szemed?

– Milyen?

– Olyan” (NÉMETH 2012; 16).

Kiadások

FÜLÖP Gábor (1980): *Leó tünődéseiből*. Forum, Újvidék

FÜLÖP Gábor (2006): *Leó görögülésben*. Timp, Budapest

NÉMETH István (2012): *Felbőnzők*. Forum, Újvidék

Irodalom

BARTHES, Roland (2014): A kép retorikája. In BLASKÓ Ágnes–MARGIT-HÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció*. Typotex, Budapest, 109–125.

BOEHM, Gottfried (1998): A képleírás. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*. Kijárat, Budapest, 19–37.

HÓZSA Éva (2012): Retro távlatnyitás (A vajdasági magyar irodalmi visszatekintés keresztjezései) = *Hungarológiai Közlemények*, 3. 1–12.

JURY, David (2007): *Mi a tipográfia*. Scolar, Budapest

KIBÉDI VARGA Áron (1998): Szöveg és illusztráció. A kis herceg ürügyén = *Uő: Szavak, világok*. Jelenkor, Pécs, 151–160.

KOCZOGH Ákos (1981): *Vázlat a karikatúráról*. TIT Művészeti választmánya, Budapest

MITCHELL, William John Thomas (2008): *A képek politikája*. JATEPress, Szeged

PAPANÉK, V. (1995). *The green imperative*. Ethology and Ethics in Design and Architecture. Thames and Hudson, London

SZENTPÉTERI Márton (2010): *Design és kultúra*. Befogadó desingkultúra. Építészfórum, Budapest

SZŐNYI György Endre (2004): *Pictura & Scriptura*. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei. JATEPress, Szeged

VARGA Emőke (2012): *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. L'Harmattan, Budapest

Az érzékelés határai és az én képtudata reális és virtuális térben

Jelen dolgozatban az „európai fenomenológiai-hermeneutikai iskolához” (BACSÓ 2016a; 112) köthető ikonikus fordulat körül kialakult diskurzus prózairodalmi vetületei kerülnek elemzésre. Ami a vizuális művészeteket összeköti az egyéb alkotói területekkel, az irodalommal, a zenével, az építészettel, az elsősorban a metafora mint retorikai, poétikai és esztétikai alakzat, amely – még mielőtt berögzült volna a konvencionális jelentése – az e világi és az azon túli jelenvalót és hiányzót egységesítette a maga képi teljességében. Žarko Paić ez irányú vizsgálódásaiban megállapítja, hogy az egymást követő térbeli-időbeli kontextusokban a kép mint műalkotás és egyúttal a materialitáson, a tárgyiasságon túllépő fenomén az ember, a természet, a világiasság és az isteniség kapcsolatát különböző vetületekben konstruálja meg. A horvát teoretikus értelmezésében az ikonikus fordulat annak a világnak a retrospektív eredettörténetében alapozódik meg, mely a létezésnek az ősi hona, a lényegi nullpontja, valamint a reprezentációt illetően a szó–dolog–írás együttléte. Olyan teljességállapot utáni vágyódásról van szó, amelyet Heidegger preontologikus képére vagy a plótinosi emanáció útján keletkezett Egy osztatlanságára vezetnek vissza, illetve amelyet az antik logoszfelfogás helyreállítása valósíthatna meg (PAIĆ 2006).

Filip David *A félejtés és az emlékezés háza* és az *Álom a szerelemről és a halálról* című regényeit illetően az érzékelési viszonylatok és a kép-fenomén által az éntudat kialakulásában betöltött szerepet jelző mozzanatok, amelyek egyaránt vonatkoznak a valós és képzelt térélményre, képezik egy lehetséges képtudomány felőli vizsgálat tárgyát. A szerb író regényvilágában a *világ nélküli képpel*, az érzéki erejüket vesztett metaforákkal való megnyilatkozás *lehetséges* elképzeléseivel és azok érzéki komplexitásával foglalkozó metadiskurzus ismerhető fel. Az imént sorolt *teljességformák* keresése, amelyek a szimbolikus ábrázolás jelenbeli állapota szerint szilánkok-

ra hullottak, elsősorban a zsidó és a keresztény hagyomány reprezentációs alakzataira nyúlik vissza. A vizsgált regényekben a képekben való érzékelési módozatok mint az ősi szimbólumoknak az újrafelfedezését eredményező világvilágkép-elméletek a judeokeresztény istenképhez mint világvilágképhez, tehát a világ feltárultságában megvilágosodó *ittlé*hez való visszaterésben kapcsolódnak az ismertetett képtudományi diskurzushoz. David regényvilágának a cselekményességet mozgató alteritásokat megjelenítő formák a misztikus, az immanens és a transzcendens határai mentén alakulnak ki. Többek között az én ősi idejének, lényegi nullpontjának, az eredet epochális világvilágképének a keresése említhető a fentebb vázolt teljességnek a kozmológiai és vallásos alapvetésű gondolkodás felé történő elmozdításában. Ily módon a tér és a világ tartományait rétegező „inhomogenitás”, illetve a részekben való tájékozódás, a mitikus időbeli és térbeli kategóriákat sokszoros valóságra és szétszórt világra való felbontás Mircea Eliade vallásfilozófiájával válik megközelíthetővé. Ennek alapján a profán térélmény és tapasztalás olyan valóságképet teremt meg, amelyben „már nincs is »világ«, csupán egy széttört univerzum töredékei léteznek, végtelenül sok, többé vagy kevésbé semleges »hely« formátlan tömege, amelyek között az ember az ipari társadalomban zajló élet kötelezettségeitől hajtva ide-oda mozog” (ELIADE 2009a; 18). Ugyanez a felfogás David regényvilágában úgy jelenik meg, mint „a képeknek, a sötétben felvillanó szikrácskáknek, a szilárd támasz utáni céltalan bolyongásnak az általános káosza” (DAVID 2010; 80).

Eliade képfilozófiájában a logosz, a teljesség a „Paradicsom” utáni vágyakozás mitizált archetípussá vált nosztalgia formájában reprezentálódik (ELIADE 1997; 20), amely a különböző mítoszi hagyományok kozmológia mozzanatának valamilyen szinten a gyűjtőneveként funkcionál, és hasonlítható a fentebb ismertetett képtudományi iskola ősi teljességet jelentő formáihoz. A modern ember elvilágiasodott, hétköznapi külsőt öltött mítoszait magukban hordó Képek a szellemi megújulást jelenthetik (ELIADE 1997; 22). Hasonlóan fogalmazódik meg az *Álom a szerelemről és a halálról* első kisregényében (*Kisregény a szerelemről*) a szó, az írás, a dolog és a kép együttléte, illetve egy ilyen reprezentációs egység keresése: „Ezért próbálom meg képszerűen elképzelni magamnak a hit értelmét és a remény jelentőségét [...]. Nem hiszek azoknak a szavaknak, amelyek nem ábrázolhatók képként. [...] Az első probléma az, hogy hiányzik az Isten leírása. Semmiféle világos képzet, semmiféle kép róla” (DAVID 2010; 153). A kép ön maga isteni, abszolút voltára való visszamutatásról van szó, ami a spirituális tapasztalatot tenné lehetővé, és ami ebben a létezés, az istenség és a világiasság alkotta együttes által meghatározott kontextuális

szituációban hiányként lép fel. A retorikai alakzatokban felismert fenomén nélkül az énkép és az epochális világkép instabillá válik. Ennek helyreállítási vágya és kísérlete köti a metadiskurzust a képtudományok elgondolásaihoz. A kötet második kisregénye (*Kisregény a haldoklásról*) a zsidó pogromokat történelmi kontextusba helyezi, a misztikum és a transzcendencia látszólag háttérbe szorul. Viszont a történet mindinkább a *részekre bomlott kép* újraegyesítése felé irányul, ami a történet végén teljeseedik ki.

Filip David prózájában a perceptualitással, a testté válással, a testi létezéssel, illetve az attól való eltávolodással kapcsolatos egyes részekben olyan kijelentéseket olvashatunk, amelyek Merleau-Ponty kiazmuselméletét idézik: a látó, a látható és a világkép összerosódásáról való beszédet, amely alapján a test „maga az időnként szanaszét szóródó, máskor meg egy pontban összesűrűsödő Láthatóság. Ezért a testünk nincs is a világban, mint ahogy a világ képe sincs benne. [...] magát a világot, mindenki közös világát látja, anélkül, hogy ehhez ki kellene lépni »önmagából»” (MERLEAU-PONTY 2007; 156). Merleau-Ponty fenomenológiájánál maradván a *hús* fogalmával jellemezhető ezen alakzatok, ami a Lét egy eleme, helyhez és egy határozatlan körvonalú *mosthoz* kötött (MERLEAU-PONTY 2007; 156). A test mint emlékhely értelmeződik, amelynek a felsebzésével a kierkegaard-i *tövis* jelzi, hogy az időbeli létünk „nem más, mint az elszenvedett folytán nyert tapasztalat, ami azzá tesz, amivé lehetünk” (BACSÓ 2016b; 60). Az én tudatában ennek a felismerésével világosodik meg a kontinuos időn belüli létezés. Az örökös szenvedések, a történelemben állandóan ismétlődő pogromok az *ittlét* tudatosulását és a szilánkokra hullott történelmi és jelenvalóságbeli világkép felismerése által az én azonosságának a fragmentáltságát eredményezik. Ezzel ellentétben áll a képzelet tartománya, amely mint a teljesség lehetősége „abszolút totalitásként adódik, egy befejezett és kerek világként” (BAGI 2006; 191). Különböző módozatokban reprezentálódik a tudat testbe való bezártsága. *A felejtés és az emlékezés háza* című regény *démoni gyerekének* a történetében például a lélek testi rabsága fogalmazódik meg.

Többnyire a látható világ kizárásával alakul ki a látványt szemlélő én észlelésében mind a külső, mind a belső táj, amely a szubjektivitás immanens tartózkodási helyeként funkcionál David prózavilágában. Egy-egy karakter miután becsukja a szemét, kilép a látható és az észlelő együttléte által meghatározott kiazmatikus rendszerből, „*másik által észleltként*” való lét relációjából (MERLEAU-PONTY 2007; 22), és transzcendens térbe kerül át, a „belső szem” materialitást meghaladó dimenzióba vezet. Az eddigiek alapján megállapítható, hogy ezek a térélmények jelentik a Mircea Eliade filozófiájából ismert *szent térben* mint *szakrális világban*

való létezését, ami valóságos létező, mert a megnyilatkozásával alapozódik meg ontológiailag a világ. Szilárd „középpontot” nyújt az ember számára, hogy az *megalapíthassa világát* és valóban éljen (ELIADE 2009a; 16). Ehhez a kettős differenciáláshoz kapcsolódva a módozat, ami azt jelzi, hogy a szakrális tapasztalat milyen formákban létesülhet, a mindinkább elprofanizálódott világ határait rajzolja ki. Ennek megfelelően az álmok és a képzelgések, illetve az *éber állapotban való álmódás* az igazság mély megélésének az állapotát és a világkép rétegzettségét jelentik inkább, mint a valós események transzcendens világba való tükrözését. A *Kisregény a szerelemről* című mű bevezető része utal erre a strukturálódásra, amikor a narráció beszámol arról, hogy a történet főhősét Jákobról, Izrael harmadik pátriárkájáról nevezik el, mert álmában meglátta a földre vezető lajtorját, ami az ég-gel való kapcsolatot kifejező képként értelmezhető. Eliade szavaival ez az álombeli szimbólum az *axis mundi* szerepét tölti be, tehát „lehetővé teszi az egyik kozmikus régióból a másikba való átmenetet” (ELIADE 2009a; 31).

Az *Álom a szerelemről és a halálról* című regény egyik, a lehetséges világokat differenciáló elmélete alapján minden egyes egzisztenciának két oldala van, ilyen a látható és a láthatatlan, amelyek „eredete a világ teremtésétől eredeztethető” (DAVID 2010; 60). Tehát ismét a valóságos és a nem valódi világ egykori differenciálatlan állapotának az egységét lehetővé tevő mozzanat kérdése vetődik fel. A látható világ, ami a férfi oldala és a láthatatlan túloldal, amelyet a nő alakja jelképez, olyan teljesség elérése utáni vágyakozást testesítenek meg, amely a bataille-i transzgresszivitás stádiumához kapcsolódóan a misztikum és az érzékiség kapcsolatát idézi (BATAILLE 2009). A vágy, ami a kívül kerülés helyzetét lehetővé teszi, az élni és a halni vágyás között húzóó végletes pont (BATAILLE 2009; 308). Egyszerre halálvágy és élni vágyás a lehetséges és a lehetetlen határain belül. Ezt az akarat felett győzedelmeskedő vágyat reprezentálja a *Kisregény a szerelemről* egyik álomhoz kötött transzgresszió-stádiumba való kerülését leíró része: „Ez heves vággyal elegy szenvedély volt, amelynek forrása rajta kívül, ezen az álmon kívül, minden valóságon kívül, minden értelmén kívül volt” (DAVID 2010; 30). A történet végén létrejövő házasság a kettős tagoltságú egzisztencia, az ég és a föld közötti „hierogámiaként” (ELIADE 2009b; 152) értelmezhető. A kozmikus azonosítások pedig Eliade szerint nem a vallásos ember (*homo religiosus*) pusztá *gondolatai*, hanem tapasztalatok, mint ahogy a *Látható és a láthatatlan* előszavában olvasható filozófiai alaptétel szerint „ahhoz, hogy hamisnak nevezhessünk valamit, szükséges, hogy legyen tapasztalatunk az igazról” (MERLEAU-PONTY 2007; 17). A vallásos ember életében van egy emberi és egyúttal kozmikus dimenzió, amit a „világra nyitott létezésnek” nevezhetünk

(ELIADE 2009b; 152). A fentiekben már ismertetett külső perspektívában az ember a világgal együtt önmagát is megismerheti.

Továbbá a határok meghaladásához kapcsolható a történet elején olvasható világbázisra belül elkülönített rétegek osztályozása, amely a transzcendentális tapasztalat elmozdításaként határozható meg a társadalmi normák által szabott határok meghaladásának foucault-i diskurzusa felé. Az egyetlen dimenzióra korlátozott normalitás állítódik szembe a kívül rekedt másságformákkal, akiknek a megadatott teljesség okozta az idegenné válásukat. Ők azok, „akik a legnagyobb kínok közepette élnek, a béna és kolduló szerencsétlenek, a világtalanok a pusztaságban, a bolondok, akik meggyötört elméje eltorzítja a világ valós képét” (DAVID 2010; 14). Továbbá az *Álom a szerelemtől és a halálról* második kisregénye alapján ők azok, akik képekként érzékelik a történeteket, amelyek megtörténtek, illetve „ami csak ezután fog megtörténni” (DAVID 2010; 152).

A *Kisregény a szerelemtől* bevezető részében az ősi bensőséges nevelődés felől a felvilágosodás és a rációval való emancipáció irányába történő elmozdulást vázolja a narráció. Mielőtt a történetekben bekövetkezett *a mi világunk vége*, a kizárólagosan az írásra szegezett tekintetet az írás-kép-dolog együttlétének tapasztalata révén az abszolút jelenlétet tette lehetővé: „teljes szellemi és fizikai létük a lényegek lényegére való összpontosítás köré tömörült. Ez a világból való látszólagos távollét a Világok világában levő abszolút jelenlétet, valamennyi titok közül a legnagyobbhoz való közeledést jelentette” (DAVID 2010; 16). Az új, eltorzult világban „csak az üresség létezik, amelyen átdobtak bennünket, s a katasztrófákról saját vízióinkat alkottuk meg” (DAVID 2010; 79). A víziók ebben az epochális kontextusban társadalmi, történelmi és kulturális tényeket képeznek le szellem és immanencia nélkül, „a nagy semmiben, a semmiből jöve, a semmi felé haladva, az utazás, az élet, szerelem, gyűlölet, halál illúzióját megteremtve” (DAVID 2010; 79). A regényben a képekben való valóságlátásról kialakult gondolatmenetből levonható, hogy az idézett részben említésre kerülő illúzióktól való eltávolodás lehetővé tenné a teljességben való áttekintést, amely a kép-fenoménnek Merleau-Ponty-féle nyílt horizontkénti meghatározását idézi. Az újkori világbázis szubjektum-objektum sémájától eltávolodó perspektíváról van szó, amely lehetőséget teremt a létező megjelenésébe, illetve a látható és láthatatlan mint jelenvaló és hiányzó képi eseményszerűségébe való betekintésre (PAIĆ 2006; 171).

A kabbalista valóságértelmezések felelevenítése során a *Tóra* mint az etikai bizonyosságokat megőrző, a kinyilatkoztatás misztikus teste funkcionál, a benne való hit vagy kételkedés következtében pedig az igazság

és az illúzió között a lélek megfeszülése és az ürességérzete jut kifejezésre. Az *Álom a szerelemtől és a halálról* első kisregénye a zsidó létnek mint az Európában és a saját népen belül érzett idegenségnek a reprezentációjával indul egy múltbeli, mitikussá váló időben, a második kisregény végén pedig a fentebb említett *bolondokból, koldusokból, nyomorékokból* álló „neurotikus tömeg” (DAVID 2010; 181) mint összefonódott test, érzésközösség transzgressziója fejeződik ki. A *Kisregény a haldoklásról és A felejtés és az emlékezés háza* is egy misztikus utazásnarratívával fejeződik, amely a látható és a láthatatlan, az élő és a halott, a valós és a fiktív tartományok közötti határállapotban mozog.

A kisregények történetei mitikus és történelmi időrétegekben játszódnak, így a jelenvalóság romlott világa is egy ilyen jellegű téridőt teremt meg. *A felejtés és az emlékezés háza* című regény narratívája viszont valamelyest elmozdul a posztindusztriális társadalom kontextusába szituált világ *előállított* és deszubsztancializált képében való önmeghatározás mediológiai aspektusa felé. A tudat, az emlékezet és a felejtés géppé válása, a világnép elgondolásának digitalizálása vagy virtualizálása, a történetek mesterséges újrakombinálása, az én artefaktummá formálódása és a szubjektív észleléstől való függetlenítése következtethető ki a regény címadó fejezetének a történéseiből. Paic elgondolása szerint a logoszférát és a grafoszférát egyesítő videoszféra mint utolsó stádium a megismerésben a szó-írás-kép egységének egyedülálló, szubjektum és szubsztancia nélküli eseményét valósítja meg (PAIC 2006; 162). A kép, amely köré az emlékezet, a felejtés és a narrativitás összpontosul, „ön-előállított” és „ön-előállító” (PAIC 2006; 156). A korábbiakban hivatkozott képelméleteknél maradva az ősi időben a szó-dolog létező együttlétét megvalósító virtualizálás felé irányuló reprezentációt és képtudatot határozhatjuk meg David emlékezést és felejtést irányító gépének működése alapján.

Kiadások

DAVID, Filip (2007): *San o ljubavi i smrti*. Laguna, Beograd

DAVID, Filip (2010): *Álom a szerelemtől és a halálról*. Ford. NÁRAY Éva. Timp, Budapest

DAVID, Filip (2014): *Kuća sećanja i zaborava*. Laguna, Beograd

Irodalom

BACSO Béla (2016a): A képtudomány margójára. In Uő: *Tapasztalat és esztétika*. Filozófiai és művészetelméleti írások. Kijarat, Budapest, 104–119.

BACSO Béla (2016b): „A vallási élet fenomenológiája” In Uő: *Tapasztalat és esztétika*. Filozófiai és művészetelméleti írások. Kijarat, Budapest, 55–67.

- BAGI Zsolt (2006): *Az irodalmi nyelv fenomenológiája*. Balassi, Budapest
- BATAILLE, Georges (2009): *Misztika és érzékiség*. Ford. DUSNOKI Katalin.
In Uő: *Az erotika*. Nagyvilág, Budapest, 284–325.
- ELIADE, Mircea (1997): *Képek és jelképek*. Ford. KAMOCSAY Ildikó. Európa, Budapest
- ELIADE, Mircea (2009a): *A szent tér és a világ szakralizációja*. Ford. BERÉNYI Gábor. In Uő: *A szent és a profán*. Európa, Budapest, 15–60.
- ELIADE, Mircea (2009b): *Az ember létezése és az élet megszentelése*. Ford. BERÉNYI Gábor. In Uő: *A szent és a profán*. Európa, Budapest, 149–201.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2007): *A látható és a láthatatlan*. Ford. FARKAS Henrik–SZABÓ Zsigmond. L'Harmattan, Budapest
- PAIĆ, Žarko (2006): *Slika bez svijeta*. In Uő: *Slika bez svijeta* (Ikonokluzam suvremene umjetnosti). Litteris, Zagreb, 153–191.

A határ(folyó) mint mediális tényező

Jelen dolgozatomban a határnak, konkrétan a határfolyónak részben a kommunikációra, részben pedig az ennél tágabb értelemben vett művészeti és szociális környezetre gyakorolt hatásával, illetve ennek mediális aspektusaival foglalkozom egy konkrét rendezvény példáját felhasználva, még ha nem is alapvetésként, de lehetőségként elfogadva, hogy a szóban forgó, évenkénti megmozdulás egyfajta illusztrációs anyaga vagy leképeződése lehet bizonyos átfogóbb hatókörű jelenségeknek.

Az AquaPhone elnevezésű rendezvényt 2006 óta évente tartják meg a szlovákiai Párkányt (Štúrovo) és a magyarországi Esztergomot összekötő Mária Valéria hídnál, amely az 1944-es felrobbantását követően csak 2001-ben lett helyreállítva, az átkelési módzatok és lehetőségek változása pedig természetesen kihatással volt az egyébként határtelepüléseknek tekinthető két város kapcsolataira, a lakosok életére, ezen belül a kommunikációra is, különösen a korábbi időkben. A többnyelvű és multimediális rendezvény nyilvánvalóan ennél többet képvisel, alapötletét mégis egy kommunikációs fennakadás és annak egyedi feloldása adta, pontosabban az ezzel kapcsolatos visszaemlékezések, amelyek tipikusan a történelmi fordulat átlagemberek mindennapjaira gyakorolt hatását felmutató történetek közé sorolhatók, és helyet kaptak az AquaPhone tízéves jubileumára megjelent kiadványban is. Eszerint a visszavonuló német csapatok 1944-ben felrobbantottak hármat a híd öt íve közül, így az diszfunkcionálissá vált, noha a társadalmi-politikai viszonyok egyébként sem adtak lehetőséget komolyabb átjárhatóságra. „Tulajdonképpen semmilyen lehetőség nem volt a Duna másik oldalára szakadt rokonokkal és barátokkal találkozni, beszélgetni. Ezért esténként, szélcsendes időben lementek az emberek a Dunához, hogy a víz felett szót váltsanak a túlsó parton lévőekkel. A folyó vize fél kilométeren keresztül vitte a szavakat a másik oldalra, köztük egy-egy rejtjelezett hírt” – írja Karol Frühauf, aki a rendezvény egyik ötletgazdája is (FRÜHAUF 2015; 73).

A jelenség, hogy a víz felszínét információhordozóként használták, azal nyer újabb dimenziókat, hogy éppen a vízfelületnek, pontosabban az országhatárként meghatározott természeti objektumnak bármennyire is elválasztás az elsődleges funkciója, egyben a kapcsolatfelvételnek ezt a sajátos formáját is biztosítja, a kommunikációs folyamat részeként, közvetítő csatornaként funkcionálva. A jelenség, illetve a róla szóló történet mára már szimbolikussá vált, a több mint fél évszázados *hídnélküliség* ideje alatt számos változás ment végbe, jelenleg pedig nem is funkcionál határátke-lő a hídnál, az átjárás adminisztratív tekintetben gyakorlatilag akadályta-lan, a szervezők bevallása szerint éppen e helyzet fenntartásának fontossá-gát is jelezni kívánják.

A mindenkori határok közelében szervezett megmozdulás nem rend-hagyó jelenség, a rendezvény esetében azonban a határ, az elkülönítés je-lensége jóformán felszámolódott. Ellentétben például azokkal a megmoz-dulásokkal, amelyek a még álló berlini falnál játszódtak le, mint amilyen Wolf Wostell 1973-as performance-a, amely a többi happeningjéhez ha-sonlóan nagyszabású volt ugyan, de – és ebben is eltér a jelenleg tárgyalt esemény jellegétől – csupán a résztvevők számára jelentett igazi tapaszta-latot. Mint írják róla, a résztvevők „egy kvázi-rituálé önkéntes beavatott-jai voltak, amelyhez a zavartalanul zajló, jobbra érdektelen világ szolgált kontextusként” (KAPROW 2000; 49). Az AquaPhone az eredeti elkép-zelés szerint egyszeri esemény lett volna, később döntöttek a folytatásról, mivel ekkor már határorhely sem funkcionált a szlovák–magyar határnál, így a rendezvény emlékezésjelleggel bírt, és nyilvánvalóan az érdeklődők-re kívánt hatást gyakorolni elsősorban, viszont a környezettel is reakció-ba lépett.

Az alapkoncepció értelmében a Duna két partján az erre az alkalomra született irodalmi művet „felolvasó személy mellett áll egy-egy zenész, és a szöveges párbeszéd felolvasásával párhuzamosan előadásra kerül egy [...] zenei dialógus is. Az előadást egy hangerősítő berendezés segíti, hiszen nem lehetséges a hídon áthaladó forgalom leállítását a performance idejé-re” (FRÜHAUF 2015; 73–74). Tehát a hagyományos értelemben vett ha-tárjelleg felszámolódása és a forgalom állandósulása ebben az esetben gát-ló tényező a rendezvény megvalósítása során, ezt a zenei komponensért fe-lelő Alfred Zimmerlin svájci zenész is észrevételezi, egy újabb szempon-tot felvetve. Meglátása szerint ugyanis az improvizáción alapuló, de szigo-rú temporális szerkezethez igazodó és a szöveggel is korreláló zene hangjai sajátos módon vegyülnek a közlekedés zajával meg az elhaladó járókelők beszédével, ugyanakkor deformálódnak, ugyanis mindez a víz felszínéről és a híd pilléereiről többszörösen visszaverődik (FRÜHAUF 2015; 103).

A performance alapját tehát elsősorban az irodalmi mű adja, ehhez igazodik a zene, azonban az összhatás kialakulásában egy harmadik mediális tényezőnek tekinthető a rendezvény helyszíne, hiszen jelentős hatással van a létrejövő produktumra. A megvalósítás szigorú partitúra szerint zajlik, azonban az alkotók tevékenységének összehangolásakor centrális tényező, hogy a hang nagyjából két másodperc alatt teszi meg az utat a Duna két partja között az adott szakasznál. A szöveginterpretálás és a zenemű megszólaltatása csak e külső tényező figyelembevételével válhat harmonikus, a performance gyakorlatilag ebben az esetben valósul meg az alkotói szándékkal összhangban. A másodperces pontossággal tervezett happening ugyanakkor különböző hatást kelt az egyes lokációkon: a hanghatast a partokon a legharmonikusabb, a hídon tartózkodóknak számolniuk kell eltolódásokkal, zajokkal és fokozott visszhanghatásokkal is, a befogadónak a folyóhoz való térbeli viszonya, elhelyezkedése tehát jelentősen befolyásolja a percepciót.

Egykori és jelenlegi társadalmi viszonyokra reflektálva a sorozattá váló rendezvény szervezői felváltva német, magyar és szlovák nyelven alkotó szerzőt kérnek fel a kiindulópontként szolgáló szöveg megírására, amelyet minden esetben lefordítanak a másik két, a térségi nyelvhasználatban domináns nyelvre is, így végül három formának a hangzó változata *kel át* a folyón. A nyelvváltás folyamatát abban a koncepcióban képzelik el, amelyben – ahogy Józán Ildikó fogalmaz – „a fordításmű nem számít alsóbbrendűnek az előzményével szemben” (JÓZÁN 2009; 249), ennek jeleként értelmezhető Zsuzsanna Gashe, Karádi Éva vagy éppen Esterházy Péter fordítói angazsálása is, hangsúlyozandó a fordítás önállóságát. Pusztán a magyar nyelvű szövegváltozatokat tekintve egy esetben kerül kifejezetten fókuszpozícióba a fordítás kérdése: a 2014-es Michal Hvorecký-szöveg szereplői egy szlovák lány és egy magyar fiú, ezáltal pedig a nemzetiségek nézőpont-különözősége mellett a nyelviség kérdése is tematizálódik, Deák Renáta fordító ezt a köszönések megoldásánál juttatja kifejeződésre: a két fél a másik nyelvére váltva üdvözlöl és búcsúzik. A happening megvalósításának szigorú rendje szintén megkövetel bizonyos kötöttségeket a fordított szöveg esetében, már csak a párhuzamos zenei vonulat miatt is, a különböző nyelvű szövegváltozatoknak tehát bizonyos kritériumoknak eleget kell tenniük. A kérdés Mezei Gábor szempontjai felől is megközelíthető: „A fordításviszonyt létesítő szövegek akusztikus és vizuális jegyeinek szükségszerű egymás mellé kerülése, ezen mediális működések kitüntettségének valamely szövegben megmutatkozó – a párhuzamos olvasásban mindig szembeötlő – esetleges hiánya már önmagában is a mediális fordításviszony leírhatóságát érintő tényezők, az akusztikus és

vizuális működések egymás mellé kerülésének lehetősége pedig a fordítás fogalmának alapösszefüggéseit érinti” (MEZEI 2013: 145).

A zenei korreláció jegyei egyedül Tomáš Janovic 2008-as szövegében fedezhetőek fel konkrétan: „Ahogy a hídon átkiáltasz / úgy is visszhangzik a hídon át. Ha Bachot szólítod / megszólal egy fuga, [...] Ha Lisztet szólítod / megszólal egy rapszódia” (FRÜHAUF 2015; 89), majd mintegy utasításba adja a szerző, hogy ezt a sort követően „a Magyar rapszódia néhány taktusa szól”, s a költeményt a zene hídjainak és a szív hídjainak párhuzamba állítására futtatja ki. Versében nem konstruálódik egy konkrét válaszadó fél, a költemény nem párbeszéd formában íródott, viszont a rendezvényre írott szövegek többségében hangsúlyosabb szerepet kap a dialogicitás, akár a dramatikus minőségjegyeket magán viselő felépítés révén is. Feltehetően az AquaPhone alapötletét adó anekdotából kiindulva a felkért szerzők több esetben is olyan alapszituációt teremtenek meg művükben, amikor egy férfi és egy nő kommunikál a folyó két partján állva, ezáltal pedig sok esetben szerelmi narratíva is kirajzolódik, legalább implicit módon. Mila Haugová 2011-ben azonban explicit módon szól a témáról, a szerelmes szerepébe azonban a folyót állítja, amelyre rávetíti az utazó és a keresés toposzát is. Klaus Merz svájci szerző elsőként adott szöveget a rendezvényhez, ebben egy, a köznapi beszédhez közel álló párbeszéd bontakozik ki, amelyben a megszólaló felek nem láthatják egymást. Egy évvel később Parti Nagy Lajos két figurája a témának a párbeszédhelyzetből adódó determináltságára utal, eszerint a „két part között a vízzen át” a hídról lehet beszélni, a párbeszédéről, arról, hogy a Dunán idővel lefolyik az, ami elválaszt. Vladimir Vertlib leningrádi (szentpétervári) születésű, Bécsben élő szerző egy évvel később párbeszédbe állított szereplői az önkeresést a határ viszonylatában valósítják meg, és rámutatnak arra, hogy a híd megléte önmagában nem jelenti a határ felszámolódását is, ez az elképzelés pedig párhuzamba állítható Hizsnyai Tóth Ildikó pozsonyi műfordító meglátásával, miszerint „a híd önmagában nem köt össze semmit, egy tárgy, a rajta való közlekedés tesz élővé egy adott kapcsolatot” (HIZSNYAI TÓTH 2016; 53). Csehy Zoltán 2013-as szövege egy fiktív alkotófolyamat lenyomataként is olvasható, és eszerint a folyón átívelő híd a művészeti megnyilatkozás színhelyéül szolgálhat. „A víz alól nem lehet énekelni. / Legfeljebb a hídon, de ott szinte kötelező” (FRÜHAUF 2015; 121). Ez a szöveg is párbeszéd formában íródott, azonban a férfi és a nő kettőse sajátos minőséget kap, ugyanis egy rendező szóval meg, s a dráma felé történő kilendülést tovább fokozza, hogy a mű egy opera létrejöttének előképeként is értelmezhető. A műfaj említése sajátos párhuzam teremtésére ad lehetőséget, hiszen „Petőfi S. János [...] az

operát tartja az egyik legbonyolultabb kommunikátumtípusnak” (VASS 2006; 100), s az ehhez hasonló jelenségek elemzéséhez felállított tipológiája alkalmazható akár az AquaPhone-ra is. Megállapítható, hogy e sajátos kommunikáció környezete részben természetes, de ugyanakkor artifiális is, a verbális médiumok közül az írott, a paraverbálisak közül a proxemikai és kronemikai médiumok, valamint egyértelműen a nonverbális médiumok közül a ritmikus, instrumentális médiumok vesznek részt a megvalósulásban (vö. VASS 2006; 101–102). Továbbá az évtizedes rendezvény más programelemekkel bővült, ezáltal pedig újabb megnyilatkozási módok és médiumok fűződtek fel az alapkonceptióra.

A párbeszédes struktúrával szemben a képvers irányába lép el Zsuzsanna Gashe 2009-es szövegében, amely a kettős szerepeket domborítja ki, így a Dunán keresztben vagy hosszanti irányban történő elmozdulást is hangsúlyossá teszi. Tolnai Ottó egy évvel későbbi szövege, amely költői bevallás szerint újvidéki és bezdáni Duna-élményekből is építkezik, a Duna jegének a torkolatig történő, hosszanti végigrepedését vizualizálja az olvasó elé, meg azt, ahogy a folyó végtelen női testként dörzsöli magát az agyagos parthoz. Ugyan a delta mindkét esetben végességet jelent, az utóbbi kép a csapdába ejtés lehetőségével egészen ki Tolnainál, ezáltal a hosszanti kiterjedés határosságát is felvillantva: „imára akasztott vaskampókkal / a vaskapu mögött a deltában állítunk csapdát” (FRÜHAUF 2015; 98).

Az AquaPhone elnevezésű rendezvény tehát egy olyan múltbeli léthelyzetre reflektál, amikor a Duna, illetve a folyó felszíne saját kommunikációs csatornaként funkcionált. A megvalósulás során a folyó és az azon átívelő híd válik viszonyítási alappá, a mediális rendeződést nagyban meghatározzák a tematikus tényezőkön túl is. A Duna határfolyóként betöltött szerepe továbbá a nyelvi és fordítási aspektusra is kihat, indirekt módon, a társadalmi mechanizmusok közvetítésével. A dramatikus színezettel bíró szövegek párbeszédszerűsége, a megszólaltatás és a zenei vonulat a társuló, további mediális síkokra kiterjedő programok mind abban a koordinációs rendszerben válnak értelmezhetővé, amelynek tengelyeit a (határ)folyó és a rajta átívelő híd vonalai alkotják.

Kiadás

FRÜHAUF, Karol–FRÜHAUF, Hanneke (2015): *AquaPhone. Štúrovo–Esztergom 2006–2015*, Marenčin PT, Pozsony

Irodalom

A műfordítás mint kísérleti hermeneutika (HIZSNYAI TÓTH Ildikóval RIZSÁNYI Attila beszélget) (2016) = *Híd*, 9. 52–59.

JÓZAN Ildikó (2009): *Mű, fordítás, történet*. Balassi, Budapest

KAPROW, Allan (2000): A nem-színházi performance = SZŐKE Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool–Balassi Kiadó–Tartóshullám, Budapest, 46–66.

MEZEI Gábor (2013): Mediális fordítás – hang és írás között = *Irodalomtörténet*, 44/94. évf. 1.

VASS László (2006): *Színek és képek*. A több mediális összetevőből felépített kommunikátumok megközelítéséhez. JGYF Kiadó, Szeged

Testképek a regényben és a filmben

Bartis Attila: *A nyugalom*

Bartis Attila harmadik prózakötete a katarktikus gyötrelmekről szól. Az író olyan főhőst alkotott meg, aki mindig a nők keresztmetszetébe kerül, és ezek a nőalakok az egész életére hatással vannak, a regény főszereplője csak sodródik és szenved. Felettből izgalmasak ezek a női alakok, ugyanis ebben a regényuniverzumban megtalálható a prostituált, a szerelmes nő, a megtévelyedett anya, a „családon belül maradt szerető” is. A Bartis-opusra jellemző a torz női karakterek és ezekhez a dekadens női alakokhoz fűződő viszonyok tematizálása. *A nyugalom* se kivétel, ugyanis a regény főszereplője/narrátora, Andor már évek óta elmeháborodott édesanyjával él együtt, aki tizenöt éve a házat sem hagyta el, rátelepedett a fia életére. Az anya (Weér művésznő) a deficit szükségleteit is csak hatalmas előkészülettel hajlandó elvégezni, ha fia nem segítené, akkor egy pohár vizet sem inna meg. Kettejük kapcsolata emocionálisan túlfűtött, mindig más regiszterekben szólalnak meg a köztük levő dialógusok (néhol igen kedélyes, szeretetteljes momentumokat élnek meg együtt, néha a beteges erotika hangulata lengi körül a kettejük viszonyát). Az anya egy bukkott színésznő (akit a vásznon Udvaros Dorottya jelenít meg), aki azért, hogy új szerephez juthasson (a vezetőség javaslatára haza kellett volna hívnia a külföldön elismert hegedűművész lányát, Juditot), színleg eltemettette a lányát, ugyanis nem volt hajlandó hazatérni, mivel külföldön kedvezőbb lehetőségekkel kecsegtették. Weér művésznő koporsót vett, gyászjelentést íratott, viszont a szerepet nem kapta meg. Egy „mandulaszagú hulla” lett belőle.

Munkámban *A nyugalom* megfilmesített változatának és a regénynek az összevetését fogom elvégezni a nyelviség kérdésének, az eltéréseknek, valamint a kihagyásoknak az érintésével.

Ahogy Földes Györgyi munkájában értekezik arról, hogy a szöveg képes megírni a testet, viszont a test is megírhatja a szöveget, a test min-

den alkalommal valamilyen diskurzusrendszerben nyer értelmet, ezekbe a rendszerekbe ágyazódik be és válik nyelvi konstrukcióvá (FÖLDES 2011; 5). A test a legkülönfélébb módon artikulálódhat akár a filmvászonon, akár egy kontextusba ágyazva: felléphet biológiai entitásként, pszichoszexuális konstrukcióként, kulturális termékként is. Az Alföldi Róbert rendezte *Nyugalom* alig igazodik a regény univerzumához. Kiváló vágóképekkel dolgoznak, és briliáns zenei aláfestéssel teszik expresszívebbé a filmet, viszont a regény szempontjából egy nagyon fontos történeti szál teljesen degradálva, félreértelmezve került a vászonra. A film keveset mutat meg a karakterek jelleméből (ami, ha nincs kidolgozva, több cselekedet is értelmezhetetlenné válik a néző számára), pusztán általánosít és szélsőségek-ből szélsőségekbe csap át, giccsessé válik az egész történet. Eszter karaktere (Gryllus Dorka szerepében) felettebb kidolgozatlan maradt, a főhős-höz köthető története is elsikkad. A regényben viszont Bartis kifinomult érzékiséggel dolgozta ki a menekvést nyújtó szerelmet. Andor számára ez a női alak a paradoxonok és az ambivalencia megtestesítője. Eszterhez menekül anyja elől, ott érzi magát jobban (ugyanis a narrátor hangulata nagyon gyorsan fluktuál, ezért soha nincs kiegyensúlyozott kedélyállapota), mégis a sok bizonytalanság mellett és kellemetlen érzés után is a szerelmével szeretne lenni. A regény olvasásakor kiderül a befogadó számára, hogy ez a viharos párkapcsolat jellemformáló erővel bír. A film vonatkozásában ez a fontos mozzanat módosult. Ha a film keretein belül vizsgáljuk a nőalakot, akkor egy hisztérikus, hazug női karaktert láthatunk. A főhős nagy szerelmének, menedékének jellege leginkább gyors és animális szeretkezések formájában kerül a néző elé, kivéve egy esetet: az írást. Ha az írás–együttírás perspektívájából vizsgáljuk kettejük viszonyát, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy míg az anya (akihez mindenáron, betegesen ragaszkodik) teljes mértékben elítéli a tevékenységet, addig a szeretett, idealizált nővel Andor megoszthatja a számára fontos szellemi termékét.

Ezek a szeretkezések a regényvilágban felettebb intimek, de ami a legfontosabb, nem csak szükségletkielégítés céljából történnek: „Engedtem, hogy az ajaktól a garatig meghódítson minden területet, mert közben megtaláltam a nyári ruha hasítékát. [...] éreztem, ahogy kővé dermed a csikló, akár azok a kristályok, amelyek odalent, a bánya mélyén még puhábbak a tengeri szivacsnál is, de amint megérinti őket a napfény, kemények lesznek, mint a rózsakvarc” (BARTIS 2016; 138). Bartis Attila művében számos teret, helyet találhatunk, mely valamilyen szempontból befolyásolja a főhős életét. A vászonon alig látunk mást, mint a főszereplő bérlakását, melyben anyjával együtt válik mandulaszagú hullává, ám ha más szemszögből elemezzük, akkor ez a poros, dohos lakás kiválóan jeleníti

meg a narrátor belső világát, a helyet, ahol szenved, és ahonnan nem tud kijutni, a nyomasztó és beteges hangulatot, amely mindenrová elkíséri, amely áthatja a mindennapjait, Andor a pokol ajtaját zárja be mindennap.

Az anya-fiú kapcsolat a regény és a film esetében is olyan erő, mely összetartja a történetet, melyből minden kiindul, és ahová minden visszatér. Ez a beteges kapcsolat pulzál a regény olvasása és a film megtekintése közben. A regény vonatkozásában is felfedezhető utalás arra, hogy szexuális kapcsolat állna fenn a két fél között (bár árnyaltabban), viszont Alföldi sokkal direkter módon nyúl hozzá ehhez a lehetséges jelentésréteghez. Igaz, nem tárja fel teljesen ezt a tabut, mégis a *Nyugalom* minden pillanatában ott lebeg a néző szeme előtt, még akkor is, mikor (a film megoldásában) Andor közvetetten ér hozzá az anyja testéhez (egy ronggyal), hogy gondosan letörölhesse róla az utca szennyét. Az egyik jelenetben az anya Kleopátra-jelmezben pompázik szétfolyt sminkjével a bérlakás kanapéján, és szitkokat szór a színház igazgatóságára, mindeközben kisfiát kéri, hogy vegye le róla a nevetséges maskarát (a regényben megkéri Andort, hogy kapcsolja ki az övét).

Az anya-fiú viszonyban az érintés és a várakozás pillanatai azok, melyekből kivehető, hogy kényszeresen függnek egymástól, vágynak egymás testére. „Deleuze-nek az a testfelfogása, amely »a testet olyan erők vagy affektusok gyűjtőhelyének tekinti, amely más erők vagy affektusok sokaságával lép kölcsönhatásba, visszaadja a testnek az intenzitásnak azt a dimenzióját, amely a reprezentációs paradigmában elveszett«” (P. MÜLLER 2009; 101–102). *A nyugalom* filmes változata is a várakozás kínos pillanataival kezdődik: látjuk az anyát, aki egy széken ülve várja a fiát. Gyors képviseltetés után Andort látjuk a vonaton ülve, mereng, tudja, mi lesz az anyja első kérdése, tisztában van azzal, hogy túl kell élnie. Weér művésznő, mikor meghallja, hogy a kulcs elfordult a zárban, hirtelen feláll a székből, azt színlelve, hogy fia távolléte teljesen hidegen hagyta. Majd a következő pillanatban égető vágyat érez, hogy megérintse fiát, ezért megkéri, vágjon a hajából. Ezt az idilli momentumot félbeszakítja a Judittól, a lányától érkezett levél.

A térmegjelenítés szegényessége miatt a film egysíkúvá, unalmassá, monotonná válik. Amíg a regényben Andor sokat utazik, rengeteg impulzus éri az utcán, egy-egy felolvasás alkalmával a filmben a főhős jellemfejlődése, tetteinek miérte is elveszik. Pusztán azt látjuk, ahogyan szenved, ahogyan gyötrődik, nincs számára megnyugvás. Azzal, hogy az anya karakterét Alföldiek ennyire előtérbe helyezték, csorbították az Eszter-szál (a szerelmi dimenzió) jelentőségét, valamint elveszett a testvér, Judit alakjának létjogosultsága is. Mindezek mellett a rendezők nem változtattak a

dialógusokon, az eredeti párbeszédet jelenítik meg a filmen, hanyagolva a kreatívabb megoldásokat. A *Nyugalom* azt az érzést kelti, hogy a vásznon ezek a testek szenvednek, értelmetlenül vannak a helyükön, keresik saját létük értelmét. A paradoxon, hogy a testek játéka (a színészi játék) az, ami az egész filmet élvezhetővé teszi. A regény abban tér el ezektől, hogy a szenvedések miérettje, a tragikum kristálytisztá, így nyer értelmet a testek helyzete a térben és a szenvedésük.

A részletgazdag szeretkezéskéírások, a mozgások, a pozíciók azok, melyek Daniel Punday szerint is segítik megérteni a testet, azt, ahogyan létezik egy adott térben. Punday a testet nemcsak textuális tárgyként közelíti meg, hanem egy olyan elmélet keretein belül szeretné létrehozni, melyben az emberi test metaforát biztosít a szöveg olvasójának viszonyát illetően. A szereplők testének megjelenítési módja az olvasó helyzetét és ennek értelmében a szöveg saját hermeneutikai feltételeit is meghatározhatja. A tér és az elrendezés nem csupán konkrét, fizikai változásokra utal, hanem azt is szervezi, hogy imaginatív és perceptuális értelemben mely tájakra „utaznak” a szereplők, s erről korporalitásuk, gesztusaik, mozdulataik árulkodnak (FÖLDES 2011; 16). A regény narrátora és a film főszereplője mindig tömondatokban értekezik az anyjával, általában kerül a szemkontaktust (vannak esetek, mikor hosszasan néz az anyja szemébe), s igyekszik a felszínes csevejnek gyorsan véget vetni. Gyerekként Andor vakságot színlelt, tette mindezt azért, mert Weér művésznő elhanyagolta, és egy férfival még viszonya is volt: cselekedettel, a testi fogyatékossgal próbálta zsarolni, ami néhány pillanat erejéig sikerült is, és ismét egy egészet alkotott a két fél.

A film egyik legmeghatóbb momentuma, mely talán a film (és a regény) egész értelmét meghatározhatná, amikor anya és fia a földön fekszenek egymás mellett, s a halál természetességéről és Isten létezéséről társalognak. Gyengéd pillantásokat vetnek egymásra, mosoly rajzolódik az arcukra, mintha felhőtlen lenne a kapcsolatuk, szinte idilli a kép. Kezük a testük mellett összeér. Majd a jelenetnek vége szakad, mikor Andor anyja vállára teszi a kezét, rövid némaság után felkel és fürdővizet készít anyjának. Ezen a ponton válik láthatóvá az ödipális kapcsolat, a ragaszkodás, melynek talán az anya halála vetett véget. Jelen esetben a test központi szerepet kap, olyan erőfeszítést láthatunk, melyben a test kísérletet tesz arra, hogy a nyelv birodalmába bejuthasson, hogy kifejezhesse önmagát (FÖLDES 2011; 20). „A textusok (esetében) azokat a módokat dramatizálják, ahogyan a test a bennük alapvető jelentést hordozó tényezővé válhat, vagy másképp: hogyan foglalják magukba, testesítik meg a jelentést.” Kalmár György úgy véli, hogy a test örökké „ellentéte és ellenzéke” lesz a társadal-

mi normáknak, a szabályoknak. A test a szabadság megtestesítője (FÖLDES 2011; 20). Az, hogy a film során az anya élettelen testét közszemlére tették, nem feltétlenül teátrális. E momentum homlokterébe inkább a gyászoló családtag kerül, és annak magatartása (P. MÜLLER 2009; 186). A narrátor számára elviselhetetlen, hogy nem létezik többé az anyja. Meg van róla győződve, hogy ő ölte meg. „Az egyszerűség és megismételhetetlenség tudata ez esetben nemcsak az általában vett színházi előadás sajátosságaként van jelen (amelyet azonban általában többször játszanak el), hanem a performance egyszeri és a pillanattal elenyésző vonásaként is, amely ebben a halált színre vivő akcióban a »főszerepben« jelenlévő testnek, s vele az individuumnak az elenyészéseként is hatást gyakorol a saját halálára trenírozó nézőre” (P. MÜLLER 2009; 195).

Az anya számtalan alkalommal zsarolta érzelmileg, mélyen szántó, bántó gondolatokkal ölte meg Andor teljes lényét, a főhős elveszítette önmagát, míg anyja „büvkörében” kellett élnie. A főszereplő/narrátor tudta, hogy az anyja mindig elolvassa az írásait. Kettejük között az írás művészte egy érzékeny pont volt. Weér művésznő elítélte, haszталannak vélte. Felhevült állapotában, mikor Andor írásai között keresgélt, azt kívánta, bár elrohadt volna a méhében.

Peter Brooks gondolata szerint a modern narratív irodalomban az egyik fő cselekménymotiváció a szereplők testek utáni vágyódása (kivételes esetekben a sajátjuk után). A másik test felfedezése, megszerzése után saját titkaik felfedezésére készülnek, s önmegértésre tesznek kísérletet. Andor (a főhős) könyvének kiadójával animális szerelmi játékot űz. Kiderül, hogy a nő régen az apja szeretője is volt, ami még betegesebbé teszi a történeteszálát, hogy egy házban élt a szüleivel, mikor Andor még gyerek volt, és sokat segített a ház körül, sőt az anyja barátnője is volt. A nő nimfomán jellege remekül párosul Andor önmagát sajnáltató, agresszív modorával. A nő kiválóan tud zsarolni, pontosan tudja, hogy az írónak (a narrátornak) melyek a legmélyebb fájdalmai, melyeket igyekszik véka alá rejteni. Ahhoz, hogy aktusba torkolljon a találkozásuk, lelki terrort alkalmaz, így a férfi dühében, igazi vadállatként ront rá a nőre, nem törődve azzal, hogy fizikailag fájdalmat okoz neki, ugyanis így áll bosszút. Ez a viszony a kétségbeesett főhős számára azért „kielégítő”, mert itt kiadhatja belső feszültségét, nem tartja mérvadónak a nő véleményét, ezért se a nőnek, se a szexnek nincs értéke a számára. Ezek a jelenetek a film egyik legjobban kidolgozott jelenetei közé tartoznak, ugyanis a szexuális pozitúrák megjelenítései, a mozdulatok, a dialógusok kiválóan megteremtik ezt a beteges atmoszférát. Ahogyan Merleau-Ponty mondja: „»nincs tér a számomra, ha nincs testem«, »az objektív tér jelentés nélküli anélkül az eszköz nélkül, hogy fel-

fogjam. Azzal, hogy megfigyeljük a mozgásban levő testet, jobban értjük, hogy lakja a teret (és az időt), mert a mozgás nem korlátozza, hogy a térnek és időnek passzívan rendelje alá magát, hanem aktívan felveszi őket» (idézi JABLONCZAY 2011; 108). „A kulturális (irodalmi) szövegekben megjelenő testképek nem csak, hogy a kulturális mintákból származnak, hanem ők maguk hozzá is járulnak ezeknek a képeknek az alakításához” (JABLONCZAY 2011; 102). A társadalmi viszonyok az olvasó és a szerző közötti tapinthatóbb kapcsolatról beszélnek, a történetről pedig úgy, mint ami a tárgyak és a szubjektumok világába van ágyazva, és ott a dolgok a testek: „[e]z a valami, amit testnek nevezünk, nem csupán uralhatatlan, valamint újabb meg újabb jelentések forrása lehet, hanem ő maga az, ami egyáltalán minden beszédet és írást lehetővé tesz. Test és érzékiség nélkül nincsen írás és nincsen szöveg” (DECZKI 2011; 70). A testnek szívósnak kell lennie, hogy kiállja a maszkok hadát, melyek birtokolni akarják őt. A test az egység feltétele, az övé az uralmi pozíció, a színésznek szüksége van erre az irányító szerepre, hiszen elveszne a maszkok rohamában. Mindenki saját haldokló testének múmiájában lakik. „A színész a látomásaiba vetül, hogy visszaszerezze a testiség értelmét, és nem lesz élő, hiteles, vagy még át-nem-élt eredeti megélésre alapozott játék-lény, csak, ha szelleme folyamatos készenlétben van” (MĂNIUȚIU 2006; 44–123).

Kiadás

BARTIS Attila (2016): *A nyugalom*. Magvető Kiadó, Budapest

Irodalom

DECZKI Sarolta (2011): Test, logosz, tánc = *Helikon*, 1–2. 68–70.

FÖLDES Györgyi (2011): Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet írányai = *Helikon*, 1–2. 3–49. 16–20.

JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája = *Helikon*, 1–2. 99–102.

MĂNIUȚIU, Mihai (2006): *Aktus és utánpótlás*. Koinónia, Kolozsvár

P. MÜLLER Péter (2009): *Test és teatralitás*. 101–195. http://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf

Interperszonális viszonylatok

A Bori–Kassák-levelezés hangsúlyos szöveghelyei

A levél évszázadok óta az ember mindennapjainak része, a kapcsolat-teremtés és -felvétel egyik alapvető eszköze. Az emberek közti térbeli távolság áthidalására szolgál, az élőszóbeli diskurzust írott diskurzusra váltva. Az alábbi dolgozat vizsgálódási tárgyát a Bori Imre irodalomtörténész, egyetemi tanár és Kassák Lajos, a magyar avantgárd úttörője közötti levelezés¹ képezi, amelynek eredménye a Bori Imre és Körner Éva által jegyzett 1967-es Kassák-monográfia.

Kassák Lajos is 1965 novemberében írt levelében elismerő szavakkal fordult a fiatal újvidéki irodalomtörténész felé, aki az *Új Symposion* folyóiratban kezdte publikálni Kassák-tanulmányait, ami eljutott a költőhöz is. Kassák rendkívül elégedett volt Bori Imre munkájával, ami nem is meglepő, hiszen tudjuk, hogy a költő életében vajmi kevés elismerést kapott, s sokat harcolt a kritikusaival, Bori viszont amellet, hogy kiváló szakmai felkészültséggel és hozzáértéssel közelített a Kassák-szövegek felé, kizárólag jó véleménnyel nyilatkozott a magyar avantgárd mester munkásságáról.

A múlt század hatvanas éveinek második felében született levelezés java része kézzel írt szöveg, s csak néhány írógéppel lejegyzett van. A levelezés Kassák Lajos 1965. november 19-i levelével kezdődött, utolsó levelét pedig 1967. január 6-án írta Borinak, aki ezután még kétszer fordult írásban a költőhöz. Az utolsó levelet Bori Imre 1967. március 14-én írta Kassák Lajosnak, amelyben először is gratulál a költő születésnapjára, majd zárójelben megemlíti, hogy Sinkó Ervin, az újvidéki Magyar Tanszék ala-

¹ Az alább közölt szöveg egy hosszabb dolgozat része, néhány érdekesebb mozzanata. A munka azonban nem jöhetett volna létre Bori Imre családja és a budapesti Kassák Múzeum segítségével nélkül. Az irodalomtörténész családja és a múzeum is készséggel a rendelkezésemre bocsátotta a tulajdonukban lévő leveleket, amiért köszönettel tartozom nekik.

pítója és tanszékvezetője haldoklik. Erre a levélre a rendelkezésemre álló levélanyag alapján válasz már nem érkezett. A következő levél Kassák második feleségétől, Kárpáti Klárától érkezik közel két hónappal a költő júliusi halála után. Kassákné továbbra is tartotta a kapcsolatot Borival, s több alkalommal is írtak még egymásnak.

Dolgozatomban összesen harminckét levelet vizsgáltam, ezek nagy része Kassák Lajos és Bori Imre egymásnak írt levelei, azonban van hat, Kassák Lajosné által írt levél is. A levelezést kezdeményező Kassák Lajos kilenc levelet írt Bori Imrének, aki tizenkét levelet küldött a költőnek. Kassák Lajosné egy levelet írt Bori Imrének Kassák életében, majd még ötöt a költő halála után. Bori Imre négy levelet küldött Kassáknénak a költő halálát követően. Ezenkívül szerepel még egy levél Kardos Györgytől, a Magvető Kiadó akkori igazgatójától, aki Borit a kézirat kiadásáról értesíti.

A teljes levélanyag összesen nyolc képeslapot is tartalmaz, ezek közül dolgozatomban ötöt közöltem, hármat Bori Imre írt, kettőt pedig Kassákné. További hármat nem közöltem, mivel tartalmát tekintve nem releváns, karácsonyi és újévi jókívánságok, valamint a levelezőlapon a keltezés sincs feltüntetve. A karácsonyi és újévi jókívánságokat tartalmazó levelezőlapok közül azokat közöltem, amelyek tartalmazzak dátumot. A levelek feldolgozásánál a Kosztolányi-levelezéskötet módszertana szolgált alapul, itt a leveleket jegyzetekkel látták el, s a levelek átírásánál használt megfelelő jelzéseket is megadták. A levelek átírata szöveghű, helyesírás szempontjából sem módosított.

Kassák Lajos első levelében dicséri Borit, úgy érzi, az újvidéki irodalomtörténész munkásságának lényegére tapintott rá, s átfogó tanulmányt² írt róla, nem úgy, mint más kritikusai. „*Megkaptam az Új Szimposion példányait és a rólam írott tanulmányáért fogadja hálás köszönetemet. Targyát ismerő komoly, átfogó írás. Rólam már sok tanulmányt írtak és még több kritikát, de közülük kevesen érintették úgy költészetem lényegét, mint Ön*” – írja 1965. november 19-i levelében, amelyben egyébként az *Új Szimposion*ról is dicsérető szavakkal nyilatkozik.

Kassákot sokan támadták, s vele együtt az avantgárdot is. Az *Új Szimposion*ban megjelent tanulmányok elolvasása után Kassák érezhette, hogy pártolójára talált a vajdasági irodalomtörténész személyében, s ennek tudatában bátran fakadt ki neki már első levelében, amelyben nyíltan

² Bori Imre összesen hat tanulmányt közölt Kassák Lajosról az újvidéki *Új Szimposion* folyóirat első és második évfolyamában 1965 és 1966 között, majd ezekből a tanulmányokból összegyűrva, illetve ezeket kiegészítve alkotta meg az általa és Körner Éva által jegyzett, *Kassák irodalma és festészete* című monográfia irodalmi részét, amelynek megírására egyébként a költő kérte fel.

fogalmaz meg kritikát az őt támadó, meg nem értő kortársakkal szemben. A keserűség szól belőle, amikor erről ír legelső levelében: „*Nem is szólva azokról a barmokról, akik csak bemocskolni tudták munkásságomat. Sajnos nálunk ez így megy. De hála jó konstrukciónak kibírom a karmaikat és fogaiukat. Legfeljebb szakmai »szakmai« felkészületlenségük és emberi gerinctelenségük bosszant.*”

A hatvanas évek közepétől Bori Imre szinte az elsőik között kezdte meg az avantgárd felülvizsgálatát, s jelentette meg a Kassákat és az avantgárdot más szemmel, más szemszögből, más szempontok alapján vizsgáló tanulmányait, amelyek pozitív hangvételűek voltak. *Vacsora a Szilágyi Erzsébet fásorban* című írásában említést tesz arról, hogy Kassákról és az avantgárdról vallott nézetei és megjelent írásai miatt egyéves magyarországi szereplési tilalmat róttak ki rá, valamint – szavai szerint – „Németh Lászlót is a Kassák Lajos szerepéről és jelentőségéről hirdetett nézeteim provokálták a naplója szerint 1967-ben” (BORI 2001; 299).

Figyelembe véve, hogy Kassák Lajos milyen rossz véleménnyel volt addigi kritikusról, nem kell meglepődni azon, hogy megöregült Bori Imre pozitív hangvételű és hozzáértő tanulmányainak, s ennek tükrében már a rendelkezésemre álló levélananyag szerinti második³, 1966. március 1-jén kelt levelében felkéri a már említett monográfia irodalmi részének a megírására: „*megkaptam tanulmánya 4. részét és úgy látom, hogy költészetem ismertetése és vonatkozó kritikai megfigyelései a megkezdett uton folytatódnak és vertikálisan, horizontálisan mind átfogóbbak. Ezek az észrevételeim készítettek arra, hogy tárgyalást kezdjek az itteni Magvető kiadóval..., beszéltem az Ön készülő tanulmányáról, elmondtam elismerő megjegyzéseimet és indítványoztam egy rólam, illetve művészetemről szóló könyv kiadását. A könyv nemcsak költői, hanem festői elveimet és »meg« eredményeimet átfogóan, kritikai szempontok szerint ismertetné. Ajánlatom volt, hogy az irodalmi részt az Ön tanulmányából kellene a könyv részére körülbelül 6 könyv-ív terjedelemben megformálni. 2 ívet írna Körner Éva fiatal, konstruktív felfogású művészettörténész,*

³ A rendelkezésemre álló anyag alapján a második levél az, amelyben Kassák Lajos felkéri Bori Imrét a költőről szóló monográfia irodalmi részének megírására, azonban Bori második levelének tartalmából egyértelműen az olvasható ki, hogy volt egy ezt megelőző levél is. Kassák március 1-jén írta a felkérő levelet, Bori pedig március 4-én címezte második levelét, amelyben meg sem említi a monográfiát, tehát arra következtettek, hogy egy korábbi levélre válaszol. A felkérést tartalmazó levelet pedig március 7-én, tehát hat nappal a feladása után kaphatta kézhez, mivel a választlevele ez a dátum áll, s lelkesedéséből következtethetünk arra, hogy egy percig sem késlekedett a válasszal. De ez mit sem változtat azon a tényen, hogy Kassák viszonylag gyorsan és – a rendelkezésemre álló levélananyag alapján – rövid levélváltás után elhatározta, hogy az újjédeki irodalomtörténészre bízva a könyv megírását.

ezen kívül 2 ivnyi képanyag egészítené ki az egész terjedelmet, ami így együtt 10 iv 160 oldal lenne” – írja levelében.

Bori Imre örömmel vállalta el a felkérést, s fontos megemlíteni, hogy a levelek tartalmából ítélve még nem kapta kézhez Kassák 1966. március 1-jén kelt felkérő levelét, amikor a következőket írja a költőnek 1966. március 4-én: „*Rokonszenvét kifejező második levele után úgy érzem, hogy a megkezdett Kassák-tanulmányomat egy nagyobb és rendszeresebb munkává kellene kibővítenem. Úgy tervezem, hogy az Új Symposionban még kb. 2 folytatást közlök belőle (nemsokára megjelenik a Kassák eposzai című rész), az egyikben a 20-as évek líráját tárgyalnám, a másikban kitekintenek az elmúlt kb. 30 év termésére, hogy azután ezt a vázlatot kibővítve tanulmánnyá fejleszteném.*” Nem kétséges tehát, hogy Bori Imrében már korábban, a költő felkérését megelőzően megfogalmazódott egy Kassákról szóló könyv megírásának ötlete, s ehhez csak biztatást jelentett az, hogy maga a költő kérte fel a feladatra. „*Ma délben kaptam meg levelét – nagyon-nagyon köszönöm, hiszen benne annak bizonyosságát olvastam, hogy munkám mégiscsak ér valamit, ha már Kassák Lajos arra méltat, hogy rámbizsa a róla szóló könyv ama bizonyos 6 íves fejezetének a megírását. Örömmel fogadom ezt a megtisztelő megbízatást, annál is inkább, mert magam már régen melengetek egy ilyen tervet, hiszen a magyar modernizmus történetének a megírása az egész XX. századi magyar irodalom kulcskérdése*” – írja a felkérésre 1966. március 7-én válaszolva Bori Imre. Ezután pedig megkezdődik a versenyfutás az idővel, hiszen Kassák azt szeretne volna, ha a könyv nyolcvanadik születésnapjára, vagyis 1967 márciusára elkészül. Azonban a költő vágya nem teljesülhetett, hiszen a monográfia csak júliusi halála után, az év végén jelent meg, viszont a kéziratot olvasta, s azzal rendkívül elégedett volt. Ennek kapcsán 1966. szeptember 9-én a következőket írta az irodalomtörténésznek: „*elolvastam a kéziratot és látom, az előző cikkek tartalmát milyen masszív egységbe tömörítette. Gratulálok az eredményhez. Véleményem szerint ez a legtöbb látott és láttatott összefoglalás, értelmezés művészetemről. Amennyire örülök ennek, annyira fájjalom, hogy Magyarországon nem tudtak eleddig hasonló kritikai, történelmi, esztétikai összefoglalót létrehozni.*”

Kassák nem titkolja szándékát, miszerint egy róla szóló monográfiával, amely végre a méltó helyére teszi életművét, szeretne visszavágni becsmerlőinek. Első erre utaló mondatában, amelyet 1966. március 12-én írt levelében fogalmaz meg, csak arra mutat rá, hogy örülne, „*ha sikerülne a feladatot úgy megoldani, hogy a tanulmánnyal »[...]« a körülöttem kavargó félreértéseket sikerülne átvilágítani és megszüntetni*”. Második erre utaló megjegyzéséből, amelyet 1966. április 5-én kelt levele végén olvashatunk, azonban már világosan kiolvasható, hogy elégtételt szeretne venni a monográfiával: „*Szeretném, ha a könyv úgy sikerülne, hogy a mi kritikainknak le kellene*

sütniök a szemüket. Körülöttem ők eddig sok »bolha« politikai bolhafogdosást követtek el, de műveim kritikájára és értelmezésére képtelenek voltak.”

A levelezés kétségkívül egyik legérdekesebb vonatkozása az, hogy Kassák Lajos próbál útmutatást adni, s megkísérli irányítani kritikusat a róla szóló könyv megírása során, utalva arra, hogy az irodalomtörténésznek mit kellene elolvasnia, mivel kellene kevesebbet foglalkoznia, s mire kellene nagyobb hangsúlyt fektetnie. Nagyon is kifejezett elképzelése van arról, hogyan is kellene kinéznie ennek a monográfiának, amely által még halála előtt – közel nyolcvanéves volt már ekkor – tisztázni akarta nevét, amit kritikusai – mint írja – csak bemocskolni tudtak. Már a Bori Imre pozitív válaszára küldött levélben megjegyzi, „csak az a fontos, hogy jó lendülettel és széles körületekintéssel sikerüljön munkához kezdenie”, ezután pedig szintén ebben a levelében kijelenti: „a magam részéről szeretném megjegyezni, hogy jó lenne, ha nem gondolna tüzetesebb verselemzésekre”, a levél folytatásában pedig erről szóló „irodalomtudósi” nézeteit is kifejti: „Persze erre szükség van, de csak akkor, ha valamit bizonyítani kívánunk vele. Azt hiszem, mind a ketten úgy véljük, hogy a költeményeket csak maguk a költemények reprezentálhatják, a külső magyarázkodások nem hozzák azokat közelebb az olvasók értelmi vagy érzésvilágához. Fontos, hogy az olvasót a mű atmoszférájába tudjuk belesegíteni, a többi ő maga is elvégzi.” Az 1966. március 12-én íródott levél folytatásában további támpontokat nyújt monográfusának a munkához. „Nem tudom, az Önök könyvtárában megvannak-e az itteni »Kortárs« című lap példányai. Ha igen, akkor felhívom a figyelmét, a lap 1961 februári, júliusi és októberi számára, melyekben megtalálja »Önarckép-háttérrel« című három folytatásos írásomat. Ezekben beszélek a költészetemről, prózámról és festészetemről. Gondolom, ott elég részletesen feltárom emberi világot és művészeti törekvéseimet. Ezek az írások elég sok támponttal szolgálhatnak tanulmányához.” Ezzel pedig egyrészt segítséget nyújt az irodalomtörténésznek a munkához, másrésztől azonban némi túlzással parancsnak is tekinthető a mondandója, akárcsak az, hogy ne legyenek a monográfiában tüzetesebb verselemzések.

Mivel Bori Imre az *Új Symposion*ban jelentette meg folytatásban Kassákról szóló tanulmányát, és a folyóirat számokat a költő kérésének eleget téve, el is küldték neki, Kassák olvashatta az alakuló tanulmányt, s így a készülő könyv tartalmát is, s ennek függvényében teszi meg további javaslatait. A következő idézetből nagyon is világosan kiderül, hogy Kassák mennyire tisztában volt saját költészetének az erejével, újításaival és létjogosultságával, s az el nem ismertség, a sok negatív kritika nem tudta megtörni saját magába és munkájába vetett hitét: „megkaptam a *Symposion* új számát és úgy látom, az írás koncepciózusan alakul. Persze a folytatást még nem ismerem s »[...]« éppen ezért szeretném megjegyezni, hogy az apostol tárgyalá-

sánál ki kellene térni költészetem nyelvi taglalására is, úgy gondolom, a *Máglyák Énekelnek és A ló meghal a madarak kirepülnek*-ben olyan szavak, mondatszerkesztések, képzalkotások kerültek be költészetünk nyelvezetébe, amik jelentős szerepet kaptak a körülöttem lévő és a következő nemzedék műveiben. Azóta a számjegyeknek, artikulálatlan szavaknak is polgárjoga van költészetünkben, ugyan úgy a tudományos és technikai elnevezéseknek is, valamint költészetünk urbanizálódását elősegítette” – írja 1966. április 5-én kelt levelében.

A folytatással szintén elégedett ugyan, de bizonyos kritikát és hiányérzetet ezzel kapcsolatban is megfogalmaz. Ahogy már az előző idézetből, úgy ebből is levonható a következtetés, hogy Kassák egész munkásságában talán nyelvezetére volt a legbüszkébb, és az is, hogy mindenképpen érvényesíttetni szeretné önolvasati elképzeléseit, mint az 1966. május 23-án kelt leveléből kiolvasható: ebben dicséri, hogy az ötödik közlemény is kiválóan megragadja költészete lényegét és emberi magatartását, azonban hiányolja a nyelvi jellegzetességekre való kellő rávilágítást. Véleménye szerint költészetében bizonyos nyelvújítás fedezhető fel, s „ez a nyelv gazdagítás ma |:is:| világosan meglátszik legfiatalabb költőinken is”.

Érdekes megemlíteni azt is, hogy a levelezés során szinte kizárólag Kassák Lajos munkásságáról esik szó, illetve az azzal kapcsolatos történe-
sekről. A levelekben főleg Kassák ír saját költészetéről, a már említett módon terelgeti kritikussát, elégedettséggel nyugtázza, hogy Bori a számára fontos és az általa a költészetében mérföldkönek, illetve meghatározó pontnak tartott költeményeivel foglalkozik, elemzi őket. Nagyon érdekes, hogy Bori Imre a levelekben nem fejti ki véleményét Kassák Lajos olyan észrevételeivel kapcsolatban, mint hogy Bori foglalkozzon többet a költő nyelvezetének jellegzetességeivel, holott Kassák ezt két ízben is megemlíti. Sőt, Bori leveleire főleg az a jellemző, hogy nem igazán reflektál Kassák megjegyzéseire, útmutatásaira, ami talán abból fakadhatott, hogy pontos elképzelése volt arról, hogyan is nézzen ki a monográfia.

Kassák Lajos a szöveg kapcsán talán nem is a tartalom miatt aggódott a legtöbbet, hiszen láthatta, hogy azzal az ő szempontjából nem lesznek gondok, hanem az kelthetett kétségeket benne, hogy a kézirat időben elkészül-e, s megjelenik-e a kívánt dátumig, vagyis 1967 márciusáig, a költő nyolcvanadik születésnapjáig. 1966. május 30-án papírra vetett levelében fejezi ki első ízben aggodalmát amiatt, hogy esetleg zavarok állhatnak be a kiadás idejére vonatkozó terveikben. „Viszont hangsúlyozza a kiadó, hogy a kéziratnak a megjelölt időre be kell érkeznie. Levelemre Öntől nem kaptam választ, és vártam, hogy értesítése szerint áprilisban Pestre érkezik. De eddig nem találkoztam Önnel és tartok tőle, hogy ezért némi zavarok állhatnak be terveinkben. Kérem, lehetőleg postafordultával írja meg, hogy Önnél milyen stádi-

umban van az ügy, hogy én megnyugtató választ adbassak a kiadónak” – írja Kassák. Bori következő levelében megnyugtatta a költőt, hogy dolgozik a kéziraton, amit Kassák örömmel nyugtázott, s a következőket írta: „*Ha mi nem szállítanánk nagyon pontosan az anyagot – alkalmat adnánk a kiadónak, hogy elodázza a dolgot. Ez pedig a részemre nagyon káros lenne...*” Bori 1966. augusztus 12-én írt levelében pedig megnyugtatta a költőt, hogy Újvidéken tárgyalt a Magvető Kiadó irodalmi szerkesztőjével, s szeptember 1-je tájékán le is adja a kéziratot.

Ennek ellenére a kéziratnak nem sikerült időben megjelennie, s emiatt Bori hibásnak érezte magát, amit meg is osztott Kassáknél 1968. január elején. Bori egyébként egy későbbi, *Vacsora a Szilágyi Erzsébet fasorban* című, már említett írásában a következőképp emlékezik vissza: „Kassák Lajos kéziratban még olvasta, amit róla írtam, a könyv már halála után jelent meg – a késlekedésnek pedig magam voltam az okozója: a magyar íródelegáció újvidéki látogatása során vacsora közben összeszólalkoztam Darvas Józseffel és Marjai Józseffel, aki akkor Magyarország belgrádi nagykövete volt. Súlyos szavak estek a politikáról is, s a már kapatos Darvas József előbb a magyar íróküldöttség tagjaként jelenlevő Pilinszky Jánost bántotta már Belgrádban is (könnyeket csalva elő a költő szeméből), majd Sinkó Ervint sértegette, ki nem volt ott, s nekem azt mondta, hogy veszélyes ember vagyok, sok gondot okozok a pesti illetékeseknek, mert az egyetemisták az én tanulmányaimon okulnak, azután pedig kényes kérdésekkel zaklatják tanáraikat a pesti egyetemen, s ilyen módon megrontom őket. Nagy affér támadt, Szabolcsi Miklós próbált közvetíteni, titkosított jelentések és feljelentések készültek, szilencium következett, a közben elkészült Kassák-könyvem bezúzásának a gondolatával foglalkozott a Magvető igazgatója, Kardos György, s az orrom előtt becsapta a kiadó ajtaját. Németh Lászlónak, naplója szerint, arra panaszkodtam, hogy a Kassák-könyvem készen volt, kiszedve, s nem jelent meg” (BORI 2001: 299–300).

A levelekből levonható a következtetés, hogy a két fél közötti viszony javarészt a munkakapcsolaton alapult, s a levelekben személyes dolgokról nem is igazán esett szó. Irodalomtörténeti szempontból azért is fontos levelezésről van szó, mert első kézből derül ki belőle sok minden Kassák Lajos személyiségéről. A monográfián kívül a levelekben szó esett Kassák kiállításairól, költeményeinek szerb, illetve horvát fordításairól, valamint délszláv kapcsolatairól is. Bori Imre többször is írt arról a költőnek, hogy a *Híd* folyóirat szeretne egy Kassák-számot készíteni, s le is írja, hogyan nézne ki, amit a költő örömmel fogadott. Ez a szám azonban nem valósult meg. Mindenesetre maradtak a levelezésnek még érdekes, további kutatást igénylő pontjai, amelyekkel érdemes lehet foglalkozni.

Kiadás

BORI Imre–KÖRNER Éva (1967): *Kassák irodalma és festészete*. II., átdolgozott kiadás. Magvető, Budapest

Irodalom

BORI Imre (2001): Vacsora a Szilágyi Erzsébet fasorban = *Híd*, 4. 297–302.

BUDA Attila (szerk.) (2013): *Kosztolányi Dezső Levelezése I. 1901–1907*. Kalligram, Pozsony

KASSÁK Lajos (1975): Önarckép – háttérrel. Uő: *Csavargók és alkotók*. Válogatott irodalmi tanulmányok. Magvető, Budapest

Oláh Tamás

Nagy József két Tolnai Ottó- rendezésének tárgyhasználata

„Megadom magam a lázálmoknak,
de csak hogy új törvényeket találjak.”
(Antonin Artaud)

Tolnai Ottó *Wilhelm-dalok* című versciklusa már megírásakor is összekapcsolódott Nagy József színházával. A költő a szövegek egy részét a koreográfus párizsi lakásában alkotta meg, sőt kötetének utolsó hosszúversében a koreográfus neve is megjelenik. Az első, 1992-es kiadás ezenfelül Nagy József kézzel rajzolt vázlatait, színpadképterveit is közli. A Jel Színház ugyanebben az évben mutatta be az *Orpheusz létrái* című produkciót, majd több mint húsz évvel később, 2013-ban a *Wilhelm-dalok* című duettet. Mindkét előadás Tolnai motívumaiból építkezik, mindkettőben színpadra lép Nagy József, továbbá Bicskei István személye is összeköti őket, hiszen mindkét alkalommal ő alakítja a félkegyelmű Wilhelmet.

Toldi Éva szerint Tolnai életművében „a narratív szerkezetek felé való határozott kimozdulás a *Wilhelm-dalok* együgyű figurájának beszédrendjébe való belehelyezkedéssel kezdődik meg” (TOLDI 2010; 77). Ám tökéletes, hiányok nélküli narratíváról mégsem beszélhetünk a ciklus szövegeiben. Wilhelm „a jelenben él, jelenbeli akcióiról vagy a közelmúltról, ismétlődő cselekedetéről számol be. Noha a ciklus minden darabjának narratív magja van, Wilhelm az élményeit, az őt foglalkoztató eseményeket, történeteket nem elbeszéli, hanem inkább megjeleníti” – állítja Utasi Csilla (UTASI 2015; 15). A színpadi adaptációk is ezt a szokatlan megjelenítő szerepet veszik fel azáltal, hogy a történeteket Wilhelm szemszögéből mutatják be.

A 2013-as Nagy-rendezésben Tolnai egyes versei szövegszerűen is elhangzanak Bicskei interpretációjában, s így a mű Tolnai versnyelvét felhasználva láttatja világát: egy poros, bácskai kisvárost, melyet furcsa figurák népesítenek be. Az *Orpheusz létrái* című előadásban azonban még efféle

laza, a szöveg szintjén megjelenő narratívát sem találunk. E fizikális színházi produkcióban helyett vizuális dramaturgia érvényesül, mely a beszélt nyelv kiiktatásával képi formában jeleníti meg tartalmait. Nagy tehát úgy tekint a gesztusra, mint egyfajta közös nyelvre (idézi BLCEDE 2009; 96). E korábbi rendezésében Wilhelm megfigyelő perspektívája az eseményeket megállás nélkül értelmező és rendszerező publikum nézőpontjává változik.

„Tolnainál már maga az érzékelés folyamata is alkotás, résztvevő cselekvés, beszélgetés az élő test és annak világa között” – állítja Mikola Gyöngyi (MIKOLA 2007) –, s megállapítása erre a jellegzetes színházi nyelvre vonatkoztatva is maradéktalanul megállja a helyét. Nagy József színházában – Tolnai olvasójához hasonlóan – a néző is „alkotóelem, [...] aktív résztvevője az alkotásnak” (MIKOLA 2007). Ennek okán aligha beszélhetünk zárt struktúrákról. Nagy József motívumai, akárcsak a *Wilhelm-dalok* metaforái, számos ponton kapcsolódhatnak egymáshoz, s alakíthatnak ki egymás közt motívikai diskurzust.

Tolnai műveit sokan Gilles Deleuze és Félix Guattari rizómaelméletének segítségével igyekeznek megközelíteni. A francia szerzőpáros szerint a szöveg „bármely pontján képes bármely más ponttal összekapcsolódni, vonásai nem szükségszerűen azonos természetű vonásokra utalnak, igen eltérő jelviszonyokat hoz működésbe, sőt nem-jel állapotokat is” (DELEUZE–GUATTARI 2002; 83). Mikola Gyöngyi szerint is a rizóma az egyik legalkalmasabb mintázat, amellyel jellemezni lehet a Tolnai-féle világot és írásmódot, mivel „számtalan kimenettel, kijáráttal rendelkezik, és mint ilyen szemben áll a pszichoanalízis logikájával, [...] a tudat rizomatikus konstrukciója a valósággal való kapcsolat nyitott, kísérleti jellege felé orientál” (MIKOLA 2007).

Nagy József színházfelfogása hasonlóképpen elutasítja a színházi lélektani realista hagyományának pszichológizáló attitűdjét, s egy olyan esztétikát vezet be, mely nem állítja hierarchikus viszonyba a különböző észleleteket. Nagy – Tolnaihoz hasonlóan – a bolond figuráján keresztül „az eredendőbb kogníció lehetőségét kínálja” fel közönsége számára (UTASI 2015; 19).

Wilhelm Tolnai versciklusában „anyját, a szomszédokat, a kisváros szereplőit és a magával hurcolt, kisajátított tárgyakat énekli meg” (UTASI 2015; 15). E figurák és tárgyak testesülnek meg Nagy József két adaptációjában is, de a művekben betöltött funkciójuk teljesen eltérő. Míg az *Orpheusz létráiban* hangsúlyosabb szerepet kapnak a testek, s a tárgyak sokszor mindössze az előadók akcióinak lebonyolítását segítik, testük kiterjesztésül szolgálnak, addig a *Wilhelm-dalok* című előadásban szinte fősze-

replővé lépnek elő. Összehasonlító elemzésemet ezért célszerűbb az előadások keletkezésének időrendi sorrendjében végezni, hogy megvizsgálhassam, miképpen változik meg a tárgyak szerepe Nagy színházában, és ezt a változást milyen tematikai változások, eltolódások kísérik.

Az *Orpheusz létráinak* tárgy- és térhasználata rendkívül sokrétű. Az előadás nyitóképe egy lepedőnyi vászonra vetülő árnyjelenet, mely vászon pillanatokkal később a tér közepén kialakuló kisebb színpad háttérfüggönye lesz. Majd a játék tere fokozatosan egyre szélesebbé és mélyebbé válik: falak tűnnek el és függönyök húzódnak szét, hogy az előadók immár az Orléans-i Nemzeti Koreográfiai Központ színpadának teljes terét birtokba vegyék. Az anyaghasználatot tekintve egyértelműen a fa dominál. Derékszögek és hegyesszögek végtelen kombinációi uralják a látványt. Nemcsak a színpadi építményeket, de a padlózatot is különböző méretűre vágott, sötét színűre lazúrozott deszkák alkotják. A pontosan szerkesztett előadás csak nagyon kevés széles színpadi képet, nagytöltőt tartalmaz. A térszervezés Tolnai írásmódjához hasonlóan rizómaszerű. A folytonosan alakuló térben újabb és újabb zugok, szobák, színpadok és teraszok nyílnak meg a néző szeme előtt, így nemcsak a horizontális, de a vertikális sík is játékba kerül. A szín hátsó részén egy több méter magas, középső részén enyhén megdöntött, falszerű emelvény található, mely a tér teljes szélességében húzódik. Szemközti, a nézőkkel párhuzamos oldalát szintén falemezek borítják. A fent helyet kapó etűdök mellett e szemközti oldallemez is játékba kerül, mivel annak egy részét gumikötelek segítségével az előadók függőleges irányban is bejárhatják. Az alsó, nagyobb kiterjedésű térrész első látásra üresnek hat, de padlózata sokrétűen variálható, ezzel megváltoztatva a teljes tér struktúráját. A játékosok a talajszintről egy alkalommal asztallapként funkcionáló falapot emelnek fel, máskor a deszkák egyik végének megemelésével képeznek rámpaszerű felületet táncukhoz, vagy a kiemelt elemeket támaszként, ülőhelyként használják. A szín alsó és felső részét a bal oldalon egymás mögött lépcsőzetesen elhelyezkedő, szinte folyamatosan játszó tűzoltózenekar köti össze. Nemcsak Kovács Tickmayer István fuvolára, harsonára, trombitára, fagottra, klarinéttra, bőgőre, cselőra és zongorára írt szerzeményei idézik meg a Tolnai verseiben sokszor megjelenő okanizsai tűzoltózenekart, hiszen a zenészek egytől egyig tűzoltó egyenruhában muzsikálják végig az előadást.

A darabban tíz táncos szerepel. A játékosok kosztümjei a két világháború közötti bácskai ünnepi viseletet idézik, de mégis időtlenek. A színen megjelenő hét férfi ruházatában a fekete különböző árnyalatai dominálnak. Többnyire hosszú kabátot vagy zakót, szövetnadrágot és világos színű inget hordanak. Kivételt képez Nagy József borbélyfigurája, akin álta-

lában térdig érő fehér köpeny és fekete mellény van, továbbá Bicskei István kívülálló Wilhelmje, aki egy jelenetben sem visel inget csak zakót, néha félmeztelen, fején pedig állandóan egy piros sapkát hord. A férfiak egyes etüdkben a zenekarhoz hasonlóan tűzoltó egyenruhában jelennek meg. A három női figura ezzel szemben világos, pasztellszínű ruhákban táncol, melyek szintén a korra jellemző divatot követik. Mivel szinte a földig érnék a ruhák, nagyban befolyásolják a játszó mozgásrendszeit.

Mivel egyetlen szereplő sem szólal meg, csak gesztusaik és akcióik alapján lehetséges azonosítani őket Tolnai versciklusának karaktereivel, de az ilyen jellegű megfeleltetést olykor maga a rendezés siklatja ki. Mikor már azt hinnénk, hogy sikerült felismernünk egy figurát, a játszó rövidesen szerepet váltanak. Identitásukat valójában mozdulataik, kellékeik, használati tárgyaik lecserélésével változtatják meg, azaz az egyes szerepek tárgyaik és gesztusaik által képződnek meg a színpadon. Ilyen tárgyak például a Nagy József által használt borotva, Wilhelm sapkája, az egyik nőfigura által hordott rókaprém, de ilyenek a seprűk, vágott virágok vagy görbe botok is, melyek az egyes szituációkban, dominanciaharcokban identifikálják a szereplőket, és megmutatják azok státuszát. A legfontosabb rekvizitumok e tekintetben egyértelműen a címben is szereplő létrák. A játéktér talajon elterülő részét a fal tetejével két rögzített létra köti össze, melyek az enyhén megdöntött középső felületre fektetve, egymással párhuzamosan helyezkednek el. A fent és a lent kategóriáit azonban teljességgel egymásba csúsztatják azok a mozdítható létrák, melyeket a táncosok az etüdk során hoznak be magukkal a térbe. Ezek néha kémenyseprőlétrának tűnnek, máskor szárnyakká lesznek, utcai paddá lényegülnek át, vagy a színpad közepén halmot alkotva valamiféle absztrakt installációként funkcionálnak. Folyamatos változásuk során az előbb említett státuszharok metaforájává válnak, miközben esetenként a szó szoros értelmében is ezek terepül szolgálnak.

Számos ilyen harcot láthatunk Nagy rendezésében. A férfiak olykor nőkért vetélkednek, vagy egyszerűen erőfitogtatás ürügyén dulakodnak. A variációk most is végtelenek, a játékot a folyamatos mozgásban levés működteti. „A helyváltoztatás lehetetlensége [...] egyenlő a halállal” (BLÆDÉ 2009; 19–20) – írja Myriam Blædé, aki e megállapítást Nagy sakkjátszmákhoz való vonzódásával igazolja. A szereplők olykor test test ellen kelnek birokra, máskor viszont burleszkbe illő jelenetben feszülnek egymásnak. Ez a burleszkszerű ironia fontos összetevője ennek a színházi nyelvnek. Tolnai sokszor groteszk figurái minden testi fogyatékoságukkal, tökéletlenségükkel együtt jelennek meg Nagy és a táncosainak interpretációiban. A bottal járó öregek és a hadirokkantak éppúgy megidé-

zódnek, mint a púpos Ferike vagy a lábatlan Baráth, s megváltozott testük a női alakok hosszú szoknyáihoz hasonlóan határozza meg mozgásrendszerüket. Testük tehát – Milan Mađarev szavaival élve – „kiharcolta magának, hogy a saját történetét adja elő” (MAĐAREV 2015; 34). Ez valójában egyfajta válaszként is értelmezhető a lélektani érdeklődésű realista színház gyakorlatára, hiszen itt a lelki folyamatok helyett a színészi testben rejlő energiák és a fizikum válnak a cselekvések elindítójává.

Tolnai univerzumában rendkívül fontos szerepet kap a Teremtő, akire a szerző alkotóművészként hivatkozik. Utasi Csilla érdekes összefüggésre mutat rá a versciklusban megjelenő Wilhelm és Isten alakja között. Szerinte ez utóbbi a szövegekben „az emberi szférán túl és egyúttal az emberi szféra alatt működő vak és öntudatlan meghatározottság: antropomorf jegyeket visel, ám nem a jóság megtestesülése, hanem öntudatlan, saját öntudatlansága terhét cipelő, tétova, a rosszat és a jót egyformán tevő lény” (UTASI 2015; 19). Ebben az értelemben nézőpontja is hasonlatos a boldond figuráéval, s ezzel együtt Nagy József adaptációjának közönségével is. A világ olvasása során egyikük esetében sem képződik meg semmiféle hierarchia az észleletek között. Ez az oka annak is, hogy bár az *Orpheusz létráinak* kétosztatú színpada ideális volna az emberi és isteni szférák megjelenítéséhez, a transzcendens mégsem ölt testet a térben. Ehelyett kívülről – a nézők és Wilhelm pozíciójából – figyeli az eseményeket, szervezi műalkotássá a látottakat.

Ezzel szemben a 2013-ban bemutatott *Wilhelm-dalok*ban a Teremtő figurája ténylegesen megjelenik. Szerepét maga a rendező-koreográfus testesíti meg. Partnere ezúttal is Bicskei István. Duettjükben az isteni és emberi szférák végig egymás mellett léteznek, találkoznak, hatással vannak egymásra, sőt összerosódnak.

Az előadás tere, illetve eszközhasználata jóval szerényebb, mint az *Orpheusz létráié*, de ezzel együtt sokkal letisztultabb is. A színpad a látványt tekintve három jól elkülöníthető részre oszlik, melyeket ugyan nem határolnak falak vagy egyéb elválasztó elemek, de a világítás mégis pontosan kijelöli őket. A bal oldali térrész a Nagy által megformált Teremtő ténykedésének terepe. Egyetlen állandó eleme egy viseltes pianínó, melynek bilentyűzet feletti burkolata hiányzik, így játék közben megfigyelhetőek lecsapó és felemelkedő kalapátsai. A tér jobb oldalán Bicskei Wilhelmje foglal helyet egy egyszerű, fekete színű szónoki pult mögött. Hátral, tőle néhány lépésre egy álló téglalap alakú, szintén feketére festett fatábla áll. A szín közepén egy apró, bábszínpadhoz hasonló nyílás található, melyre szemből – gyakorlatilag a közönség perspektívájából – egy digitális kamera néz. Az élő képet egy valamivel magasabban elhelyezett vászonra to-

vábbítja egy vetítő, ezzel sokszorosára nagyítva a látottakat. A két színész játékterét egy-egy fénykör határolja, míg a középső térrészen kizárólag a parányi színpadnyílás kap fényt. A három terület két jelenettől eltekintve soha nincs egy időben megvilágítva. A játszókat által előadott etűdök váltakozása, dialógusa határozza meg, mi kap éppen fényt a színpadon.

Valójában ez a dialógus hozza létre az egész előadást, mely egyedül állónak tekinthető Nagy eddigi életművében, hiszen az egyórás játékidő több mint felét a beszélt nyelv uralja. Bicskei monológjaira – azaz Tolnai Wilhelm-dalaira – Nagy József néma mozdulatai, színpadi akciói szolgálnak válaszul. Bár a látvány szempontjából az előadás tere valóban háromosztatú, ám a térhasználat kapcsán nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a középben található kis színpadon feltűnő tárgyakat szintén Nagy mozgatja. A *Wilhelm-dalok* című előadást tehát dichotómiák szervezik, de éles szembenállásokról mégsem beszélhetünk, hiszen a pólusok újra és újra találkoznak egymással.

A produkció a fekete öltönyt és fekete inget viselő Bicskei monológjával indul. Gilles Deleuze Nietzschét magyarázó gondolatait és a valamikori kanizsai festő, Dobó Tihamér, azaz Cigonya aforizmáját adja elő ez utóbbi beszédhangját és gesztusait felidézve: „Gondolkodni annyi, mint kockadobást végezni, mert az elvetett kockák olyanok, mint a tenger és a tajtékok, mint a Föld és a tűz” – kezdi el a közönségre nézve. Majd valamivel később a következőket állítja: „Az ember nem tud játszani. Az Úr meg öreg, nem tudja a kockákat elvetni a tengeren és fönn az égben. [...] Hanem »egy gyermek árny«, »picinyke sötét termet, amint szirén-csavarodásban áll«, ő képes arra, hogy újakezdje a kockadobást” (idézi BARTUC 2015; 56). E „szirén-csavarodásban álló gyermek” Nagy József rendezésében nem más, mint az együgyű Wilhelm, aki a dalai által alkotja meg az előadás univerzumát. A játék során Tolnai verseire rend szerint a szintén feketébe öltözött, bőrszínű gumimaszkot és fehér parókát viselő Nagy mozgásetűdjei felelnek. Az igék tettekké lesznek. A fények kihunynak az egyik térfélen, hogy az alkotás játéka a másikon folytatódhasson tovább.

Természetesen szó sincs illusztrációkról. Az etűdök inkább asszociációk a Wilhelm-univerzum motívumaira. Az öreg Teremtőt megformáló Nagy József egy liszttel töltött koffer tartalmát szórja szét a talajon, egy kályhacső könyökrészeivel táncol vagy egy kéményseprőkefe szárával küzd. A két szférát mintegy összekapcsolva monológjai közben olykor Bicskei is kellékeket ragad: görcsös tánc közben sütőtököt passzíroz át ujjai között vagy drótkéfeket dörzsöl egymásnak. A mozdulatok ritkán referenciálisak, bár „a befogadóban felidéz(het)ik egy-egy mindennapi, megtapasztalt gesztus élményét, jelentését” (PÉTER 2011; 167). Még-

is szerencsésebb ritualizációról, a vizuális jelek egyfajta ősképpé való átalakulásáról beszélünk.

Nagy gesztusai saját terében (a szín bal oldalán) ugyan öregesen nehézkesek, szakadozottak, de amikor a parányi színpad mögé lép, egyszerre mozgatóvá, sőt egyenesen játszó, alkotó gyermekké válik. Tolnai tárgyai e térben valódi főszereplővé lényegülnek, szinte mitikus objektumokká lesznek. Agyagból emberfigurákat mintáz, porcelán elefántot zúz össze egy kalapáccsal, a kulisszafalra krétával angyalfigurát rajzol, vagy épp papírból formálja meg azt. A *Wilhelm-dalok* bábszínpada hasonlóságot mutat az *Orpheusz létráinak* terében elhelyezett dobozszínpadokkal, melyek egyikében például Pechán József alakját ismerhetjük fel, miközben épp Wilhelm portréját festi. Tehát az előadásokban nem egyszerűen a színház tükröződik a színházban, hanem maga a műalkotás folyamata kap színházi keretezést átvitt és konkrét értelemben is. E tükröződés többszöröződik meg a 2013-as előadásban, amikor a Teremtő bábszínpadának képét filmként látjuk viszont a vásznon. A tükröződés motívumát egyébként Tolnai is szívesen alkalmazza a ciklus verseiben. Ott van például a katonatükrör, melyet Wilhelm ürülékkel akar bekenni, ám tévedésből végül saját tükörbe néző arcát mázolja össze. De példaként szolgálhatna az a tükör is, melynek képe egy másik (sokadik) tükörben verődik vissza, hogy segítségével Dusi borbély úgy fazonírozhasa Fanny fanszörét, hogy ne kelljen „nyílegyenest a lába közé pillantania”. A *Wilhelm-dalok* című adaptáció bravúrja, hogy Tolnai versnyelvének logikáját úgy képes roncsolás nélkül vizuális jeleként visszatükrözni, hogy mégsem illusztrálja annak motívumait. Ehelyett épp a pontos megfeleltetés lehetetlenségét hangsúlyozza. E nyomatékosítás egyik legizgalmasabb – megnyilvánulása az előadásban elhangzó utolsó mondathoz kötődik: „[S]zóval van klorofill / a márványra ragasztott posztóban / vagy nincs / végső ideje eldönteni” – mondja Bicskei, majd a földre dönti fekete pulpitusát. A nézőben a befogadás során pontosan azáltal keletkezik feszültség a kognitív metafora és fizikai aktus között, hogy az előadás eme utolsó fricskaként látszólag kiegyenlíti azokat.

A duett során az előadók mindössze két alkalommal cselekednek egy időben, s mindkét esetben szöveg nélküli akciókat hajtanak végre. Nagyjából a játékidő felénél – a kis bábszínpad azon jelenetét követően, melyben a kalapács szétroncsolta a porcelánfigurát – a színtér mindhárom pólusa fényt kap. A vásznon ott van a falra rajzolt angyal alakja, Wilhelm felállított zongorahúrokat püföl fekete szövetekkel egyre szaporább ütemben, a Teremtő pedig egy colstokkal a kezében vonaglik egyre vadabban, mígnem a földre kerülve egyszer csak leveszi maszkját és felordít. E kiáltás párja annak a gesztusnak, melyet néhány perccel korábban Wilhelm

tesz, amikor monológja végén az ég felé emeli tekintetét. A két alak elválaszthatatlanságát mutatja a másik közös etűd is, mely egyben az előadás záróképűl szolgál. Ebben Wilhelm és a Teremtő is a bábszínpad mellett állnak. Beethoven egyik zongoraszonátájának taktusaira vizet csorgatnak az azon elhelyezett két tégelybe, melyekben egy-egy antropomorfa agyagfigura található. Amikor a víz teljesen ellepi a figurákat, Nagy és Bicskei tintát csepegtetnek a folyadékba, amíg az teljesen átláthatatlanná nem válik. Ekkor gördül le a kis bábszínpad függőnye. A víz motívuma egyébként mindkét előadásban ezen a hangsúlyos helyen jelenik meg: az *Orpheusz létrái* Wilhelm vízben elmerült alakjával végződik.

Várszegi Tibor szerint „a világ utánzásával [...] az ember lemond arról, hogy kezdeményező módon vegyen részt a világ folyásában” (VÁRSZEGI 2007). Nagy József a folytatás szándékával Tolnai-adaptációiban az utánzás helyett az alkotás folyamatát mint a teremtés aktusát tematizálja, hiszen pontosan tudja, hogy a világ olyan lesz, amilyenek magunkban megalkotjuk, s olyan, „amilyenek eljártsszuk” (VÁRSZEGI 2007).

Irodalom

- BARTUC Gabriella (2015): Wilhelm duettje a Teremtővel = *Ex Symposion*, 89. 56–58.
- BLCEDÉ, Myriam (2009): *Nagy József síremlékei*. Ford. GEMZA Melinda. Koinónia, Kolozsvár
- DELEUZE, Gilles–GUATTARI, Félix (2002): Rizóma. In BÓKAY Antal–VILCSEK Béla–SZAMOSI Gertrud–SÁRI László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A poszt-strukturalizmustól a poszt-kolonialitásig*. Osiris, Budapest, 70–86.
- MAĐAREV, Milan (2015): Nagy József mozgásszínházának genezise – részlet. Ford. RAJSLI Emese = *Ex Symposion*, 89. 33–39.
- MIKOLA Gyöngyi (2007): A szépség szóródása. In *Tolnai Ottó legszebb versei*. AB-ART, Pozsony, 67–77. <http://tolnai.irolap.hu/hu/mikola-gyongyi-a-szepseg-szorodasa> (2017. március 20.)
- PÉTER Petra (2011): Nagy József: Pekingi kacsá (1986). In JÁKFALVI Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó – Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 163–169.
- TOLDI Éva (2010): Egy motívum az intermedialitás és intertextualitás határhelyzetében = *Híd*, 6. 74–79.
- UTASI Csilla (2015): Tolnai Ottó Wilhelm-dalok című versciklusának metaforaelméleti megközelítése = *Hungarológiai Közlemények*, 4. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék, 14–21.
- VÁRSZEGI Tibor (2007): A színvallásról = *Eső*, 2. <http://esolap.hu/archive/entryView/863> (A letöltés ideje: 2016. március 20.)

Netfolklór – vizualitás és digitális írásbeliség

Az elektronikus terepkutatások lehetőségei környékünkön

Az internet ma az első számú kommunikációs eszköz, s ekképpen a néprajzi jelenkutatás megkerülhetetlen területe, számbavétele vidékünkön is megfontolandó.¹ Azonban, ahogyan a megszokott gyűjtőmunkákban is számolnunk kell különböző nézetekkel és kutatásmódszertanokkal, úgy ez alól a digitális gyűjtés sem kivétel. A vizsgálatok során figyelniük kell az új terep adta lehetőségekre és esetleges buktatókra, de válaszolnunk kell a „hol, kitől, hogyan, s mit gyűjtsünk?”² kérdésekre is.

A gyűjtés huszonegyedik órájáról már több mint kétszáz éve beszélnek³, ennek kapcsán azonban nem csak a hagyományos értelemben vett paraszti kultúrára kell gondolnunk, hiszen ahogyan a száz évvel korábbi kulturális elemekről sem kaphatunk már teljes képet, úgy a jelenkor folklórjának bizonyos, a gyors technikai progresszió hatására kivesző idejétmúlt rekvizitumairól sem – Balázs Géza ennek kapcsán említi a xerox-folklór és a stencilfolklór feledésbe merülését. E jelenségek az 1980-as

¹ Az online kutatások relevanciáját nagyszámú hazai és magyarországi kutató vizsgálódásai igazolják. Lásd: „...ha a folklór tudománya életképes akar maradni a 21. században is, meg kell találnia a 21. század emberének folklórját is” (Nagy Ilonát idézi Vargha Katalin) (VARGHA 2016; 281). „Az internet gyorsaságánál és egyszerű kezelhetőségénél fogva mára az első számú kommunikációs eszközzé vált, s ennek okán vizsgálata a folklorisztika számára sem megkerülhető” (DOMOKOS 2013; 295).

² Domokos Mariann teszi fel a kérdést összegzésében az elektronikus folklórról, s megkísérli a digitális terepkutatás módszertanát is megfogalmazni (DOMOKOS 2013; 290–320).

³ Napjainkban is fölmerül a 19. századi szemléletmódból eredeztethető utolsó óra képzete, „vagyis annak tudatosítása és az arra való hivatkozás, hogy a szakértő (a néprajzkutató) az utolsó előtti pillanatban, mintegy a kihalás előtt, ismeri fel és menti meg a jelen kultúrájának értékes, ám veszendő elemét az utókor számára” (Gulyás Juditot idézi Vargha) (VARGHA 2016; 282).

években a fénymásoló korszak beköszönté előtt váltak folklórhordozóvá, amikor a stencilgéppel obszcén alkotásokat sokszorosítottak, azonban a műfaj dokumentálatlan maradt (BALÁZS 2006; 449).

Dolgozatom a tudománynépszerűsítés szándékával kíván betekintést nyújtani a vajdasági magyar néprajz és kulturális antropológia színterén fehér foltnak számító internetes folklór (netfolklór) és az elektronikus, digitális terepen zajló gyűjtés hazai és magyarországi szakirodalmába, s néhány gyűjtés eredményeinek felmutatásával megkísérli integrálni a vonatkozó kutatási modellt.

Történeti áttekintés

Egy 1965-ös amerikai kísérlet bebizonyította, hogy a telefonhálózaton keresztül összekapcsolt, két egymástól távol lévő eszköz képes program- és adatcserére. 1966-ban az amerikai védelmi minisztérium kialakította saját hálózatát, s 1972-re fejlődött ki az elektronikus levelezőrendszer, ami már eljutott a kutatóintézetekbe és a felsőoktatási intézményekbe, s végül a nyilvánosság számára is elérhetővé vált.⁴ Ezzel egy időben a kutatások is megindultak. Alan Dundes 1980-ban jelentette meg a *Who are the folk?* című munkáját, melyben leszögezi, hogy a technológiai újítások nem eltüntetnek, hanem ösztönzik a folklór keletkezését és terjedését.⁵ A szemléletváltás azonban már a hatvanas évektől jelen volt, amikor a 19. századi műfajmeghatározások mellé a fogalmi keretbe új műfajok épültek, előtérbe került a hétköznapi eseményekre való reflexió, valamint a humor és a tréfálkozás, de a folklór társadalmi meghatározottsága is megkérdőjeleződött, megjelent a városi folklór, majd a szóbeliség mellé fölzárkózott a népi írásbeliség kutatása és az újabb médiumok közvetítette folklór feltárása is.⁶

Az elektronikus folklórkutatás⁷ a hetvenes években indult Amerikában a fénymásolók által megjelenő, képet és szöveget együtt tartalmazó grafikus viccek összegyűjtésével és vizsgálatával. Később ebből kiválva az

⁴ Az áttekintés Milica Vasić tanulmányában olvasható részleteiben, ahol az internet természetének technikai megközelítésén keresztül mutatja be az internet antropológiai vizsgálatának alapjait (VASIĆ 2010; 79–93).

⁵ „Így azután a technológia nem irtja ki a folklórt, hanem inkább nélkülözhetetlenné válik a folklór hagyományozódásában, s az új folklór nemzedéke számára az inspiráció izgalmas forrásává válik... Felfogásom szerint tehát igenis létezik a számítógépes, illetve a számítógépről szóló folklór” (Alan Dundes idézi DOMOKOS 2013; 295).

⁶ Lásd még: VARGHA 2016; 283.

⁷ A fogalomba beleértendő a fénymásolótól a faxon keresztül a mobiltelefonon át a számítógépig bármilyen modern technikai eszköz által közvetített folklór (DOMOKOS 2013; 296).

internetes folklór fogalma önállósodott, s ma kizárólag az internet lehetőségeit kihasználó folklórtovábbítás megjelölésére szolgál (DOMOKOS 2013; 296).

Egyre több fiatal néprajzkutató és kulturális antropológus fordul az internetkutatások felé, digitális etnográfiai konferenciák⁸ formájában szorgalmazzák az új diszciplína terjesztését, és tematikus folyóiratszámok foglalkoznak a témakörrel. Interdiszciplináris megközelítésben nyelvészek, kommunikáció- és médiakutatók bevonásával zajlik a gyűjtés, s ennél fogva vizsgálataink során további tudományos eredményeket is számba kell vennünk a magyar nyelvű online etnográfiai kutatások mellett. Utóbbiakat Lajos Veronika veszi sorra, fémjelezve a tudományos érdeklődés egyre intenzívebbé válását (LAJOS 2016; 830–851). Az internetes folklór áttekintésében és a nemzetközi módszertanok tolmácsolásában élen jár Domokos Mariann kezdeményezése (DOMOKOS 2013; 290–320), majd szintézist a *Replika* tematikus száma kínál:⁹ Szijártó Zsolt kísérli meg áttekinteni a médiatechnológia használatának kontextusaival foglalkozó média-kutatókat, irodalomtudósokat és kulturális antropológusokat (SZIJÁRTÓ 2015; 10–26), Mátyus Imre a terep fogalmának és az online környezetben történő átértékelődésére hívja fel a figyelmet (MÁTYUS 2015; 27–38), Nagy Károly Zsolt értelmezi a kibertér néprajzi és kulturális antropológiai kutatásának elméleteit és módszertanait (NAGY 2015; 39–56), Csáji László Koppány egy új vallási közösséget vizsgál az online etnográfia és a résztvevő megfigyelés kettősségében (CSÁJI 2015; 57–78), Vásárhelyi Ágnes rávilágít a szubkultúrák internetes megújulásának lehetőségére (VÁSÁRHELYI 2015; 79–98), Fekete Mariann pedig egy zenei ízlés alapján szerveződő online közösség szociológiai szempontú vizsgálatára vállalkozik (FEKETE 2015; 99–116). Glózer Rita az internetes paródiavideókat elemzi (GLÓZER 2015; 117–140), Domokos Mariann és Vargha Katalin a 2014-es országgyűlési és európai parlamenti választásokat megelőző kampányidőszak interneten megjelenő folklórjelenségeit mutatja be (DOMOKOS–VARGHA 2015; 141–169), Balázs Géza a digitális korszak folklorisztikai és technológiai megközelítését veti egybe (BALÁZS

⁸ Ez év április 7–8-án került megrendezésre *Az etnográfia lehetőségei és esélyei a digitális térben* című műhelykonferencia Szegeden. Lásd: <http://commonline.hu/content/az-etnogr%C3%A1fia-es%C3%A9lyei-%C3%A9s-lehet%C5%91s%C3%A9gei-digit%C3%A1lis-t%C3%A9rben-m%C5%B1helykonferencia>

⁹ *Replika* 90–91. Belépés jelszóval! Online világok és kutatási módszereik (2015). Internetes elérhetősége: https://www.researchgate.net/publication/290816936_Teljes_lapszam_Farkas_Judit_es_Lajos_Veronika_szerk_Replika_90-91_20151-2_Belepés_Jelszoval_Online_világok_es_kutatási_modszereik

2015; 171–186), míg Vajda András a népi kultúra internetes megjelenésével és használatával foglalkozik (VAJDA 2015; 187–211).

Az internetes kutatásokban sok egyéb mellett megjelenik a kortárs valási jelenségek vizsgálata, azon belül az energiavámpír hiedelemköre, de az ismert internetes játék, a World of Warcraft online játékos közösségének és működési mechanizmusainak elemzése is, viszont a Facebook-üzenőfal mint élettörténet is a kutatás tárgyát képezi, de még az online turizmus is (LAJOS 2016; 834). A technikai újítások sajátos műfajokat is kitermeltek, melyekre szintén reagálnunk kell. Ezek közé tartoznak az e-mailes levelezés és a közösségi hálók sajátosságaira reflektáló jellegzetes folklóralkotások, ugyanakkor a különböző netes fórumok, levelezőlisták, csetszobák a modern történetmesélés fontos közegei, de az interneten terjedő találosok és jeles napi köszöntők is ide tartoznak, ahogyan az elektronikus lánclevelek (a hagyományos Szent Antal-lánc vagy szerencse lánclevele) virtuális továbbélései, a városi mondák és a hiedelemtörténetek, képi, szöveges és audiovizuális viccek (digital jokes) is.¹⁰

Gyűjtés a virtuális terepen

A gyűjtési módszerek közül a netnográfia kerül előtérbe a leggyakrabban, ami az interneten végzett etnográfiai kutatás azon területe, ahol a vizsgálat középpontjába az online közösségek és kultúrák, valamint társadalmi viselkedésformák kerülnek, s az alábbi lépésekből áll: 1. a kutatás megtervezése, 2. belépés a terepre, 3. adatgyűjtés és elemzés, 4. interpretáció, 5. az etikai kívánalmak betartása, 6. a kutatás reprezentációja.¹¹

A néprajztudományban a nép a tudományos érdeklődés speciális tárgyaként jelent meg, azonban az internetfolklór-kutatások modern értelemben használják a fogalmat, mely szerint a nép az emberek bármely csoportja, akiket legalább egy közös jellemző összeköt. Az adatszolgáltató, vagyis a folklóralkotások szerzője a leggyakoribb esetben ismeretlen vagy nem rendelkezünk hozzájárulással a személyes adatainak feltüntetéséről. A mű felhasználóról felhasználóra terjed, hagyományos elemekből építkeznek és formulaszerűsége törekszik, gyakran változtatható variánsokban él, és funkcióját tekintve aktuális (DOMOKOS 2013; 294). A gyűjtésnek persze az új technikai közegben akadályai is vannak, amelyek a netes forrás értékelését, felhasználhatóságát és kezelését illető bizonytalanságok

¹⁰ Ezen belül helyezkedik el napjaink egyik legnépszerűbb folklórműfaja, a szöveg és kép kombinációjára épülő „fotosopolt” viccek (DOMOKOS 2013; 294).

¹¹ A netnográfia Robert Kozinets nevéhez fűződik, s elsősorban a kvalitatív marketingkutatásban alkalmazzák. Lásd még: LAJOS 2016; 842.

köre csoportosulnak. A folklóralkotások terjedése a hagyományos szájról szájra megvalósuló átadási sebességhez képest gyorsabb, hiszen másodpercek alatt zajlik le, ami megnehezíti a rögzítést, az alkotók és felhasználók köre kiszélesedett, a jelenségek élettartama lerövidült, a technikai feltételekhez járul egyfajta erőteljes kötöttség, ugyanakkor problémát okoz, hogy az online közegben az adatszolgáltató személye felől sohasem lehetünk teljesen bizonyosak, hiszen a neten mindenki egyfajta virtuális identitással¹² rendelkezik. Kérdésessé válik a gyűjtött információ hitelessége is, s előtérbe kerül a társadalmi helyzet az egyéniséggkutató iskola óta fókuszpontba állított egyénnel szemben, akinek sem a nevét, sem az életkorát, de még a nemét sem állapíthatjuk meg hitelt érdemlő bizonyossággal. Ennek okán sokkal fontosabb annak a közegnek a leírása, amelyben létrejött a folklóralkotás, s a kontextuson túl a már említett aktuális társadalmi helyzet ismertetése is (DOMOKOS 2013; 302).

Zárszó

Egyre többször fölmerül a több színterű etnográfia legitimitása. Az általános értelmezés szerint a virtuális világ nem a valóságtól elkülönült terep, hanem annak offline, a fizikai világban gyökerező megnyilvánulása. Vagyis, akitől a virtuális terepen gyűjtünk, attól a fizikai valóságban is információkat szerezhetünk, s a kettő nem választható el egymástól, csupán a részeredmények föltárásának idejére.¹³

Annak ellenére, hogy 2001-ben megjelent az egyik első magyar nyelvű írás, Gelléri Gábor *Mit keres az antropológia a cyberben – és a cyber az antropológiában?*, még ma is magyarázatra szorul az e-folklór fogalma, s fel-felmerül a kérdés, hogy mennyiben tekinthető folklórnak mindaz, ami a továbbított e-mailekben, városi legendákban, viccekben, anekdotákban vagy egyéb tartalmakban variálódik, terjed.¹⁴ A legtöbb gyűjtésmódszertani dilemma sem rendeződött még. Olyan kérdések foglalkoztatják a témára nyitott kutatókat, mint a „hogyan archiváljunk kép- és videofájlokat, hogyan rögzítsünk azok mellé ismert vagy további kutatást igénylő kísérőadatokat, hogyan állapítható meg egy adott alkotás-folklóralkotás elterjedtsége?” (DOMOKOS 2013; 300). Továbbá következtethe-

¹² Lásd még: DOMOKOS–VARGHA 2015; 144.

¹³ Domokos idézi Trevor Blanket (DOMOKOS 2013; 299).

¹⁴ Domokos a technikai eszközökön keresztül terjedő folklórjelenségek negatív kutatói megítélését generációs különbségnek tartja az 1980-as években, valamint az azt megelőzően születettek körében, akik számára a legfőbb érv a szóbeliség hiánya, amit a népköltészet legfőbb jellemzőjeként tartottak számon (DOMOKOS 2013; 294).

tünk-e az alkotás elterjedtségére, népszerűségére a megosztások, lájkok, letöltésszámlálók adataiból, hogyan archiváljunk szövegdobozokat, megosztásokat, kommenteket, milyen minőségben kutathatóak a „nyilvános” posztok, kinek a tulajdonában vannak a világhálóra feltöltött személyes tárgyaink stb.? S talán az egyik legrelevánsabb kérdés az, hogy a kutató felveheti-e a ritmusát a másodpercek alatt változó digitális folklórjelenségeknek, s megértheti-e a háttér folyamatokat, s tud-e reflektálni a 21. század emberének folklórára? Jelen írásnak azonban nem tárgya a listázott kérdések megválaszolása.

Irodalom

- BALÁZS Géza (2006): Az sms-folklór – a minimálfolklór nyelvi képe I. = *Magyar Nyelvőr*, 130. 339–455.
- BALÁZS Géza (2015): Netfolklór – intermedialitás és terjedés = *Replika*, 90–91. 171–186.
- CSÁJI László Koppány (2015): Csoda, pokoljárás és a digitális szakadék. Egy új vallási mozgalom legitimációs technikái a webes és weben kívüli diskurzusokban = *Replika*, 90–91. 57–78.
- DOMOKOS Mariann (2013): Az elektronikus folklór gyűjtéséről = *Ethno-lore*, 30. 290–320.
- DOMOKOS Mariann–VARGHA Katalin (2015): Elektronikus választási folklór 2014 = *Replika*, 90–91. 141–169.
- FEKETE Mariann (2015): Intenzív kultúrafogyasztók a hálón. Szabadidő-struktúra, internethasználat, kultúrafogyasztás = *Replika*, 90–91. 99–116.
- GELLÉRI Gábor (2001): Mit keres az antropológia a cyberben – és a cyber az antropológiában? = *Tabula*, 2. 270–287.
- GLÓZER Rita (2015): Internetes paródiavideók és ifjúsági médiahasználat = *Replika*, 90–91. 117–140.
- LAJOS Veronika (2016): Internet és etnográfiai jelenkorkutatás. Tárgyi és módszertani kérdések, etikai természetű dilemmák = *Studia Folkloristica et Ethnographica*, 65. 830–851.
- MÁTYUS Imre (2015): A terep fogalmának átértékelődése a virtuális etnográfiában = *Replika*, 90–91. 27–38.
- NAGY Károly Zsolt (2015): Ösvény a dzsungelben = *Replika*, 90–91. 39–56.
- SZÍJÁRTÓ Zsolt (2015): Irányzatok és korszakok a médiaetnográfia kutatásában = *Replika*, 90–91. 13–26.
- VAJDA András (2015): Népi kultúra a világhálón. Használat, kontextus, funkció = *Replika*, 90–91. 187–211.
- VARGHA Katalin (2016) Miért és hogyan végezzünk online folklorisztikai te-repmunkát? = *Ethno-lore*, 33. 281–295.
- VÁSÁRHELYI Ágnes (2015): Do I(n)ter)net Yourself. A magyar hardcore punk és a virtuális tér = *Replika*, 90–91. 79–98.
- VASIĆ, Milica (2010): Šta je to internet? Tehnološke osnove interneta – osnova za antropološka proučavanja = *Etnološko-antropološke sveske*, 16. 79–93.

Komáromi Dóra

Napló és vizualitás Oláh Dóri *Rakétaiskola darált húsból* című könyvében

Miért problematikus tanulmányt írni Oláh Dóri munkáiról? Egyrésztől pályája kezdetén álló fiatal szerző, emellett felmerül a kérdés, vajon arról van-e szó, hogy a rajz mint művészi kifejezésforma a reneszánszát éli, vagy Oláh Dóri és a hozzá hasonló művészek egy olyan stílusirányzatot képviselnek, amely jelenleg is az alakulás stádiumában van, és egyelőre nem rendelkezik konkrét megnevezéssel, esetleg modernizálása egy már meglévőnek. Ez az irányzat a street art, a graffiti, a pop-art, a kroki, a sketch és a képregény elemeit emeli be, gondolja újra, majd különböző technikák segítségével dolgozza ki. Az anyaghasználatot tekintve rendkívül széles skálán mozog, hiszen mind a digital artot és a kollázst, mind a klasszikusabb technikákat – így például a grafitot, az akvarellt és a nehezebb anyagminőségű olajat – is képes befogadni.

Amennyiben egy új irányzatról beszélünk, abban az esetben ez az irányzat nem rendelkezik lokalizálható központtal, képviselői világszerte kísérleteznek az elemek lehetséges használatával. Itt van például Christian Engel *Latch Key Kids* című, gyerekeknek szóló könyvének belső borítója, ahol különböző kulcstípusokat láthatunk különböző ajtókhöz, amelyek különböző életeket is nyitnak. A szereplők közti dialógus a képregényhez hasonlóan, de mégsem szövegbuborékokban zajlik: a karakterek gyakran ismertetik a szüleik által hangoztatott szavakat. Guim Tió Zarraluki 2013-as Taiwan-sorozatánál megfigyelhető a női arcok eltorzítása, a szemek és az orr más színnel való kiemelése. Evgeniya Strakhova hasonló témavilágot dolgoz fel *Sea Attribute* című munkájában, mint Oláh Dóri a *Kalóz voltam Belgrádban* címűben: a tenger mellett megjelenik a hajó motívuma, bár az előbbi szerzőnél nem beszélhetünk digital artról, hanem rajz tárul a szemünk elé.

Thomas Cian *on the road sketchbookja* az, ami leginkább hasonlítható a tanulmányomban tárgyalt kötethez. Egyrésztől azért is, mert az uta-

zás egyes momentumait örökíti meg. Érdekes megfigyelni, hogy minden egyes alkalommal, amikor a tájat veti papírra, önmagát is lerajzolja egy füzetben a kezében: Cian munkáin minimális dátumjelölő szöveg figyelhető meg, mellyel rájátszik a klasszikus értelemben vett naplóra. De az irányzat, a stílus magyar vonatkozásait is megemlíthetem, így szót kell ejtenem az 1000% csoport munkáiról. A fentiekben említett alkotók munkásságának ismeretében joggal merül fel az emberben egy új, éppen formálódó irányzat lehetősége, mely az underground festészeti megoldásokkal és különböző rajztechnikákkal operál, de az is elképzelhető, hogy a csoportosulások, az alkotók továbbgondolják a Jean-Michel Basquiat, Keith Haring vagy Andy Warhol által képviselt vonulatokat.

A *Rakétaiskola darált húsból* című könyv 2015-ben jelent meg a Forum Könyvkiadó Intézet és a Symposion közös gondozásában. A könyv maga szoros kapcsolatban áll Davor Gromilović *Wrong time, wrong place* című 2014-es munkájával, elsősorban a komputergrafikai megoldások tekintetében, illetve a dadaista jellegű, széteső, újraíró megközelítés szempontjából. Ezenfelül több szempontból is rokonítható Stark Attila 2008-as *Kulocity* című könyvével, hiszen mind Oláh Dóri, mind Stark Attila hasonló tematikát dolgoz fel kötetében. Kettőjük közti kapcsolatként mind témában, mind megjelenítésben hasonlóságot fedezhetünk fel, ám Stark esetében sokkal inkább szembeütnők a képregényhez közelebb álló megoldások.

Oláh Dóri kötete a sketchbookjából készült. Naplósketcheiben egy év történéseit veti papírra az én szemszögéből. A napló adatbázis, dokumentáció, félelem attól, hogy egy napon már nem tudunk emlékezni a megtörténtre, esetleg mankó, kísérlet a világ megértése érdekében. A napló személyes műfaj, mely nem feltétlenül törekszik objektivitásra, sokkal inkább az önértelmezés, az önreprezentáció irányába fordul. Felmerül a kérdés, hogy mennyiben cenzúrázza a szerző a naplóját, ha egy kötetet eleve nem kizárólag önmaga számára írja. A *Rakétaiskola darált húsból* ugyanis diplomamunkaként született, és a későbbiek folyamán lett belőle a nagyközönség számára is olvasható kötet.

Dunai Tamás, aki az *Újraalkotott emlékek* című tanulmányában a képregényes önéletírások jellegzetességeivel foglalkozik, a következőket írja: „Nem mechanikusan utánozzuk vagy másoljuk a valóságot, hanem kreatívan újraalkotjuk az emlékeink alapján. Egy olyan konstrukciót hozunk létre, aminek a középpontjában az egyén áll. Mivel a képregény mediális jellegzetességei miatt az ebben a formában született autobiografikus szövegek megszerkesztettsége szembeütnőbb, mint mondjuk a prózai műveké” (DUNAI 2013; 45). Mint ahogy általában

a képregényes önéletírások esetében, ezen sketchbook összeállításánál is felfigyeltünk a művészi megformáltságra. Minden oldalon, sőt már a kötet borítóján is érződik a szerző kézjegye. A borítón a kötet lapjairól válogatott, kollázs/montázs technikával egységes egészszé alakított képet láthatunk. A belső borítók repetatív mintát követnek, melyekben a szerző a kötetben szereplő, barátokat ábrázoló sketchekből állít össze egy mintát. Érdekessége a kötetnek, hogy a CIP-en (a könyv katalógizálásának adatain) kívül nem tartalmaz nem rajzolt momentumot. A *Rakétaiskola darált húsból* című kötet egy év eseményeit dolgozza fel: az időkeret a KMV-től a következő KMV-ig terjed. A műtárgy nem tartalmaz oldalszámozást, és nem feltétlenül ragaszkodik a kronológiai sorrendhez, hanem témák szerint sorakoznak benne a munkák. A melléklet értelmezési irányelvként szolgál a munkák keletkezésének helyét és idejét illetően. A grafikonon ugyanis követhetjük az év időrendi alakulását, az éppen aktuális utazásáról, tartózkodási helyéről, valamint egészségügyi állapotáról is tájékoztatást kapunk. Mindez a későbbiek folyamán segítséget nyújt a kötet értelmezésénél, s enélkül leginkább művek kaotikus hálózatára hasonlítana.

Szó és kép problematikájának tárgyalásakor először W. J. Thomas Mitchell egy írását kell segítségül hívnunk, aki Ronald Paulson szavait idézi tanulmányában: „Részben azért, mert emlékeztet a szó/kép probléma alapvetően dialektikus voltára, arra, hogy e fogalmak egyszerre állnak ellentétben a párjukkal és foglalják magukban azt. A szó/kép probléma a kép problémáján »belül« van, és fordítva. [...] A szó mint kép, a kép mint szó; a szó mint a kép határa és fordítva. Ezt a behatároló jelleget akkor látjuk a legtisztábban, amikor megfigyeljük, hogy a »szavak képtelemek« a képi jelölés sűrűségét átadni” (MITCHELL 2005; 291).

Ez a definíció Oláh Dóri esetében ellenkező irányú, nála ugyanis a kép szöveg általi kiegészítése, kibővítése mutatkozik meg a leginkább. A szerző művészetében nem határolódik el egymástól a szöveg és a kép. A befogadóval folytatott kommunikáció elsősorban a rajzokon keresztül történik, a szöveg csupán másodlagos funkcióval rendelkezik.

Mint azt Lejeune írja az önéletírással kapcsolatban, a műfaj „visszatekintő prózai elbeszélés, melyet valódi személy ad saját életéről, a hangsúlyt pedig magánéletére, különösképp személyiségének történetére helyezi” (LEJEUNE 2003; 18). Oláh Dóri naplójában nem feltétlenül reagál a politikai és közéleti eseményekre, viszont nagy hangsúlyt fektet a kisebb társadalmi események (így a KMV vagy a Malomfesztivál) alakulására, legtöbbször csoportokat, egyéneket, találkozásokat ábrázol. Összehasonlít-

hatjuk a KMV-re készített montázszerű munkáját – melyen arctalan vagy minimális testi jellegzetességekkel rendelkező emberek idézik meg a művészeti vetélkedő atmoszféráját – a Malomfesztivált és a TAKT-ot ábrázoló alkotásokkal: utóbbiak között kevés az olyan munka, melyek pusztán csak emberre utaló jeleket ábrázolnak. A képes élménybeszámolót képaláírások egészítik ki, melyek közül az egyik képpé lett élmény néprajzi vonatkozású felhangot is kap. („SZŐREGI DISZPERZITES / ez majdnem olyan mint a marossárpataki péderes, / csak ez menyecsketánc / jellemzően két vagy három legény járja / eszközei a japánka (ejtsd: tangapapucs) / a diszpós vödör és koszorú. / a táncot addig járják amíg a vödör össze nem törik, ekkor / elégetik a koszorút. / gyűjtve: 2014. augusztus, HEVÉRTANYA”).

A kötet egy részében fontos szerepet kapnak azok a terek, amelyekben gyakran megfordul a szerző. A szerző élettörténetében lényeges szerepet játszó városokat először önmagában átkonvertálja, sajátjává teszi, kiemeli a számára fontos elemeket, és egy alternatív személyes világot hoz létre. Polyák Levente *A térkép politikája és poétikája* című tanulmányában a következőket írja: „A térkép ilyen módon egyszerre válik nem csak a város, a táj, a tér, de ugyanígy a kapcsolatok, a folyamat metaforájává: a térkép olyan rendszer, amely térbeliesíti a gondolkodást” (POLYÁK 2010; 204). Jól látható ez mind a Magyarországot, mind a Kanizsát ábrázoló térképén is. Hogyha megtekintjük a Magyarországot ábrázoló képet, észrevehetjük, hogy kizárólag azokat a helyeket jelöli meg, melyek a későbbiek folyamán is megjelennek a kötet lapjain. Előrevetíti a lényeges csomópontokat, melyek egy-egy alternatív élettér-lehetőséget mutatnak be. A térkép szélén utazási opciókat vázol fel, melyek összekötik a tereket.

Az elnagyolt térképrajzokból a kötet a későbbiek folyamán a személyes élményekre tereli az olvasó figyelmét, és így a személyesként megélt városok terébe enged betekintést. Ezek a montázsokon is folyamatosan jelen van az útonlevés momentuma. Az egyes városrészeket helyrajzok, térkép-vázlatok és fényképek montázsolt egyvelege adja meg, melyek összekötésben állnak a már említett utazási alternatívákkal.

Ez a folyamatos útonlevés hatással van a szerző világgal való megismerkedésére és kapcsolatainak alakulására. A megismert emberekről készült portrék a firkáktól a sematikus rajzokon át – melyeken csupán az alak fontosabb vonásait emeli ki – egészen az aprólékosabb, festményszerű digitális alkotásokig számos ábrázolási technikát vonultatnak fel. A vázaltszerű alkotások gyakran karikatúra hatását keltik, Oláh Dóri nem tölti ki a sketcheket, csak a vázat, a vonalrajzot tartja meg. A fesztiváli alakok olykor a zsánerképekre jellemző módon jelennek meg.

A családtagok közül csak a bátyjáról készít portrét, az anyját ugyan egész alakos képen ábrázolja, de az arcát nem látjuk, az apának pedig csak a keze jelenik meg. A testvérről készült portré egyike a legkidolgozottabbaknak. Nem törekszik a realiztikus ábrázolásra, csupán a vonások átvételével és a színhasználattal érzékelteti a személyiségét. A mellette lévő oldalon kap helyet a bátyja szobatársa, szintén hasonló kidolgozással. A képek szövege ebben az esetben beazonosítja a személyeket, illetve megjeleníti az általuk gyakran használt mondatokat. Bár a képeken nincs dátum-megjelölés, de megtudjuk, hogy ezeket egy kiállításra festette. Így a képek melletti szövegek lehetnek utólagos kommentárok is.

A naplóban a mindennapi élet használati tárgyai is hangsúlyos szerepet kapnak. Az ábrázolás leltárszerű, vázlatos, példaként említhetjük az utazással járó tárgyi hozadékokat: a táskákat, a rajzokat és a hangszereket. Ezenkívül megjelenik a tárgyak – ebben az esetben az üvegek – warholi séma szerinti leképeződése. Ezek rendszerint a megjelenő tömegcikkék áradataként vannak jelen, melyek hozzájárulnak a mindennapi élet elviselhetőbbé tételéhez.

Az erős, kaotikus rajzok, firkák és szavak az egyén számára zavaros világ rendjét jelenítik meg. Ezek heves érzelemnyilvánítások, érzelemváltások, amelyeket az átfirkálás, átírás műveletével valósít meg. Érzelmi folyamatok megértése, játéka ez, mely olykor a káoszról egy másfajta, sokkal letisztultabb formát is képes megformálni. Az egyik képen a fekete háttér előtt egy önmagára görnyedő alak képe rajzolódik ki. A kép maga nem tartalmazza az alany fejét, testtartásából mégis kiérezhetőek gondolatai.

A *Rakétaiskola darált húsból* azonban nem áll meg valós terek ábrázolásánál, a fikciós világ elemeiként megjelennek az álmok, a vágyak. Ám az utóbbiak kidolgozása nem tér el a való világ által ihletett terekétől: szorosan kapcsolódnak a napló által felvázolt alternatív valósághoz, és betekintést engednek egy felszín alatti világ mélységeibe.

Kiadás

OLÁH Dóri (2016): *Rakétaiskola darált húsból*. Forum–Symposion, Újvidék–Szabadka

Irodalom

DUNAI Tamás (2013): Újraalkotott emlékek. A képregényes önéletírások jellegzetességei = *Műút*, 58. évf. 37. 44–47.

LEJEUNE, Philippe (2003): Az önéletírói paktum = Z. VARGA Zoltán (szerk.): *Önéletírás, élettörténet, napló*. L'Harmattan, Budapest, 17–46.

MITCHELL, W. J. T. (2005): The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror = *ELH*. Volume 72, Number 2, Summer 2005, 291–308. Ford. MATUSKA Ágnes. <http://apertura.hu/2008/osz/mitchell> (A letöltés ideje: 2016. december 2.)

POLYÁK Levente (2010): A térkép politikája és poétikája: művészi és építészeti térleképezések = *Helikon*, 56. évf. 1–2. 203–210.

TÁNCZOS Péter (2014): Az illusztráció paradox logikája: az ábrázolás a képzeletőrő tükrében = LAKNER Lajos (szerk.): *Olvasható kép, látható szöveg*. Déri Múzeum, Debrecen, 175–186.

VIZINCZKI Anita (2014): A kép határa a szöveg, és fordítva = LAKNER Lajos (szerk.): *Olvasható kép, látható szöveg*. Déri Múzeum, Debrecen, 225–234.

Jelmezbáli (ál)indentitások GreCsó Krisztián *Jelmezbál* című regényében

GreCsó Krisztián kilencedik kötetét, kezdeti lírai szárnypróbálgatásai után ötödik regényét jelentette meg: sajátos stílusesszökveivel a falusi környezetet, az abból való kiszakadást, az urbánus légkörbe tévedő egyént és annak identitáskeresését írja le újra és újra. Míg a *Mellettünk elférsz* című regényében a családi szférát, a *Megyék utánad* című alkotásában pedig a párkapcsolati síkot helyezi középpontba, addig a *Jelmezbál* mindezek köhézióját tartalmazza. Az indentitások szempontjából megközelítve fontos kitérni az (ál)indentításokra, valamint arra, hogy a *Jelmezbál* mint cím már önmagában is hordozza-e azt a kettősséget, amit a szereplők összetett személysége felvonultat.

A posztmodernben felerősödtek a műfaji besorolással kapcsolatos kérdések, jelen esetben a kategorizálás azonban egészen biztosan megkerülhetetlen probléma. A *Jelmezbál* kompozícióján kiérezhető az az írói szándék, miszerint GreCsó Krisztián novelláskötet megírására készült. A novelláskötetre emlékeztető szerkezet, illetve a novellaregény misztikussá teszi a mozaikos történet fonalait, darabonként áll össze egységes egészé, idősíkokat, térbeli váltásokat felhasználva. „Az egység az irodalomértés egyik központi kategóriájaként és a kritika egyik legfontosabb követelményeként csak a közelmúltban kérdőjeleződött meg” (HAJDU 2003; 9). Felmerülhet tehát a kérdés, hogy az egyébként önállóan értelmezhető és élvezhető fejezetek novellaként való funkcionálása ellenére GreCsó miért ragaszkodik az alcímben a regény (*Egy családregény mozaikja*) kifejezéshez? A tartalom ismerete nélkül is feltételezhető, hogy már itt felveszi a mű azt az álarcot, amelyet később a karakterek viselnek. A szereplők tehát a fedőlaptól kezdődően maszkot húznak magukra. A maszk viselésével a regény szereplői megváltoztatják identitásuknak – amely „a tudat ügye, vagyis egy önmagunkról kialakult tudattalan kép tudatosulása” (ASSMANN 2004; 123) – bizonyos komponenseit. Mivel azonban a *Jelmezbál* szereplői a tár-

sadalom részeként működnek, differenciálnunk kell az egyéni és a személyes identitás között. Jan Assmann szerint az egyéni identitás az egyén tudatában kiépült és fenntartott kép, mely megkülönbözteti őt a kollektív többi tagjától, a sajátosságát, pótolhatatlanságát deklarálja. „A személyes identitás viszont az egyén társadalmi elismertségére és a besorolhatóságára vonatkozik” (ASSMANN 2004; 129–130).

A *Jelmezbál* szerkezeti sajátosságaként tekinthetünk arra, miszerint a novellaként is olvasható szövegrészek szerves alkotóelemei a regénynek, ám a rövidtörténeteszerű textusok a regény narratív síkjában is lényeges funkcióval bírnak. A cselekmények sorozata egy gyilkossággal kezdődik, így leszünk szemtanúi, elszenvedői és egyben nyomozói az ügynek. Grecsó bűnügyi tematikája ugyan a szépirodalmi lektűr felé mutat, alkotása azonban nem követi a hagyományos hollywoodi fogásokat, hiszen a krimi megfejtése hamar egyértelművé válik. A korábban a címben felvázolt identitáskérdés visszatérő elemként a nyomozással is összeegyeztethető, a szerteágazó szálak arra kényszerítik a befogadót, hogy – mellékelt kapcsolati háló hiányában – önmaga kezdjen el jegyzetelni, így a krimi (ál)identitásának elsődleges megnyilvánulása épp abban rejlik, hogy nem közvetlenül az alkotáson belül megy végbe a nyomozás, hanem azon kívül, a befogadói olvasás folyamán áll össze apró részletekből a történet. Az a történet, amelyről kifejezetten nehéz beszélni, alig találni rajta fogást, mert a *Jelmezbál* egyben családragény, falusi regény, sőt, életelbeszélés.

A novellaregény tizenhét fejezetcíme között egyaránt találhatunk általánosan leíró, önazonosítást kifejező (*Ötvenhét ember; Barbárok; A látogató; A pék lánya; Fél kiló disznósír*), valamint a lokalitásból való kiszakadást kivetítő, az egyén társ- és önkeresését jelző, vagy akár bibliai transzformatív címeket is (*Ahol a lélek; A damaszkuszi út; Kelj fel, és járj*). A *damaszkuszi út* egy vonatúton vázolja fel a kettős identitásváltást, mely Saulus történetét felhasználva mutatja be az eltévedt, de visszatérő Dániel Iván történetét, amelyben intertextusként megjelenik Esterházy „csúcsforgalom van a damaszkuszi úton” megjegyzése is. Az önazonosítások és az identitásváltások fedele alatt bújjik meg Szoloványiék, Károlyiék, Bernáték, Daridáék, Szélék, idősek és fiatalok, generációk elbeszélése. Közös pont bennük a fiktív falu, Sáráság létezése és élete. A lokalitás és az ahhoz való kötődés már a mű legelején megjelenik, sajátos definíciót kap: „A vidék, az vidék, egy nagy massa az egész, parasztokkal, csönddel és szorongással” (GRECSÓ 2016; 4). A mondatot követő több mint háromszáz oldal úgy szól a befogadói közegről, hogy a szereplők ezt az állítást járják körül, hol közvetlen részeseiként, hol elszakadó egyénként. A *Jelmezbál* napjainkba nyúló történet, melynek főszereplői nők, fő motívumai a családi tudat, az elhallgatás,

az elnyomás, az elvagyódás és a mindezekből eredő generációs konfliktusok feloldása az identitáskeresések problémakörében. Az író több interjúban említette, hogy hiába tűnik elsőre úgy, hogy ezek a történetek szomorúak, többnyire tragikusak, mögöttük egy sikertörténet bújjik meg, mert „a magyar ember sikere nem hollywoodi siker, már a nem feladás is sikernek számít. A családi történetekben előforduló, azokból generálódó sértettség, szorongás esetében az elengedés mindig nehéz, de »a család az egyetlen tér, ahol a megbocsáthatatlan is megbocsátható«” (KISZELY 2016). Ha ezekben a sikertörténetekben folyamatos a keresés, elköltözés, visszatérés, a változást sürgető motívumok, akkor a lokalitásból eredő állandóság elmentmond az identitás alapvetően hagyományos felfogásmódjának. Itt jön képbe a mozaikos összetettségéből eredő időváltó technika, melynek következtében az emlékezetműködés erősíti a faluhoz való ragaszkodást. Az emlékezet ugyanis statikus (egészen addig, amíg új információ nem kerül nyilvánosságra).

„Közletről más az arca, ismerős is, nem is, de hát egy kor felett minden arc egyforma, mindenki emlékeztet valakire, és senki sem az, akinek látszik. De ahogy a bajszos férfi a pálinkát kéri, az egészen ismerős. Szoloványinak olyan érzése van, mintha hallotta volna már valahol. Persze ilyen is van. Minden mindig volt már egyszer. És még lesz is. Hatvan fölött nem éri meglepetés az embert, hacsak az nem, hogy minden ugyanolyan” (GRECSÓ 2016; 5). A korábban felvázolt egyéni identitáshoz hasonlóan az emlékezőképesség művészete is az egyénhez tartozik, ám az emlékezet kultúrája már a személyes identitással állítható párba, mert mindkettő a társadalmi szférától függ és a szocializálódás során alakul, tapad az emberhez, ezáltal válik a kollektív produktumává (ASSMANN 2004; 30). Szabó Szilvia (*Ön)értés-történetek* című tanulmánykötetében kitér az identitást determináló objektumokra, kapcsolatba hozza őket az assmanni emlékezettypológiával. Szerinte a kulturális emlékezet szférájába minden olyan köznapi tárgyat besorolhatunk, melyek létükkel vagy éppen nemlétükkel egy személyes múltat idéznek fel, ezáltal a hovatarozás problematikus volta is felszínre kerül (SZABÓ 2010; 27). A *Jelmez*ből esetében kevésbé a tárgyak, sokkal inkább a cselekmények léte vagy nemléte az, amely triggerként szolgál az emlékezet és az (ál)identitások felidőzésében, hiszen „mindenki emlékeztet valakire, és senki sem az, akinek látszik” (GRECSÓ 2016; 5). A múlttal való összekapcsolás többször visszatér a karakterek életelbeszésében, az azzal való viaskodás az emlékezet és a múlt tagadását hivatott jelezni, ezáltal a jelenben (jövőben?) a fiatalabb kori énjüket negálják felvett álarckuknak köszönhetően a szereplők: „És mint még soha, vagy mint gyerekkorában utoljára, sír” (GRECSÓ 2016; 12). Az assmanni emléke-

zetkultúra megköveteli, hogy a jelenben létező identitás „viszonyba” lépjen a múlttal. Ennek alapvetően két feltételt szab. Az egyik, hogy a múlt nem tűnhet el nyom nélkül, bizonyítékként létezniük kell, amely alapján következtethetünk a meglétükre. A másik feltétel, hogy ezen bizonyítékok jelentős különbségeket tartalmazzanak a mához képest (ASSMANN 2004; 32). A mához való különbség esetünkben az idő változása, „felnőttek már, egy legény nem szólíthat le csak úgy egy leányt” (GRECSÓ 2016; 15).

Műfaji besorolás, cím, identitás, lokalitás és emlékezet – mind-mind szükséges ahhoz, hogy a különálló novellák regénnyé álljanak össze. A műfaji határokra való egyensúlyozás kérdése azért merülhet fel, mert az író egy hosszabb, összetettebb kompozíciót épít fel a mozaikdarabokként egymásra épülő szövegegységekből. A schleiermacheri leírás igénybevételével az egészről való elképzelés alapján válnak értelmezhetővé a részek, de az egyes részletek felderítése folyamatosan arra kényszeríti a befogadót, hogy módosítsa az egészről korábban kialakított képet. Ebben a hermeneutikai körben a részek „teljes harmóniában illeszkednek – nem egymáshoz –, hanem az egészbe” (HAJDU 2003; 10–11). A novellaregény utolsó oldalain elérkezünk a csúcsponthoz, ahol összeérnek a szálak. Grecsó Krisztián az utolsó, tizenhetedik fejezetben (*Friss puncs*) egyesíti a történeteket. Érdekes, egyfajta szépirodalmi absztraktnak tekinthető zárása ez az alkotásnak, korántsem ellentmondásos azonban, sőt, még inkább kiemeli mindazokat a vonásokat, melyek végigvonultak az elbeszéléseken.

A farsangi hagyományok a vízkeresztől egészen a nagyböjt kezdetéig tartó időszak megnevezése a keresztény kultúrában, elsősorban a népi-ünnepélyek, multságok, jelmezbálok ideje. A *Jelmezbál (Egy családregény mozaikja)* utolsó részében a tényleges bál időbeli megjelenésével megkezdődik az (ál)identitások leleplezése, hiszen az alkotásban a szereplők is arra eszmélnek, hogy „a jövő héten jelmezbált tartanak, igen, furcsa, hogy ilyen későn, tudja ő nagyon jól, hogy már böjt van, de muszáj valahogyan eltölteni a téli estéket” (GRECSÓ 2016; 282). Az ünnep késésével álságosan töri meg a fennálló statikus helyzetet, de az ünnep és a köznap rendje nem különülnek el egymástól, mert a jelmezbál lesz az a mozzanat az időfolyamban, mely struktúrát és ritmust kölcsönöz neki, ezzel teremti meg az idő általános rendjét, amelyben a mindennapok a helyükre kerülhetnek (ASSMANN 2004; 58). A szabályok felrúgásával önmaga maszkjába bújtatja az ünnepet, mert pontosan ez az álarc mögé rejtőzés biztosítja a felhőtlen szórakoz(tat)ást. A jelmezes környezetben metabeszéd felhasználásával invitálja játékra a befogadót Grecsó, „majd elmondja a történet csattanóját a jelmezbálon, »már ha eljön«. Ígéri, igazán fortélyos, fordulatossá a történet vége, mondja, és köszönés nélkül visszamegy a kastélyba”

(GRECSÓ 2016; 286). Az identitással kapcsolatos irodalmi kérdésfelvetések és a szerepcserés, jelmezes megnyilvánulások együttes megléte nem újdonság a szépirodalomban. Grecsó Krisztián novellaregényében nem az extravagáns, női-férfi csere irodalmi toposza jelenik meg, hanem egy kifinomultabb, ugyanakkor rejtelmesebb álcázásmechanizmus tárul fel az olvasók előtt. Metaszinten valósul meg a médiumok közti átjárás, amikor Bernátné igazgatónő szájából elhangzik az „ördög bújt a gyerekekbe, mióta felvették a jelmezeket, nem lehet bírni velük” (GRECSÓ 2016; 308) mondat. Érvényes ez az identitásokat meghazudtoló álság az összes szereplőre, legyen szó a középpontba helyezett női karakterekről, vagy az ebben a regényben kissé háttérbe kerülő férfiakról. A végén pedig nem marad más, mint a további rejtőzködés, az (ál)identitások mögötti hazugságokban való létezés: „és mosolyog, neki eszébe sem jutott, hogy a történet vége nem a bál vége, egyáltalán semmit sem gondolt erről az egészről” (GRECSÓ 2016; 310).

Kiadás

GRECSÓ Krisztián (2016): *Jelmezbál*. Magvető, Budapest

Irodalom

ASSMANN, Jan (2004): *A kulturális emlékezet*. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz, Budapest

HAJDU Péter (2003): A regény egységességéről. In JÓZAN Ildikó–KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZEGEDY-MASZÁK Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módzatai*. Narratíva és identitás. Osiris, Budapest

KISZELY Zsófia (2016): „A nem feladás a siker” = *KULTer*. <http://kulter.hu/2016/11/a-nem-feladas-a-siker/> (2016. november 22.)

SZABÓ Szilvia (2010): *(Ön)értés-történetek*. Identitáslétesítés a jelenkori magyar prózában. Forum, Újvidék

Feszültség, sűrűség, heterogenitás. Az elviselhetetlen nyitottság poétikájáról

Utak Pilinszky János *Infinitívusz* című költeménye felé

*Még ki lehet nyitni.
Es be lehet zárni.
Még föl lehet kötni.
Es le lehet vágni.
Még meg lehet szülni.
Es el lehet ásni.*

(Pilinszky János: *Infinitívusz*)

Hat sor. Hat, csak közlésre szorítókozó, kijelentő mondat. Hat, csak közlésre szorítókozó, felfoghatatlan intenzitású kijelentő mondat. Mindemellett olyan megszólalás, közlemény, rögzítés, amelyről elsőre és sokadjára is úgy érezzük, paradox módon semmiféle körülményről *nem ad számot, nem hajlandó számot adni* – egyetlen szempillantásba összesűrűsödő feszültség, megállított mozgás, kimerevített látvány, amelynek forrását, szemtanúját, a megszólítót, annak megszólítottj(á/ai)t/jelöltjeit, ha „vannak”: döntéskényszerreit, de a döntőköket sem, helyszínét, helyszíneit, idejét és időbeliségét, előzményeit, a létező e világi történetiségeként azonosítható, legalább egy kapaszkodó eseményét sem/nem ismerjük (csak *megelőlegezettségét*); csupán valamilyen monologikus párbeszéd (mint másokra/valamire való folyamatos irányultság), illetőleg beszédidő azonosítható, amely oly értelemben tekinthető engedmény nélkülinek, hogy idővonatkozása (a háromszori *még* ezt erősíti) „meghatározatlan végpontot foglal magában, egy a beszédidő alatt fennálló állapothoz képest” (TOLCSVAI NAGY 2002; 166).

Miért e *lecsökkentett* világ, mi ez a lemeztelenítés? Miféle dialogicitás ez, s miféle időszerkezettel és -aspektussal bír, miféle időben lélegzik? Miért pillanthatunk a *világra*, miért ilyen *összesűrűsödésében*? Miféle és *mi* ez az *összegzés*?

Az *Infinitívusz* című vers sajátágaként elsőnek a mindegyik versmondatra jellemző elliptikus szerkesztettséget emelhetjük ki: jelöletlen a cse-

lekvés lehetőségében megszólított szubjektum viselője, elszenvedője, mindegyik versmondat tárgya. Hasonló intenzitással – bár nem hiány(zó)ként aposztrofálva – lüktet minden páratlan sor elején a *még* határozószó, amely Tolcsvai Nagy Gábor fent idézett megállapításán túl és mellett a meg nem haladást (hogy valami nem ért el valamely határt, nem haladt túl rajta), de egyúttal azt is implikálja, hogy valami bekövetkezésének egyelőre még nem szűnt meg, még adott, illetőleg még *visszavehető* a lehetősége. És ennek a *visszavételnek* a ritmusaként¹ van jelen az *és* kötőszó és az általa felvezetett mindegyik gondolatalakzat, amely megtöri, megdermeszti az előtte rögzített által artikulált létezőszerkezet-lehetőségeknek/létezőtársaságoknak/létvonatkozásoknak megnyílt időt. Iszonyatos súllyal és szabadsággal, magát elkerülhetetlennek felmutatva lép elő, visszametszi az előtte felemlítettnek a nyitottságát és beágyazottságát, de oly módon (minthogy igei összetevője a *még* felvezette gondolatalakzat főnévi igenevének igei jelentés-összetevőihöz képest ellentétes cselekvést konceptualizál), hogy azt érezzük, észrevétlenül, hirtelen már bekövetkezett, befejezett jelenné lett a *kinyí(l)tás*, a *felköt(tet)és*, a *szül(et)és*, hogy valósággá lett, a lehetőség végül létté vált. De mindez, ez a befejezett jelen akárha azonnal kívül is rekedt saját magán (ki-, visszavonódott), nyomára nem bukkanhatunk, árnyékáról egyetlen emlékezőt sem faggathatunk, hozzáférhetetlen lett: mintha nem lenne tulajdonsága, eleme a megközelíthetőség, a hozzáférhetőség és a kérdezhetőség... És ami ennek az *és*-nek *marad*, az nem más, mint a saját maga artikulált lehetőségek: *zár(at)ás*, *levág(at)ás*, *elásás*, amelyek mint-hogy magukat nem tudhatják érthető viszonylatban kimondani, nem felismerhető nyitottságként zuhannak, miközben nem tudhatnak *múlni* – mint valami állandó ítélet alatt álló létezés.

Egy kettős, köztes állapot rajzolódik ki: a *még* által rögzített gondolatalakzatok léttelen létté vedlenek át, elnémuló/elnémított *üveg mögötti* jelenekké; az *és* gondolatalakzatai a pillanatban nem részesülő olyan csöndek-ké, amelyek sosem késhetnek meg, megrekedtségükben egy felfoghatatlanul elérhetetlen közelség remegéseként végtelenülnek, válasz nélküli ürességekként tűnnek fel.

¹ Itt szeretnék rávilágítani arra, hogy a hatsoros versszöveg mindegyik sora azonos szótagszámú: hat-hat szótagú. Ez egyrészt az egymástól nem különbözés, másrésztől pontos, azonos *súllyal* időző *megtörténés* jelentéslehetőségeit hozhatja játékba, harmadrészt egy olyan jelentésséget is implikál, amelyben a kezdő- és végpontok bár kijelölhetőek, de az azonosság bizonyossága magában föloldja azokat. A megkülönböztetlenség, nem megkülönböztetés, nem megkülönböztethetőség fogalmái is felfakadhatnak, és ebbe a mederbe szivároghatnak be az el nem kerülhetőségnek a különböző jelentésrétegei.

Valamiféle sűrítmény tárul elénk, alig-derengések, *létvázlatok* (Paul Celan), *fényvázlatok, nem csöndek közötti csöndek rétegződései* (Jász Attila), *a nincsbe befűrődva* (Bányai János) állapot – és nem értjük honnan vétettek, miként az egymás mellettiségük (vö. TOLCSVAI NAGY 2002; 124), és mitől ez az eltartottság/eltávolítottság/illékonyosság *saját maguktól*? Pontosabban, nem értjük, nem fogadjuk el, hogy nem tárul fel valami (hogy nem feltárókként tudunk megindulni), nem hirdeti ki magát elérhetőségében, időbeliségében, okozatiságában, indokoltóságában egyetlenegy olyan *valami*, amelynek *közvetlenségjelzését* – Kulcsár Szabó Ernő szavaival – ki tudnánk tapintani.²

Mindez, ez az eldöntetlenség, ez a zavarosságnak, a pontatlanságnak feltűnő *magyarázkodás* a megértési közeg rendkívüli tágasságára és ennek nyomán telítettségére utal, arra (is) tehát, hogy a megértési folyamatban egymásba oldódtak (egymással átfedésben mutatkoztak) azok az értelemkonstrukciók, amelyek valamilyen narratívumot igyekezve feltárni a versszöveg beszédegységei (nemcsak a *még-és* mondatpárok, hanem minden egyes önálló beszédegységként is tételezhető sor: mondat, kijelentés, rögzítés) között egyféle közvetlen oksági levezethetőséget és időben zajlást próbáltak tételezni; ugyanakkor, mindezzel egy időben, ezekre a beszédegységekre lezáratlanságuk, nyitottságuk okán egyidejű érvényességként is tekintettünk: nem egymásra következő, de felgyülemelő látványokként³ azonosítva azokat.

² „Holott a semmi van jelen, / a világ azért tovább lüktet, / az erek szállítják a vért, / a kéz csomót köt, kulcsra zár, / gyufát gyújt és megágyaz éjszakára” (Pilinszky János: *Kárhozat*).

³ Balassa Péter *Semmit se látni (Látnak s láttatnak-e Pilinszky János látomásai)* című tanulmányában minderről a következőképp fogalmaz: „A látomás Pilinszky-nél mindig redukció, amely roppant sűrítmény egyúttal, olyan redukció, amely valójában egy bonyolult szintézis végső egyszerűsége – ez a legnehezebb. A kevés, a nincs (itt), a nem látni, a semmi, a hiány, az éhezés, az elhagyatottság végállapotát újra meg újra imagináló összegzés. Az összegzés egyszerűsége ez, az összegzés folyamatában való végigvezetés nélkül. Proklamációkat olvashatunk egy láthatatlan látomásról, nem kép-feltárásokat. Nem tárul fel semmi, inkább valami összezáródik a sűrítményben, a pontszerű végszavak egymás mellettiségében” (BALASSA 1997; 26). Jelenits István megfogalmazása a következő: „verseire [...] nem a mozdulatlanság jellemző, inkább nagyon sokfajta mozgást merevítenek meg egy pillanat metszetében...” (JELENITS 2000; 294).

Juhász Erzsébet Pilinszky költészetének azt a korszakát, amelyben az *Infinitívus* is született, összehasonlítva az előzőekkel így fogalmaz: „A magával ragadó szabatos látomás helyett itt a pontos leírásból visszafogottabb vízió kerekedik ki”; ugyanezen tanulmány másik helyén pedig ekképp: „Egyetlen sűrített pontban zajlik itt minden” (JUHÁSZ 1997; 35).

E feszültséget és sűrűséget, mindezt a heterogenitást és egyben szilánkoságot, mint megállított időt, amelyet a pillanat szemlélhetővé válásaként tudjuk megfogalmazni, pontosabban a *megállított időben szemlélhetővé váló pillanat belső intenzitásaként*, amelynek kiterjedését, e *lehatároltságot* a *zóna*⁴ névvel látjuk el. Ebben a zónában, ebbe a zónába *terelődve* érthetjük meg a fentiekben válasz nélküli üresség állapotaként és elérhetetlenségként/hozzáférhetetlenként felismert beszédegységeket is, illetőleg kihallgatni az egyes beszédegységek, az egymást követő mondatpárok között feltárulkozó csöndekét.⁵

A zóna terepnuma elsőként *hangzásvilág*. Ebben a láthatatlanságban (amiként a 3-as lábjegyzetben olvasható idézetben Balassa Péter fogalmaz) a megszólaló kilétére következtetni lehetetlen, főként azért, mert eldöntetlen, eldönthetetlen, hogy a kijelentést tevő vajon tanúként/közvetítőként van jelen; vagy a megszólaló az önmaga létlehetőségeit „veszi számításba”; netán több, önmaga lehetőségeit számba vevő tájékoztató hangzik fel, amelyek önmagukról tanúskodva, akárha nem tudnák önmagukat állítani, elmondani⁶; esetleg több tanú van jelen; vagy mindez a hangzás *irányadásaként*, a *helyszíni szemle használati utasításaként egy táblára írva*⁷ fogadja az „arra tévedőt”, „az oda térőt”.⁸ De kérdés az is, talá-e egyáltalán ott valakit. Vagy mindez egy *kérés az ott-maradásra*, a *figyelem-adásra*? Ha tanú(k) van(nak) jelen, vajon a kijelentés vonatkozási szubjektumával egyenlőtlen a viszonyuk, és ha igen, vajon van-e, marad-e, szükséges-e egyáltalán, hogy

⁴ A *zóna* kivülisége nem meghatározható, nem megismerhető. A zóna nem elkülönítés, nem visszavonulás, behúzóadás. Átjárhatóság benne, rajta keresztül, belőle *ki* vagy *be* nem tételezhető, híján van minden nyitott struktúrának, belső intenzitása nem meghatározható; lehetetlen középpont.

⁵ „valami» van közöttük” – bár Tolcsvai Nagy Gábor ezt a *Négyosoros* egyes sorainak kapcsolódásait elemezve írja, úgy gondoljuk, e megfogalmazás itt is pontos és érvényes (TOLCSVAI NAGY 2002; 124). Schein Gábor Pilinszky költészetének csendpoétikája kapcsán írja: „...a kimondhatatlan nem valami egészen más, mint a nyelv, sőt nagyon is nyelvi természetű, mert azt a helyet jelöli ki, ahol a beszéd születik” (SCHEIN 1996a).

⁶ Mi lehet ebben az esetben ez az eltartottság, egyes szám harmadik személyű megszólalásba történő *kiutalás*? Az én nem jelölhető meg minden további nélkül első személyként?

⁷ Vö.: „Táblára írva nyakadba akasztjuk / történeted” (Pilinszky János: *Trónfosztás*).

⁸ De mindenképp megválaszolatlan marad az is, miféle és honnan adódik a kijelentetről szóló, az *azzal* még megcselekedhető lehetőségekről való tudás: melyek azok, amelyek mint lehetőségek nem történtek meg, tehát amelyek *pontosan* rendelkezésre állnak meg annyiban, hogy a *többi* már visszavonhatatlanul és igazolhatóan teljesült?! Ugyanakkor iszonyatos az a felmerülő kérdés is, hogy milyen indítatású lét-tár ez, miféle számadás és beszámoló mindez? Megeshet, egy *egyszerű* kontemplációs szavai ezek?

maradjon objektív alapja megkülönböztetésüknek? Vajon a megszólaló, a közlést megcselekvő és/vagy a jelöletlen vonatkozási szubjektum a közlés pillanatában lát-e, láthat-e bármit? (Van-e egyáltalán szeme? Szeme lehunyva épp? Elfogyott-e a szava? Dadog? Kérdezhető-e? Van-e egyáltalán lélegzete? Vajon a felhangzó kijelentéseknek van visszhangjuk?) Ugyanakkor eldönthetetlen, hogy a megszólaló közlések vajon valamilyen előzetes kérdésekre adott feleletként aposztrofálódnak, kapcsolódnak-e egy őket megelőző megnyilatkozáshoz, vagy *csupán megtörténő mondások*?

A zóna körülölelttségének közege a *lehet* erősen kifejezett jelenléteként egyszerre szólítja magához az elkerülhetőt, a nem eljövendőt és a (bármikor/bárhon, akármikor/akárhon) bekövetkezhetőt, a távolságot és a közelséget, a kiegyensúlyozatlanságot, a fenyegetettséget és a kérést, a teljesülést és a bizonytalanságban állást, a beteljesíthetlenséget és az irgalmat, az elbizakodottságot, a sóvárgást, a megkísérthetőséget, a megkésést, a szabadulást és a néma betöltetlenséget, a passzivitást, az akaratlanságot, a maradnit, a nem mozdulnit, az engedélyadást, a tehetetlenséget, az engedékenységet, az eldöntetlenséget, a felkínálást, a tágabb értelemben vett impotenciát, az előretekintést, a látást, a nyitottság megőrzését, az elutasítotttságot, a viszonyulást, az értelmezettséget, a képesség válást/képessé tételt, a felsebzettséget, az átlényegülést... – a *lehet* tehát egyszerre utal valami felé, ránt vissza, dermeszt, himbál... a jelenben (?), a múlt és a jövő hátramezsgyéjén. A *lehet*nek, *ennek* a lehetnek így az idő történése, az idő felosztottsága, a tartományok érintkezési pontjai is a kérdezettje.

A zóna határainak belső feszülésében a létezéslehetőségeknek különböző árnyalatai világlanak föl, amelyek hangzásukban és lehetőségadásukban, korlátlan vonatkozásukban válaszolatlanul hagyják, válaszolhatatlanná, idézhetetlenné teszik azt – minthogy elleplezik, kifejezéstelenségbe, nem megnevezhetőségbe lebegtetik –, hogy a kijelentett egy vagy akár több tárgyra, élettelen elemre, dologszerűsége, vagy hogy épp valami előre vonatkozik; eldöntetlenül tátong az is, eredendő erejű annak a jelentésessége, hogy egyetlen kijelentés kapcsán sem tapintható ki, mely nyelvtani személyre vonatkozik, és az, hogy egyáltalán egy fizikai kiterjedéssel rendelkező entitást „jelöl”-e, vagy mindezt egyszerre, *mindenre* vonatkozóan teszi? Bizonyosságként a valami/valakik, valamik/valakik további létezhetőségére, állapotára, így egyben azok (a beszédidőben fellelhető) jelenlétére tett kijelentések mint verifikátumok állíthatóak. S amennyiben egyedül *ez* állítható, úgy akárha valamiféle *bizonyoságtétel* játszódna le a *szemünk előtt* – a tényállás-ismeretet létrehozó meghatározhatatlan erőterében a *van*-ok önmagukban rögzültsége világlik ki, de oly módon, hogy azok saját maguk fölötti *uralma* megrendült, áthelyeződött, pontosabban: a legerőteljesebben ki-, felnyílt önmaguk *fölött*.

Ennek a felnyílásnak, ennek a világosságot magába alig-alig engedőségek pontosan kijelölt helye van: fontos kihangsúlyozni, hogy ez az egyben rögzültség és felnyílás (nem befejezettség) minden beszédegység (verssor) utolsó verbalizált elemeként, pontosabban velük együtt az őket követően kirakott, beszédegységet záró pontok után lesz jelen.

A zóna látóhatárát, a fel-felvillanó földerengést, fényszilánkokat a szó-fajukat tekintve főnévi igenevek (a vers címére egyértelműen visszautaló infinitívuszok) konceptualizálta lehetőségértékesítések mutatják meg, hozzák el.

A *kinyitni* és *bezárni* párbeszéde⁹ egy remélhető átjárhatóságot, egy elv választó, de engedelmes-bebocsátó állapotot, létezést ránt magához, de úgy érezzük, arról is beszél, hogy erről a kinyithatóságról és az átjárás megszűntethetőségéről valamiféle tudás alapján tevődik meg a kijelentés. De azt is faggatja – paradox módon ebben a zónában –, hogy vajon mit jelent kívül rekedni, s mit a bebocsáttatás? (S vajon *mi* cselekedjük meg, vagy velünk cselekszik meg? Vajon formátlan-e az akarat?) S azt is, mit jelent a kettő között *állás* akár egy pillanat(r)a is¹⁰; vajon melyik közelében állás az erősebb vonatkozású; vajon lesz, aki elmarad, s lesz-e olyan, akit kilök? Milyen a sűrűsége a *retesznek*? Vajon lesz-e érkező, vagy távozó lesz annak neve; vajon mi a hiány s mi a távolmaradottság; vajon *egy valami* jövetelnek, látogatásnak *nyílhat* (csupán) majd *az* meg? Mi a felelőssége a kinyit-tatásnak és mi a bezárulásnak? Azt is kérdezi, hogy a/minden kinyit(tat)ás állapotát a bezártság-bezáródottság előzi-e meg. És ajtó, kapu, kamra, cella, börtön, könyv, határ, szárnyas oltár... is eszünkbe jut. És a kopogás, a kopogtatás, az udvar és a kiszámíthatatlan betérő, de a toporzékoló és marasztalhatatlan távozó is.

A *fölkötni* és *levágni*, a fölkötés és a levágás, a fölköt és a levág látványban és kijelentésben a higgadtság, az elfogadás, a beletörődés, majd egy rezzenéstelen/cselekvésképtelen elítélt, ítélőszék, egy fogoly vagy fegyenc, egy test, az életét eldobó, a bűnös és a bűnösség/büntelenség, értetlenség, valami irracionális ráutaltság, vágóhíd, vesztőhely¹¹, a *maradék* is helyet rajzol magának. De mindez, akárha valami élelem, táplálék, eledel,

⁹ Pilinszky *Kis éjzene* című költeménye *Párbeszédének* sorai – „Erresszettek be, itt vagyok, / nyissatok ajtót, megérkeztem. / Nincs ajtó, mit megnyithatunk. / Nincs retesz, mi kirekesszen” – juthatnak azonnal eszünkbe.

¹⁰ „Nekünk magunknak muszáj végül is / a présbe kényszerülnünk” (Pilinszky János: *Címerem*).

¹¹ A vágóhíd és a vesztőhely az emberi és az állati egzisztencia közötti különbség, a különbség elmosásának *könnyedségét*, e könnyedség kérdéskörét, implikációit is aktivizálja.

zsákmány is lehetne – kampóra, szögre kötözhető felhalmozás és készülődés/varakozás. Ugyanakkor a megmérés, a mérleg mint súllyá zsugorodás is előtűnik. De égbolt és a félreérthetetlen koppanás is felviláglik, és távolságuk összerándulása, összecsuklása. Lépcső, dobogó, küszöb, méterek (innét odáig), varakozás, kivárás, ziháló, majd méltóságteljes matatás, váratlanság, értelmetlen véletlenszerűség, zsinór, pórusos jelenlét, nem-élő-jelen, főnről lefelé, merev tekintet, színek cseréje, méltányosság, kiszámíthatatlanság, kegyelet, oknélküliség, szemle, felkiáltás, perelhetetlenség, végső esendőség, zuhanás, visszahullás, tökéletes engedelmesség, kiűrités, áldozat, tömör hús, hallgatag faktum, visszhangzó némaság... És lüktetnek a veszthely kérdései is, azok, amelyek megkérdik, van-e kijelölt végrehajtó, elkövető, szükség van-e hóhérra? Lenne-e, aki elfordul, van-e, aki szembenéz? „[S] a csönd utána?”¹²

A *szülni* és *ásni* felhangzásakor akárha a szülés mint nyelvi elem maga *hordaná ki* az ásást: a maga erőteljes felhangzása azonnal valami hangszigetelt csenddé lesz jelezve, hogy az elkerülhetetlen része, visszavonhatatlan eleme, lényegi magva, kíméletlen gravitáció. Akárha valami törvény bűnnek minősítené, azonnali (olyan értelemben is, hogy a kettő közötti történésként nem ismer [el] semmit) elföldeléssel büntetné a szülést és egyben a születést is – akárha élve temetne, a *halál* helyett az *életből való kitörlés* hangsúlyát¹³, a minden kauzalitáson kívül álló büntetést szolgálná.

A szülés és az ásás, a szül és az ás felhangzása a lét legalapvetőbb szerkezeteit, kereteihez tartozó világot is kirajzolja: a létrejövésnek, világrajövetelnek, elemi erejű kinyílásnak, a testté válás megpillanthatóságának, az egyedi megmutatkozásának, a létező első lélegzete, a mezítelenség pillanatának, a lüktetés némasága hangzássá levésének, a halandónak a lehetőségét, ártatlanságot; a világosság, az anya-gyermek, az apa-gyermek viszony, az erős viszony, a hozzátartozás, a megnyílás, az át- és belépés, a halandóság, az elsődlegesség, a visszafordíthatatlan horizont, a nem eltagadható, az örökség felelősségét; és a kikerülhetetlenség, kiszolgáltatottság, elhagyatottság, érvényesség, passzivitás, végesség, villanás, kiismerhetetlenség, pusztulás, felcserélhetetlenség, göröngy, föld, lapát, elvehetetlenség, elfoszlás, megfosztottság, felszámolás, áttűnés, összeköthetet-

¹² Pilinszky János: *Veszthely télen*.

¹³ S bár nem célunk semmiféle tematizálás, úgy gondoljuk, az értésfolyamathoz, a jelentés feltárásához hozzájárulhatnak azok a gondolatok, amelyek a holokausztnak arról a megkerülhetetlen és elkerülhetetlen iszonytató tapasztalatáról beszélnek, amelyben „...a születést érvényes törvény minősíthette halálbüntetéssel sújtott bűnnek, kivonva a bűn fogalmát a szabadság morális diskurzusából...” (SCHEIN 2002; 112).

lenség, kívül rekedt világosság bekövetkezhetőségének elkerülhetetlenségét és uralhatatlanságát, a kérdezhetetlenség vertikális rétegződéseit, az idegenséget, tisztaságot, az összeegyeztethetlenséget, megsemmisülést/megsemmisítést.

Ebben a zónában a *még* egy véghetetlen háttér és előtér előtt álló *valami(k)/valaki(k)* egyetlen „szóhoz” jutó pillanata. A *még* várakozás, illetőleg nem meghatározható végpontú várakozás. A *még* ezzel egy időben a visszautalás megkísérlése elutasításának az állapota is: nem közöttiség; a megszakadás/megszakítás pillanata. A *még* a beszédidő pillanatáig már bekövetkezettek és a beszédidő pillanata közötti összetarthatóságának bizalmáért nem vállal felelősséget, így jövőre való irányultsága és a beszédidő pillanatában való benne állása (is) elhelyezhetetlen: a még ekképp töredék, szilánk – önmagába záruló esetlegességgként tárul fel, *van*.¹⁴ A lehetőségességért, a meghatározatlan végpontért vállalt felelőssége (minthogy az lefoszlik róla) semmire sem mutat viszonyra, egy képtelen igénnyé, így saját maga akarása bejelentésének *ezerszeres ismétlésévé*, *ezerszeres ismétlődésének rögzítésévé* lesz, válik. A még így már nem várakozás, már nem meghatározatlan végpontú várakozás, inkább önmagában dadogó-esendő és emlékezet nélküli artikuláció, *hívás*, amely nem képes el(né)mú(u)lni – mozdulatlan figyelem, dermedt-rebbenő *szükség*, nem cselekvő cselekvés, nem felfogható virrasztása és kitágulása egyetlen felszúrt pillanatnak.

Ezzel az elmúlni áll iszonytató feszültségben az *és* által felvezetett lehetőségek *siettsége*, *sietősen-fellépése*, amely így a kiérthetetlen dadogást beszédképtelenséggé törleszti. (Gondoljunk csak a becsukott, a levágott és az elásott egyértelmű, de iszonytató artikuláció-képtelenségére... Pontosabban: mérhető-e, miképp mérhető, hogyan ítélni meg a becsukott, a levágott és az elásott egyértelmű, de iszonytató artikuláció képtelensége.)

A fent feltártakat összefoglalva, az értelemnyeres lehetőségeit tovább kutatva elmondhatjuk, hogy az *Infinitívusz zónája*, kimondódása paradox módon hang, szó nélküli, de arc, attribútumok nélküli is, mozdíthatatlan teremtmény(ek) tere, amelyben a legelemibb létezéslehetőségeket, a létezés és a létező létezhetőségeit, az azonnali visszavétel lehetőségességét, *valami* ítélet (rátalálás, elhagyás, halál, születés) megtörténhetőségét *ezerszeres ismétlésében* egyként szólítja meg egy véghetetlenül a *saját pillanatában* tartott, múlni nem tudó jelen. A kinyitás és bezárás, fölökés és levágás, születés és elföldelés dadogása-szilánkossága présének csöndjében azonos intenzitással *van* bebocsáttatás, elhagyatottság, felkínálás, hiábavalóság,

¹⁴ Vö.: „Nincs erősebb, valódibb szavunk a bennünk várakozó magány, elhagyatottság kiáltásánál, ennél a beszédes, könyörgő csöndnél, mely egyedül azzal mutat magára, hogy van” (PILINSZKY 1977).

szükség, test, áldozat, csecsemő, vesztőhely, kiszámíthatatlanság, megtérés, bűnösség, kegyelet, felkiáltás, földbe tétel: irdatlan-azonos, nem közelíthető, „kapcsolhatatlan” alig-távolság(ok)ban tárul fel egyszerre a közelség és az eltartottság, az üdvösség és a kárhozat *minden* jelentésségét egyszerre fibrilláló egymásba emelése. Az *Infinítívusz zónája* így a pillanatra fennakadó lélegzet fókuszálhatatlansága – valóságos, de megjelölhetetlen, amiként a fent már mozgásként megjelölt bűnösség fogalma.

„A bűn Pilinszky lírai énje(i) számára egzisztenciális bűn...” (TOLCSVAI NAGY 2002; 161). Pilinszky a bűnt „a kierőszakolt létezés valóságos és inherens tényének tartj[a], ami nem valamely cselekedettel költözik az életbe, hanem történetként ott van, amennyiben van élet, és világossá teszi, hogy a létezés nem megítélhető, de kezdettől fogva ítélet alatt áll”¹⁵ (SCHEIN 1996b). Ugyanakkor a bűn, a bűnösség, a bűnmagyarázat középpontjában Pilinszky-nél a *Szálkák* című kötet poétikai világával kezdődően¹⁶ „nem az ember lealacsonyításának, a szerencsétlenségben részletetésének e világi cselekvő végrehajtója áll [...], sokkal inkább a szerencsétlenség elszenvetője” (TOLCSVAI NAGY 2002; 161).

Ehhez a bűnfogalomhoz, ehhez a meghatározottsághoz tapad hozzá erősen a szubjektumot lényegileg megteremtő, a lényegszerkezetét meghatározó *szabadság* is. Karl Rahner *A hit alapjai* című kötetében a szabadságot úgy határozza meg, hogy az „az emberi létezés egzisztenciáljai közé tartozik” (RAHNER 1985; 113), illetőleg, hogy az „az egzisztencia megvalósulásának eredeti, egyetlen egészére irányul” (RAHNER 1985; 124). Észlelése tehát ahhoz köthető, hogy a szubjektum szubjektumként élje meg magát. Ugyanakkor a szabadság elsődlegessége az, hogy a szubjektum felelős önmagáért – amiként a bűn, úgy az is teljes egészét érinti. Rahner nagyszabású munkája a szabadság és egyben a bűn kérdéskörét és meghatározottságát vizsgálva arról beszél, hogy „[a]z a keresztény tanítás,

¹⁵ Vö.: „mindenki mástól elkülönítő sajátom éppen egybeesik azzal, ami összeköt azokkal, akik szintén ezt a címet viselik” (HANKOVSKY 2004; 2).

¹⁶ „A lírai szubjektum már Pilinszky korai lírájában is meg akart szabadulni személyiségétől. Ekkor azonban ez a törekvés a kierkegaard-i értelemben vett inautentikus lét, a »nem akar önmaga lenni« törekvés jegyében történt. A lírai szubjektum azért akart hátat fordítani szubjektumlétének, és feloldódni a transzcendenciában, mert nem képes elviselni az emberi egzisztenciával szükségszerűen együtt járó szenvedést. Pilinszky kései lírájában azonban a szubjektum paradigmát vált: nem azért akar megszabadulni személyiségétől, mert képtelen elviselni az emberi léttel járó szenvedéseket, hanem azért, hogy kiteljesítse az isteni szeretet áramlását, e cél végrehajtása érdekében pedig éppen azokkal a feladatokkal, s azzal a szenvedéssel néz szembe, amelyek elől korábban meg akart futamodni” (KÁLECZ-SIMON 2014; 92–93).

hogy a szubjektumra jellemző valódi szabadság legradikálisabb értelmezése és fenntartása esetén lehetséges Isten elutasításának a bűne, voltaképpen azt mondja ki, hogy az egyes ember egzisztenciájának két végső lehetősége közül valamelyik valóban az ő legsajátabb lehetősége” (RAHNER 1985; 122). Mindez azt állítja, hogy semmikor sem tud(hat)juk teljes bizonyossággal, hogy valóban bűnösök vagyunk-e, de teljes bizonyossággal tud(hat)juk, hogy valóban lehetünk azok.¹⁷ Pilinszky bűnösségfogalmát (mint ahogy arra Schein Gábor is rámutat) továbbá erősen meghatározza Pál apostolnak a bűn történetének értelmezése: amely szerint a bűn Isten „akarata szerint azzal a paradox értelemmel bír, hogy előkészít az isteni szeretet befogadására” (SCHEIN 1996b); „az ítélet alatt való létezés, a bűnöző-mivolt, a kárhozathoz való közelség, az etikai önmegváltás lehetetlensége mint »vereség« éppen a megváltásra való mérhetetlen rászorultságot jelenti” (SZŰCS 2008; 98)¹⁸; „A bűnhődés [így] a bűn nyomán nem a kegyelem hiánya [...], sokkal inkább a teljesség felé haladás...” (TOLCSVAI NAGY 2002; 162).

A bűnhődés (minthogy a bűn a bárki/akárki jele, mindenkire vonatkozó és vonatkoztatható) csakis a szubjektum szabad akaratáról való lemondás¹⁹ (felelős döntése, magához térése, tehát ellenállásának felfüggesztése²⁰) révén történhet – egy semmit meg nem tartva állapot: tehát önátadás révén, amelynek akarását sajátként, a sajáttól is jobban óhajtottként kell

¹⁷ „Az ember sohasem tudja teljes bizonyossággal, hogy cselekedetének objektíven vétkes eleme – amelyet esetleg egyértelműen meg tud állapítani – Isten elutasító voltaképpeni és eredeti szabad döntésének tárgyasítására-e, vagy egy olyan szabad ténykedésnek rákényszerített és szükségszerű anyaga, melynek végső mibenléte rejtve marad ugyan a durva, empirikus megfigyelés elől, de éppenséggel lehet Isten igenlése is. Sohasem tudjuk teljes bizonyossággal, hogy valóban bűnösök vagyunk-e. De teljes bizonyossággal tudjuk, hogy valóban lehetünk azok, mégpedig akkor is, ha látszólag jó bizonyítványt állít ki a hétköznapi polgári erkölcs és indítékainknak saját magunk által manipulált reflexiója. Mivel a szabadság eredeti lényege szerint az egzisztencia megvalósulásának eredeti, egyetlen egészére irányul, tehát csak akkor valósul meg végérvényesen, miután tevékenyen átadta magát élete tettévé a halál teljes tehetetlenségének, ezért a bűn lehetősége olyan egzisztenciál, amely elkerülhetetlenül hozzátartozik az ember földi életének egészéhez” (RAHNER 1985; 124).

¹⁸ Vö.: „...a megváltás azért lehetséges, mert nem vagyunk érdemesek rá” (FERENCZI 2009).

¹⁹ A szabad akaratról való lemondás ugyanakkor a magáról való lemondás nem-lemondása. Vö.: „A megvonásban is van adakozás” (GADAMER 1994; 201). Továbbá: „Mindazáltal ne úgy legyen, amint én akarom, hanem amint te” (Mt 26:39). „Ha a földbe esett gabonamag el nem hal, csak egymaga marad; ha pedig elhal, sok gyümölcsöt terem” (Jn 12,24).

²⁰ Minden tettét magáért a tettért érdemes megcselekednie.

megselekedni. Bende József megfogalmazásában: „a kreatúraélet önátadó elfogadása [...] egyféle »action non-agissante« (»nem-cselekvő cselekvés«), szellemi értelemben vett mozdulatlanság” (BENDE 2000; 212–213).

Az *Infinitívusz zónája* ugyanakkor nem tud minderről, ennek tudását nem hangsúlyozhatja. Az *Infinitívusz zónája* a mozdulatlanság feloldhatatlan sűrítmény állapota, amely egyszerre a *mozdulás* akarásának *nem akarása* – és a *mozdulás* nem akarásának *akarása*; de a *mozdulás* akarása nem akarásának – és a *mozdulás* nem akarása akarásának a *megtörténe*s. Az *én* olyan fokú (ön)korlátozása – az érzékelések oly fokú levágása és szótlansága, olyan feltétel, fényzilánk, íz, hangzás, tapinthatóság, szag, társiasság nélküli jelenlét –, hogy nem fejtünk ki minden hatalmat, amivel rendelkezünk. És ott, akkor ez egy megélt, tűrhetetlen üresség²¹, olyan üresség, amelynek létezetősége ellentmond minden természeti törvénynek.

Mi is tehát az *Infinitívusz zónája*, mi hát az infinitívusz? Tűrhetetlen üresség; egy lehetetlen pillanatba záródó iszonytató nyitottság; megjelölhetetlenségében azonos távolságban létezés *minden bármitől*; fókuszálhatatlanság; valami, ami összeérinthetetlenül együtt lélegezteti abszurditásában, abszurd módon az elhagyatást, a rátalálást, a születést, a halált?²²

Az infinitívusz hasonlíthatatlan csönd, rettentő hallgatás/szóra bírhatatlanság. Közölhetetlen annyiban és annyira is, hogy semmiféle ökonómiában nem működik: nem közöttiség, nem *várakozás* valami ellenértékre, nem elvárás, nem esély²³, nem fenyegetés, nem feltétel, nem kiszolgáltatottság (merthogy a kiszolgáltatottság egyértelmű tudása), nem vád, s nem is önvád.

Az infinitívusz az üresség olyan felfoghatatlan virrasztása/őrzése/éberen tartása, amely nem irányul(hat) semmire, nem tud(hat) semmiféle irányultságról, éberség, amelyben tehát nem lelhető fel semmiféle önközlési szándék. Az infinitívusz, ez a zajló üresség (amely nem engedi önmagát elutasítani), ráhagyatkozás, a lehetőségesség összessége feltétel nélküli elfogadásának mérhetetlen (folyamatos felajánlásában létező) (meg)hí-

²¹ Vö.: WEIL, Simone (1994): *Kegyelem és nehézkedés*. Pilinszky János fordításai. Vigilia, Budapest (XX. századi keresztény gondolkodók).

²² Vö.: „A prése adott Pilinszky-válasz a teljes kiüresedés, egyszerűvé válás, melyben feloldódhat a világ abszurditása, az ellentétek szorítása, megszentelődhet a katasztrófa” (VORZSÁK 2011).

²³ Vö.: „A figyelem nem hasznos, s ismeretlen számára az az üzletelés, melyben eladjuk erőfeszítésünket egy eredmény érdekében; éppen ellenkezőleg, egyedül az érdeknélküliség teszi lehetővé számunkra, hogy fölfedezzük, mi tölthet be bennünket (TURAI 2012; 121). (Az idézett részt franciából Turai Laura fordította a következő kötet jelzett helyéről: HEIDSIECK, François [1967]: *Simone Weil*. Seghers, Párizs, 114.)

vása és elviselése²⁴, illetőleg elfogadása annak a természeti törvényeket és az ökonómiát nem ismerő beszédnek, ami mindezt előkészíti, és elfogadását várja.²⁵

Értelmezésemben az *Infinitívusz* világa, pillanata (mint az idő készülődése), sűrűsége olyan egzisztenciális igény jogosultsága és következménye, amely hasonló a Passió világában levés eszméletéhez – belé helyez.²⁶ Ez a pillanat a Passió minden pillanatában levés, de a Passió utániség és a harmadnap feltámadás előtti állapota is. Tehát a nagypéntek éjszakájától húsvétvasárnap hajnalig tartó időszak: az üdvtörténetnek az a pillanata, mikor az „Isten halott”, s még nem dőlt el semmi (a világ a megváltatlanság és a megváltottság keresztútjánál van).

Az infinitívusz az apostolok, a kortárs és a „hajdani” hívők nem tudásának pillanata (akik nem ismerik/ismerhetik [fel] a jövőt, nem tudhatják a harmadnap dicsőséges történéseit, hogy a reménytelenség reményné lesz).²⁷ De a nagycsütörtök, az önátadás, az önfelajánlás(tól kezdődő) pillanata is, és közvetlenül az *emmauszi vacsora* kenyértörése előttiség végheletlensége is.²⁸ Az infinitívusz így nem hitesemény-hely, nem az átváltoztató kegyelem helye. Kegyelemmentes, kegyelem nélküli, kegyelemtelen²⁹,

²⁴ Érdekes megfigyelni a francia *abandon* főnév jelentésvonzatait: elhagyás, elhagyatottság, elhanyagolás, lemondás, ráhagyatkozás.

²⁵ „[F]elismerése azonban soha nem egyértelmű, még a legteljesebb lemondásban és odaadó ráhagyatkozásban is felmerülhet: vajon véges, emberi akarat érvényesüléséről van-e szó, vagy Isten üdvözítő akaratának beteljesítéséről? (MÁTHÉ 2002; 711).

²⁶ Vö.: ELIADE, Mircea (1987): *A szent és a profán*. A vallási lényegről. Ford. BERÉNYI Gábor. Európa, Budapest. De Pilinszky *csendélete* is megidéződik: „Tudjuk jól, az játszódik itt le, ami a Golgotán” (PILINSZKY 1962).

²⁷ Vö.: HANKOVSKY Tamás (2001): *Szent idő és költészet*. Tanulmányrészlet Pilinszky János vallásos művészetfelfogásáról. Ford. SKULTÉTY Kornélia = *Tanítvány*, 3–4. 55–68. <http://hankovszky.tamas.btk.ppke.hu/pb/szentid.pdf> (A letöltés ideje: 2015. október 06.)

²⁸ A test felajánlásáról, önátadásáról, arról, hogy miképpen teszi a megváltás eseményét egésszé, beszél végtelen egyszerűen és megrendítően Visky András: „Ügy törté meg a kenyeret, hogy önmagát is megtörte a kenyér megtörésében. Létrejött a teljes azonosulás a kenyér és a cselekvő személy között, ami a kenyeret mint az eukarisztia elementumát, mágikus otlétét eltünteti. Marad a mozdulat teljessége, az alapító tett egyszerűsége, ami összeköti az utolsó vacsorát a hegyen bemutatott áldozattal és a halálból való kikeléssel” (FERENCZI 2009). Máthé Andrea *Egymásra utaltan* című tanulmányában hasonló érzékenységgel fogalmaz: „Nem véletlen, hogy a test és a vér felajánlása és átnyújtása közvetlenül és a megtör(et)ésben történik: előjele ez a megroncsolt szép(ség) botránynak, a megaláztatás-vállalás nagyságának, az önfelajánlás és önátadás teljességének” (MÁTHÉ 2006; 28).

²⁹ „[A]mikor feloldozhatatlanul még nem lehet szabadulni a szörnyűségekől és a vagozásba, félelembe éppúgy belevegylhet” (KABDEBŐ 1980; 252).

kommunikálhatatlan. Az infinitívusz az üres sírban való benne állás, eldöntetlen és véget nem érő, *bordozó pillanata* is. Észlelet – hogy: *iszonytató*; hogy *megnevezetlenül*; hogy *történik*, hogy *létközsége tagadhatatlan*; hogy *nyitottsága elviselhetetlen*. Az infinitívusz a krisztusi elhagyatottságnak, a hívás *hiábavalóságának* is a pillanata.

Infinitívusznak lenni, a megfeszítettel lenni, akképp is, hogy velünk van/volt, velünk *virraszt(ott)* végig húsvét reggeléig, de talán általunk felmérhetetlen és még nem hitté tett feltámadása után is. Az infinitívusz akár a nagycsütörtöki utolsó vacsora és a Getsemáne-kert virrasztásával kezdődő, majd az emmauszi kenyértörés mozdulata előtti lélegzetet is magához rántó minden pillanatnak a végtelenedése, egybe emelődésük, fibrillálásuk mozdulatlansága.

Pilinszky János *Infinitívusz* című verse a várakozó kegyelem lehetőségének beszéde, beszédmódja, mégis azt érezzük, nem ismer(he)t i meg a kegyelem lehetőségességét. Ezért beszélünk egy időben mozdulatlanságról, fibrillációról és fennakadt lélegzetről. Mondásában (amely nem kérés, amely nem állítódás, amely nem tétlenség) „érezhetően” válaszra *hív*: az *Infinitívusz* olyan *valami*, pontosabban valóság³⁰, amely akárha sohasem tudna véget érni, amely állandóan újakezdődik, múlni nem tudó jelen, véget nem érő ismétlődés. Olyan ismétlődés, újbóli és újbóli felfakadás tehát, amely nem (az emlékezés modern és görög fogalma szerinti) múltra nyílik rá, és ezáltal benne nem történeti idő, hanem *valami* egyidejűség jelenik meg, amely szétzilál, hiszen benne megtörténik, egyszerre megtörténhet minden, csak *az egyetlen* nem tud.³¹

³⁰ „A hermetikusnak tekintett vers megértéséhez csak a platonikus kettősségek felfüggesztésével juthatunk közelebb, tehát akkor, ha komolyan vesszük az ilyen műalkotásoknak azt az intencióját, hogy a nyelv nem a valóság megkettőzése, hanem maga is valóság. Hiszen tapasztalnunk kell a hagyományos értelemben vett »jelentés« lehetetlenségét” (SCHEIN 1995; 203). Ennek a valóságnak a megteremtődéséről Turai Laura így fogalmaz: „A költő »önkiüresítését« a szavakba vetett hit diktálja, mely aktus [...] az imádságra való felkészüléssel rokonítható. Ahhoz, hogy a papíron megfelelő szavak jelenjenek meg, meg kell teremteni a megfelelő kiinduló állapotot, ami tulajdonképpen maga a nullponti állapot. Így válik lehetővé – és ez Pilinszky költészetére különösen jellemző – a szavak erőköreinek megteremtése a sűrítésre való intenzív törekvés által” (TURAI 2012; 121–122). Tolnai Ottó pedig ekképp: „Áprilynál megtaláltam valamit [...] Mikor ő azt írja, hogy encián, akkor az encián, a rilkei encián nála valóságos encián is és a vers szavai is. És nekem fontos ez az egybeesés” (TOLNAI 2004; 48).

³¹ „Ki tudja felmérni, milyen távol van a kereszt napja a harmadik naptól, és ki tudja, mi az, ami már megtörtént?” (SCHEIN 1996b).

Kiadások

- HAFNER Zoltán (szerk.) (2015): *Pilinszky János összes versei*. Magvető, Budapest
- PILINSZKY János (1993): „Az imáról” = HAFNER Zoltán (szerk.): *Pilinszky János összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek I. Századvég*, Budapest

Irodalom

- BALASSA Péter (1997): Semmit se látni (Látnak s láttatnak-e Pilinszky János látomásai?). In TASI József (szerk.): „*Merre? Hogyan?*” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 26–30. http://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_Pimkonyvei_06_merre/?pg=0&layout=s (A letöltés ideje: 2015. november 6.)
- BENDE József (2000): Pilinszky és Simone Weil. In HAFNER Zoltán (szerk.): *Senkiföldjén*. In memoriam Pilinszky János. Nap Kiadó, Budapest, 207–218.
- FERENCZI Andrea (szerk.) (2009): *Mint aki látja a hangot – Visky Andrással beszélget Sipos Márti*. Harmat, Budapest. <http://www.litera.hu/hirek/mint-aki-latja-a-hangot>
- GADAMER, Hans-Georg (1994): *A szép aktualitása*. Ford. BONYHAI Gábor. T-Twins, Budapest
- HANKOVSKY Tamás (2004): A megváltott lét hermeneutikája (Pilinszky János: Címerem) = *Tiszatáj*. Diákmelléklet, LVIII. évf. 96. 1–10. http://epa.oszk.hu/00700/00713/00149/pdf/tiszataj_EPA00713_2004_01_mell_01-10.pdf
- JELENITS István (2000): *Az ének varázsa* = Új Ember, Budapest
- JUHÁSZ Erzsébet (1997): Az áldozat eleme Pilinszky János költészetében. In TASI József (szerk.): „*Merre? Hogyan?*” Tanulmányok Pilinszky Jánosról. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 35–40. http://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_PIMU_Pimkonyvei_06_merre/?pg=0&layout=s [2015. november 6.]
- KABDEBŐ Lóránt (1980): A harmadik napon átélt Passió (Pilinszky János költészete a Nagyvárosi ikonok-ig). In Uó: *Versék között*. Magvető, Budapest, 247–268.
- KÁLECZ-SIMON Orsolya (2014): *Egzisztencialista líra a közép-európai régióban: Pilinszky János és Slavko Mihalić költészetének komparatív elemzése*. Doktori értekezés. Kézirat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/kaleczsimonorsolya/diss.pdf> [2015. október 16.]
- MÁTHÉ Andrea (2002): Otthon lenni lélekben = *Vigilia*, LXVII. évf. 9. 710–714. http://vigilia.hu/node/Vigilia_2002_09_facsimile.pdf
- MÁTHÉ Andrea (2006): Egymásra utaltan = *Úrvesztőben*. Vigilia, Budapest
- PILINSZKY János (1962): Szakrális csendélet = *Új Ember*, XVIII. évf. 45. <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00529/pilinszky00529.html> [A letöltés ideje: 2015. november 26.]

- PILINSZKY János (1977): A magányról = *Új Ember*, XXXIII. évf. 5. <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky00373/pilinszky00927/pilinszky00927.html> [A letöltés ideje: 2015. november 26.]
- RAHNER, Karl (1985): *A hit alapjai*. Bevezetés a kereszténység fogalmába. Ford. ENDREFFY Zoltán. Pázmány Péter Római Katolikus Hittudományi Akadémia Levelező Tagozat, Budapest
- SCHEIN Gábor (1995): A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról = *Literatura*, XXI. évf. 2. 192–203. <http://real-j.mtak.hu/1465/> (A letöltés ideje: 2015. december 3.)
- SCHEIN Gábor (1996a): A csend poétikája Pilinszky János költészetében = *Jelenkor*, 4. <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1996/04/schein009.htm> (A letöltés ideje: 2015. november 3.)
- SCHEIN Gábor (1996b): Az eszkatológikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky János lírájában = *Alföld*, XLVII. évf. 4. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00006/schein.html> (A letöltés ideje: 2015. november 2.)
- SCHEIN Gábor (2002): Összekötni az összeköthetlent. Megjegyzések Kertész Imre prózájához. In SCHEIBNER Tamás (szerk.): *Az értelmzés szükségessége*. Tanulmányok Kertész Imréről. L'Harmattan, Budapest, 103–118.
- SZEGŐ János (2011): *A hét verse – Pilinszky János: Passió* (2011. 04. 25.). <http://www.litera.hu/hirek/a-het-verse-pilinszky-janos-passio> (A letöltés ideje: 2015. november 10.)
- SZÜCS Terézia (2008): *A tanúság poétikai, esztétikai, etikai és teológiai kérdései a magyar holokausztirodalomban*. Szöveg és emlékezet a kortárs- és utódnemzedékek műveiben, Pilinszky Jánostól Borbély Szilárdig. Doktori értekezés. Kézirat. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Filozófiatudományi Doktori Iskola. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/szucssteresia/diss.pdf> (A letöltés ideje: 2015. október 18.)
- TOLCSVAI NAGY Gábor (2002): *Pilinszky János*. Kalligram, Pozsony
- TOLNAI Ottó (2004): *Költő dísznózsírból*. Egy rádióinterjú regénye. Kalligram, Pozsony
- TURAI Laura (2012): *Pilinszky János lírai világlátása a Simone Weil-életmű hajtástörténeti összefüggésében*. Doktori értekezés. Kézirat. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola. http://real-phd.mtak.hu/212/1/Turai%20Laura_disszert%C3%A1ci%C3%B3.pdf (A letöltés ideje: 2015. október 10.)
- VORZSÁK Orsolya (2011): *A hallgatás módzatai Pilinszky János és Paul Celan művészetkonceptiójában*. <http://www.keresztenyszo.katolikhos.ro/archivum/2011/augusztus/1.html> (A letöltés ideje: 2015. november 17.)