

net-írásban, vagy magának az avantgárd terminusának az alakulástörténetét. Az ilyen jellegű kettősség tulajdonképpen a munka minden fejezetében benne van – oda s vissza. Tulajdonképpen a magyarországi avantgárd történetírásáról csak annyit lehet tényyszerűen közölni, hogy nem volt (151), leszámítva néhány önirodalomtörténeti kísérletet (itt elsősorban Mácza János, Hevesy Iván, és persze Kassák Lajos és Pán Imre nevét említi Kálmán C. György). Azért óhatatlanul előbújik belőlem a túlbeszélés gyanúja ezekkel a történeti-elméleti fejezetekkel kapcsolatban (hiszen ahhoz képest, hogy nem volt, két alpontban hosszú oldalakon elmélkedik a dolog fölött, ami szép, sőt érdekes is, de a lényegen nem változtat, illetve nem tesz hozzá semmit), ám tény és való, hogy olyan olvasók számára is hozzáférhetővé teszi ezáltal anyagát, akiknek érdeklődésétől különben távol esik a történet ezen része.

Nagyon hasznosnak tartom a Nyugat avantgárdhoz való viszonyát vizsgáló külön fejezetet, a Babits–Kassák vita vázlatos kivonatát, vagy az avantgárd külső és belső viszonyait taglaló részt. Összegzésében még egyszer felhívja a figyelmet a „modern”, a „modernség” megnyugtató meghatározásának nehézségeire. A modernség történetiség-érzékenysége rámutatva arról próbálja meggyőzni az olvasót, hogy folyton saját történeti beágyazottságára igyekszik reflektálni, s a kánon folyamatos újraalkotásával van elfoglalva – és az avantgárdnak éppen ez a történeti látásmód okoz gondot, ugyanis a múlttal szembefordulva egyfajta alternatív múltképzést akart volna végbevinni. Ez pedig, mint tudjuk, sikertelen volt összességében. Kálmán C. György munkája azonban aligha értékelhető annak. Mint írja, a kötetben tárgyalt, „a kánonból kihullott, vagy oda soha be sem került szövegek megismerése és értelmezése változtathat” azon, hogy a korai avantgárd iránt megnövekedett érdeklődés „interpretációs hozadéka zátonyra futhat amiatt, hogy a korai avantgárd költészet bizonyos vonásait aligha lehet a mai értelmező számára megfelelő kanonikus interpretáció szerint olvasni.” (282) Hát, hogy változtathat-e... egy jó vasok közhellyel végképp méltatlanná válva a kötet recenziálására: majd megmutatja a következő feldolgozás.

Kálmán C. György kötete érdekes és izgalmas olvasmány, teoretikai túlzásoktól hemzsegő nyelvezettel nem vádolható, lábjegyzetelése korrekt és lényegre törő. Jó, hogy ez a kötet lesz a korai avantgárd történetének egyik megkerülhetetlen ismertetése, mert korántsem egyszerű kérdésekről értekezik jól struktúráltan, szellemesen és okosan. De azért nem azt várom ettől az irodalomtörténeti érdekeltségű elbeszéléstől, hogy megkerülhetlenné tegye a benne artikulálódó kérdések mindegyikét. Sőt inkább remélem, hogy ezt nem teszi meg.

Bodor Béla

## Gutenberg 2.1

(H. Nagy Péter: *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint szupergutenbergi univerzuma. Ráció Kiadó – Magyar Műhely, 2008*)

Ha a mai számítógépes szoftverek generáció-jelzése szerint próbáljuk megjelölni az újkori Európa anyagi kultúrahordozókra épülő korszakait, az 1.0 verzió természetesen a kéziratos könyv lenne, 1.1-gyel jelölhetnénk a nyomtatott könyveket, és voltaképpen a digitálisan rögzített szövegek világával még mindig az 1. főverzióon belül maradunk, amennyiben rögzített jelentésű jelsorok pontos dekódolását végezzük az olvasás során. A 2.0 verzióknak talán az feleltethető meg, amikor szakítani tudunk a jelsorok jelentésének állandóságával, és a jelentés megkonstruálása beépül az olvasás aktusába. Voltaképpen ezen a ponton az írásformák fejlődése összetetalálikozik a képkalkotás eljárásainak átalakulásával, amennyiben a kép, amely korábban a történelem belátható intervallumában ábrázolásként – ahogy Platón mondja: utánzás utánzásaként – működött, elvált korábbi funkcióitól, elsősorban az ikonográfia szakrális tradícióitól, és azok helyett az absztrakció alapelvét követve hozott létre rögzített jelentés nélküli képirási formákat, melyekben a formák nemcsak ábrázolnak, hanem jelölnek is, míg a képmezőben elhelyezett jeleknek valamifajta ábrázoló funkciójuk is van.

Ennek a kétféle fejlődési iránynak az összekapcsolódásából alakult ki a jelalkotásnak az az újabb típusa, amelyet az avantgárd aktuális törekvései fejlesztenek az 1940-es évek óta, és amelynek olyan irányai vannak, mint a vizuális és fonikus költészet, a lettrizmus, a fluxus, a performansz, a happening, tehát a jeleknek mint ábráknak a kifejezési lehetőségeit próbálgató, a közvetlenül a testen megjelenített, illetve a maradó nyom nélkül az időben megalkotott művekkel folytatott kísérletek. (A film- és hangfelvételek ezekben az esetekben csak emlékeztetők, nem magát a művet rögzítik, csupán az esemény *megtörténetét* dokumentálják.) Szombathynál ez nem olyan súlyú probléma, mint például Hajas Tibornál, de azért számolni kell vele. És a probléma itt nem is maga a mű-tett, amelyet csak részlegesen ismerhetünk meg, hanem a kontextusát képező idő, amelynek elmúltával a mű nem ugyanaz többé, lényegében véve megismételhetetlen, illetve ismételt bemutatásai csak eredeti-önmaguk reprodukciói. Éppen ebben látom az avantgárd relevanciáját: ezek a művek mindig szembesítenek bennünket a művészet, az alkotás mint folyamat és az alkotás mint objekt mibenlétének kérdésével. Egyszerű példával élve: ha veszek egy van Gogh-festményt és felakasztom a szobám falára, akkor is annak tudatában gondolhatok rá, hogy egy kivételes értékű műalkotás tulajdonosa vagyok, ha éveken át rá sem nézek. Holott ebben az esetben a műalkotás értékességét és egyáltalán művészi voltát semmi más nem igazolja, csak a művész neve, a falra helyezés ténye, és a tengernyi pénz, amit az

árverésen a képért kifizettem. Ezzel szemben ha Guglielmo Cavellini, a nagy olasz öntörténetesítő-mester ikerbélyeget ad ki, melynek egyik fele van Gogh, a másik fele őt magát ábrázolja, „Cavellini 1914–2014 / van Gogh 1853–1953 / International Postage 333” felirattal, erről csak úgy tudok gondolkodni, ha mérlegelem magának a művészetnek a mibenlétét, és ezzel a meggondolással szembeítem a bélyeg és az azt létrehozó gesztus természetét. Ugyanilyen meggondolnivaló, hogy hogyan határozható meg Szombathy *Hősök voltunk, 2001–2005* című dolga, ami egy szakszervezeti tagkönyv bélyegekkel teleragasztott oldalaiából áll, melyekre vastagon fogó tollal keresztet rajzolt, így emelve ki a bélyegek közti keskeny üres felületet. Mérlegelnem kell az objekt mibenlétét, és időben-létét; végig kell gondolnom, hogy politikai/ideológiai gesztusnak, tárgyrombolásnak, idézetnek, vagy esetleg (ha már Gutenbergről beszélünk) magát a jelhagyást illető radikális kritikának tekintem-e.

Ebben a gondolkodástörténeti kontextusban értelmezhető az előttünk fekvő monográfia főszereplője. Szombathy Bálint munkássága sokrétű, alkotói és teoretikusi alkata meglehetősen összetett. A róla szóló monográfia megírása ijesztő feladat lehet, és már a program kijelölésekor szigorú választásra kényszeríti az értekezőt: vagy erősen szubjektív, elsősorban az intuíción alapuló portrét rajzol, vagy szigorúan ragaszkodik bizonyos tárgyakhoz, és munkája során azok leírására szorítkozik. H. Nagy Péter, a maga irodalmári alkatahoz hűen az utóbbi módszert választotta, és ezzel talán több hasznot hajtó munkát végzett, mint ha a másik úton indult volna el és jutott volna addig, ameddig egyáltalán lehet – valószínűleg nem nagyon messzire.

Az első probléma, hogy Szombathy munkái jórészt hozzáférhetetlenek. A könyv végén található bibliográfia 12 tételéből magam sem ismerek négyenél többet, kiállításaira nem jutottam el, és bár másfél évtizedes személyes ismeretségünk hosszú időnek tűnik, mégis éppen pályafutásának első bő két évtizede az, ami alatt semmiféle kapcsolatunk sem volt. Az észak-amerikai „mély-dél” *bricolage*-művészetéből is több anyagot láttam, mint a vajdasági avantgardisták munkáiból. Nem elég tehát, ha a monográfus összefüggéseket ismer/ismertet fel a művek között, ha művészeti fejlődéstörténetet ábrázol vagy alkotáslélektani folyamatokat vázol fel, hanem magát a szimpla tárgyismertetést is el kell végeznie, és ezt H. Nagy Péter, illetve a kiadó meg is teszi; előbbi szóban, utóbbi nagyvonalúan bőséges illusztrációs anyag közzétételével. Könnyű belátni, hogy ez a munka meglehetősen kevés csapongást engedélyező szöveget eredményez. Ugyanakkor a talán ismeretterjesztésként meghatározható feladatot nem lehetett volna másként megoldani.

A második nehézség, hogy a magyar avantgárd irodalom és művészet recepciója rendkívül szűkös. Talán az „Iparterv-



csoport” néven együtt emlegetett művészek az utolsók, akiknek a reprezentációja némi fenntartással tűrhetőnek mondható. Ami utánuk következett, arról kiszámíthatatlan minőségű és szórású írások szólnak. A hiányok pótlása érdekében sokat tett az *Aktuális avantgárd*-sorozat, Bohár András, L. Simon László és mások, de a hiányok továbbra is jelentősek, és részben, nevezetesen a kortársi megszólalások tekintetében, pótolhatatlanok. Ebből adódóan H. Nagy Péternek, amikor igyekszik felvázolni Szombathy recepcióját, olykor

igencsak esetleges források idézésére kell azok teherbírását meghaladóan nagy súlyt fektetnie. Így van ez a képversek, akciók, objektumok esetében is, de Szombathy költészetéről szólva végképp alig van valami, amire támaszkodhat. Így áll elő az a bizarr helyzet, hogy Szombathy költészetét elemezve kénytelen Thomka Beáta Tolnai Ottóról, vagy Kulcsár-Szabó Zoltán Oravecz Imréről szóló írásaiból szemelvényeket kiemelni, és bár ezek a gondolatok Szombathy poétikájára nézve is releváns gondolatokat foglalnak magukban, mégis érezhető, hogy ez a gyakorlat nonszensz és (ha már a *bricolage*-t emlegettem) némiképp barkácsolás-jellegű megoldás. Ugyanakkor H. Nagy kevésbé távolodik el az írások szövegtani jellemzésétől. Az írásjelhasználatból, a szintaktikai és szemantikai sajátosságok vizsgálatából indul ki, és az írástechnikai jellemzések körében maradván – nagyon kevés kockázatot vállalva – alig mond valamit arról, hogy mit jelent *érteni* Szombathy költészetét, hogy mi lehet a tétje, működésmódja és egyáltalán az értelme annak a redukáló-roncsoló játéknak, amit a *szerelemsek és más idegenek* vagy az *Én is éltem* című kötetek anyagában találunk. Természetesen egyetértek azzal a megállapítással, mely szerint „a Szombathy-féle magánuniverzum, a mikrotörténetekre támaszkodó előadásmód [...] hemzseg az olyan utalásoktól, célzásoktól, melyek magyarázat nélkül maradnak, s így »az olvasó képtelen a teljes szövegre irányuló »értelemegész« létrehozására.» Ugyanakkor másutt nagyon találónak érzem ezt a gondolatot: „a hozzáférhetetlen vagy akaratlagos és a – mondjuk így – önkéntelen emlékezet interferenciáját nem más generálja, mint a felejtés beíródása. Ahogyan az olvasó is a felejtés ellenében próbálja kijátszani a különböző alakzatokat, [...] de lépten-nyomon az emlékezet szakadozottóságával szembesül.” Így van; csakhogy ez nem feltétlenül őrződik meg az olvasat szakadozottósága formájában, sokkal inkább olvasói aktivitást generál, és esetlegesebb, kontrollálhatatlanabb, de kreatívabb olvasat-alakzatokat eredményez.

Ez pedig már lehetne értekezői vizsgálat, nota bene olvasói érzékenység célobjektuma. Nem állítom persze, hogy ez is a monográfus feladatai közé tartozik.

H. Nagy a legnagyobb teret Szombathy képverseinek szenteli. Ez – megint csak az ő munkamódszerét tekintve – nagyon he-

lyes. Nyilvánvaló, hogy a kötetekben és kiállításokon megjelent vizuális munkák alkotják az életmű legteljesebb és legkezelhetőbb részét, tehát közzétételük és (tárgy)leírásuk a lehető legtöbb haszonnal jár. Továbbá ha a szokásosnál kissé tágabban fogjuk fel ennek a műfélésegnak a kereteit, nagyon sok olyasmit is tárgyalhatunk ekként, ami különben szorosabb temporális megkötöttségeknek van kitéve; gondolok itt a küldeményekre, az alkalmi jelhagyásokra, testrajzokra, bélyegzésekre, tájbeli objektumok átrendezésére, talált táj-objekteteket dokumentáló szövegekre, fotókra vagy grafikus reprodukciókra, és így tovább. Így mindez leírhatóvá válik. Ugyanakkor nem szabad meglepednünk arról, hogy ilyenkor sem magukat a műveket, csak azok emlékét, nyomát, valamifajta tükröződését szemléljük, azaz fennáll a veszély, hogy éppen a lényegről feledkezünk meg, az avantgárd mű provokatív időbe-vetettségeről, a mű mibenlétére irányuló kérdés folytonos aktualitásáról. Mintha a nőnemű pályatárs csípőtájára nyomott „Szombathy ART” feliratú bélyegzőről készült fénykép ugyanolyan feledhető állapotban hagyná a *Mi a művészet?* kérdését, mint a nachtkasztli fölött lógó van Gogh-napraforgók.

Ide tartozik, tehát itt jegyzem meg, hogy ezt a problémát maga Szombathy sem érzékeli mindig. A *Konkrét vizuális költemények* 5. oldalán, az előszóban írja a következőket: „alkotásaimat mindinkább azok az elméleti-gyakorlati reflexiók határozzák meg, amelyek végkövetkeztetésül azt a felismerést adják, hogy költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak tekintünk és annak fogadunk el. Ebből következik, hogy konkrét vizuális költeményeim létehetősége valójában a költészet fogalmának szabadabb értelmezéséből fakad, vagyis a *poézis* meghatározása helyett a *poétikai* kifejezés illik rá.” Utóbbi distinkció ellen nincs kifogásom, de a meghatározásból hiányzik annak a rögzítése, hogy kiket fed a mondat általános alanya. Vagyis ha „mi, műnek tekintők” magára hagyjuk a műként szemlélt tárgyat vagy jelenséget, az többé nem képes közölni önmaga kódjait, vagyis megszűnik műtárgy, megszűnik „annak-tekintett” lenni. A definíciót H. Nagy is idézi és elhelyezi különféle művészet-teoretikusok hasonló kijelentéseinek a kontextusában, de problematikus voltát nem emeli ki, talán mert itt még nem érzékeli. Másutt azután, a táj-manipulációk, jellé formált tereptárgyak kapcsán ismét az előszót idézi, és helyezi szemiológiai kontextusba: „Szombathy Bálint [...] hangsúlyozza előszavában: »A fényképtechnikával rögzített talált költészeti alkotásokban a fénykép csupán dokumentációs eszközként jut szóhoz. Ezeknek a munkáknak java részét már elmosta az idő, végzett velük az enyészet.« Ezek alapján talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fotózás médiuma által lehetővé tett eljárások beavatkoznak a tárgy viselkedésmódjába és időbeliségébe. Roland Barthes találó kifejezéseivel élve: »A Fénykép gépiesen megismétli azt, ami a valóságban soha nem ismétlődhetné meg.«” Ebben a megállapításban persze már a műalkotásnak tekintett tárgy és a tárgyban kifejeződő művészeti szubsztancia elválasztása is megtörténik, nézetem szerint nem eléggé átgondoltan és fogyatékos argumentációval, de ez, ha valakinek, elsősorban Barthes-nak róható fel.

Ismétlem: ezek nem rosszalló megjegyzések, csak H. Nagy Péter műértelmező eljárásainak a határait próbálom felrajzolni. Fontos látnunk, hogy a monográfia megállapításai általában pontosak és tárgyyszerűek, illetve akkor azok, amikor a tárgyak leírására, azoknak a hagyománytörténésben játszott szerepére, a recepció megállapításainak értékelésére, illetve azok összevetésére szorítkoznak. De megbízhatatlanná válnak – és ezt már bíráló élel mondom –, mihelyt metaforikus, illetve a társadalmi kommunikáció más térségeiből való motívumok összekapcsolására vállalkoznak. Mondok egy példát. A 25. oldalon látható *Kép és jel* című ikerábra egy orvosi könyvből emel ki két fotót. Ezt mondja róla H. Nagy: „A konceptualista párkép, a *Kép és jel* első darabján egy – korabeli egészségügyi könyvből átemelt – kiütésekkel teli női arc látható, melynek ép szeme alatt egy apró ötágú csillag lenyomata ül. (Könnyecsepp helyett?) A másik fotón egy felhajtott fül mögött helyezkedik el ugyanennek a jelnek a negatívja. (Valakinek tehát nem »vaj«, hanem egy szimbólum »van a füle mögött«...) A fekete-fehér póluscsera és a bőrbetegség megjelenítése, továbbá a két kép közötti kapcsolatok alapján a műnek számos ideológiai olvasata lehetséges (pl. a jel mint politikai ok és okozat, a test hatalmi manipulációja, a látható és a láthatatlan szimbólum ellentéte, a „csillag” kórként való definiálása stb.)” Egyrészt: annak alapján, amit ismerek Szombathytól, meggyőződésem, hogy az ilyenfajta transzmediális illusztrativitás (tehát hogy egy szólásban rejlő vizuális elem, nyelvi kép konkrét képként ábrázolódik) teljességgel idegen ettől a művészettől. Másrészt a monográfus az akürológia vétségébe esik, amikor a „vaj van a fején” és a „valami van a füle mögött” szólásokat összekeveri. Sokkal fontosabbnak látom a jelentést hordozó és az esetleges jegyek ellentétbe állítását az emberi testen, és ebben az értelemben persze az ötágú csillag sokkal összetettebb jelentésszerkezetet hordoz, mint ami a politikai párhuzammal leírható. Általában véve is úgy látom, hogy Szombathynál az ilyen konkrét politizálás mindig csak egy gazdagabb jelentésszövedék egyik szálaként van jelen. Ebből a szempontból különösen fontosnak találok L. Simon László megállapítását a preparált, de elsősorban talált voltukban kiemelt szakszervezeti tagkönyvekkel kapcsolatban, amit H. Nagy a 87. oldalon idéz: „»bélyeges képeim« a totalitárius rendszerek sajátos esztétikaivilág-teremtő igényének (gondoljunk csak az építészetre, szobrászatra, plakátművészetre, festészetre stb.) lenyomatait dolgozta fel. [...] [A] vörös csillagot felhasználó bélyegkészítők akaratlanul is vizuálisan nagyon izgalmas felületeket eredményező pszeudo pop art-műveket hoztak létre, amelyeket Szombathy továbbgondolva átdolgozott.” Pontosan erre gondolok. Szombathy számára ugyanaz volt a vörös csillag, ami Andy Warhol vizuális környezetében a Campbell-féle leveskonzerv vagy a Marilyn Monroekon. Nem ellenbeszédet teremtő ellenzékiként, hanem az esztétikum egzisztenciájában reflexiók révén önmagát megalkotó művészként él, lát és dolgozik. Ezzel nem cáfolni, csak árnyalni szeretném Kulcsár Szabó Ernőnek az avantgardizmusról szóló kijelentését, amit H. Nagy a 94. oldalon idéz: „A posztmodern

(a transzavantgárd) a modernizmus (az avantgárd) expanziós, ta-tulógiai, a duchamp-i attitűd szellemi hagyatékából táplálkozó konceptuális szemléletének a reakciójaként, az objektivistá non-konformizmus és az anyagtalanított nyelvhasználat opponens reflexeként nyer létjogosultságot.” A transzavantgárd a posztmodern és lényegében az aktuális avantgárd szinonimájaként értelmeződik itt, az „opponens reflex” azonban nem a politikai ellenbeszéd, hanem (költészeti párhuzammal élve) az utómodernitás költőinek (eminensen Petrinek) az antiretorikájaként érthető.

Vojislav Despotov számomra kevésbé rokonszenvesen határozza meg a vizuális költészet innovatív mozzanatát: „A lineáris költői nyelv tehetetlenségének végére a vizuális költészet tett pontot, amelyben a szavak és azoknak molekulái felfedik különös grafikai titkaikat s a lendületet vett technológiai civilizáció lüktetését sugározzák.” H. Nagy szerint „rendkívül találóan – »szupergutenbergi könyv«-ként aposztrofálja a *Pic’s* című kiadványt”, majd ezekkel a szavakkal rekeszti be mondandóját: „jelen válogatás helyzetjelentés a nyomtatott kultúra szemétdombjáról...” Szombathy munkája minden kritikai és dekonstruktív mozzanata ellenére sohasem ennyire kiábrándult, és ennek nem alkati, hanem attitűdbeli oka van.

Zárszóként a monográfusnak egy erre vonatkozó fontos megállapítását szeretném idézni a 89. oldalról: „Szombathy Bálint alkotói tevékenysége nehezen választható el a szerző elméletirői munkásságától. Erről a szó legszorosabb értelmében több száz szöveg tanúskodik: recenziók, kísérőszövegek, kritikák, tanulmányok és persze könyvek is.” Ennél sokkal fontosabb, hogy maguknak a műveknek a megkonstruáltsága, átgondoltsága tanúskodik elmélyült teoretikusi mentalitásról, ami nem pótolja, hanem megerősíti a művészi tehetség működését, ha úgy tetszik, az ihletet. Több ez, mint tudatosság: az a ritka adottság jelenik meg itt, hogy a művész a saját munkáit, és azokat alkotó önmagát is képes a művészeti folyamatok és a hagyománytörténés kontextusában szemlélni. Ebből adódik munkásságának kísérletező bátorsága mellett is tapasztalható – talán nem félreérthető, ha így mondom – meglepő egyenletessége. Ennek a kettősségnek a megtapasztalására különösen alkalmas H. Nagy Péter előttünk fekvő munkája.

*Erős Ferenc*

## Pszichoanalitikus regények dr. S.-től Muo doktorig

*„Tevékeny életet színleltem. Fölöttébb unalmas tevékenység volt.”*  
(Italo Svevo: Zeno tudata)

**I.** Vannak regények, amelyeket – bár eredetileg kevés közülük volt hozzá – halhatatlanná tett a pszichoanalízis. Wilhelm Jensen

*Gradiváját* (1903) aligha ismernék ma Freudnak a regény álom-motívumairól szóló klasszikus elemzése nélkül.<sup>1</sup> A Nobel-díjas Carl Spitteler, az *Imago* című regény (1906, magyarul: Révai, 1942) szerzője pedig elsősorban annak köszönheti nevének fennmaradását, hogy C. G. Jung tőle kölcsönözte az „imágó” kifejezést, amelyet azután az egyik legbefolyásosabb pszichoanalitikus folyóirat, a Hanns Sachs és Otto Rank által alapított *Imago* címe őrzött meg – mind a mai napig.<sup>2</sup>

Vannak olyan regények is, amelyek a pszichoanalízist tették halhatatlanná. Ilyen regény Italo Svevo (Telegdi Polgár István régebbi fordításában és Barna Imre gondozásában) az Európa Kiadónál 2008-ban újra megjelent regénye, a *Zeno tudata* (1923). Svevo regényéhez nem kell feltétlenül Freudot vagy Jungot olvasnunk, hogy letöröljük róla a port; ízig-vérig modern, időtálló regény ez, a modernitás egyik nagy elbeszélése, Joyce *Ulysses*ével vagy Musil *Tulajdonságok nélküli ember*ével egyetemben. Ártani persze nem árt, ha azért olvasunk hozzá legalább egy kis Freudot, minthogy Svevo művét „pszichoanalitikus regénynek”, sőt, ha létezik ilyen műfaj, e műfaj klasszikusának tekinthetjük. A *Zeno* újbóli megjelenése jó alkalom arra, hogy elgondolkodjunk a pszichoanalízis és az irodalom kapcsolatáról. Ennek a kapcsolatnak egy különösen érdekes, de talán kevésbé vizsgált válfajához tartoznak az olyan művek, amelyeknél nem csak közös motívumokról, forrásokról, értelmezési keretokról, hatásokról és kölcsönhatásokról van szó, hanem maga a pszichoanalízis, illetve az analitikus és az általa kezelt páciens jelenik meg az irodalmi mű témájaként, hőseként, vagy egyik szereplőjeként. Ebben az írásban néhány ilyen – régebbi és újabb – pszichoanalitikus regény-nyel foglalkozom, köztük olyanokkal is, amelyeknek a szerzője maga is pszichoanalitikus. Írásom nem szisztematikus elemzés, inkább csak olvasónapló, amely Svevo apropóján néhány önkényesen kiválasztott adalékot nyújt a „pszichoanalitikus regény” múltjához és jelenéhez.

A *Zeno tudatában* nem csupán a kerettörténet és a cselekmény fontos szereplője egy „valódi” analitikus; a pszichoanalitikus értelmezés, egyszersmind ennek folytonos, (ön)ironikus felülvizsgálata a főhős, Zeno önreflexióiban és a történet kulcsmozzanataiban is előtérbe kerül. Svevo bravúrosan felépített fikciójában az analitikus, dr. S. adja közre – a kúra önkényes abbahagyása miatti bosszúból – Zeno Cosini önéletrajzi feljegyzéseit, amelyeknek megírására ő vette rá volt páciensét. A regénynek két narrátora van, mindkettő első személyben: az egyik maga a doktor, aki előszót ír a neki írott és általa közrebocsátott feljegyzésekhez, a másik pedig Cosini, akinek önéletrajzát orvosa jóvoltából olvashatjuk. A két fiktív én, az analitikusé és az önéletrajzíróé egymás ellenpontját képezik; ily módon a két szerző, a „bosszúálló” analitikus és a kezelést önkényesen félbeszakító

<sup>1</sup> *A réboly és az álmok* W. Jensen „Gradiva”-jában (1907), Freud: *Művészeti írások*, Filum, Bp., 2001, 11–102.

<sup>2</sup> Jung, Freud és Ferenczi gyakran használták levelezésükben a „szegény Konrád” kifejezést, amely Spitteler regényében a test metaforája. Lásd erről a „*Szegény Konrád*”. *Test és imágó az irodalomban és a pszichoanalízisben* c. írást a *Trauma és történelem* c. kötetemben (Jószöveg könyvek, Bp., 2007, 143–154).