316.637
14/44/2013

32

Hungarológiai Közlemények

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA

FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD

A TÁRGYI VILÁG POÉTIKÁJA

2013 · 1

316.637

ETO: 821.511.141+811.511.141 YU ISSN 0350 2430

Hungarológiai Közlemények

AZ ÚJVIDÉKI BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉKÉNEK
FOLYÓIRATA
2013. XLIV. évf. 1. sz. ÚJ FOLYAM XIV. évf. 1. sz.

A TÁRGYI VILÁG POÉTIKÁJA

ÚJVIDÉK
2013 · 1

MTA KÖNYVTÁR ÉS
INFORMÁCIÓS KÖZPONT

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének tudományos folyóirata

Megjelenik évente négyszer

Főszerkesztő: Toldi Éva
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, evatoldi@eunet.rs)

Felelős szerkesztő: Csányi Erzsébet tanszékvezető
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, erzsebet.csanyi@gmail.com)

A kiadásért felel: Ivana Živančević-Sekeruš dékán
(Bölcsészettudományi Kar, Újvidéki Egyetem, Szerbia)

Nemzetközi szerkesztőbizottság
Deréky Pál
(Universität Wien, Ausztria, pal.dereky@univie.ac.at)
Fazekas Tiborc
(Universität Hamburg, Németország, fs6a006@uni-hamburg.de)
Jankovics József
(MTA BTK Budapest, Magyarország, jankovics.jozsef@btk.mta.hu)
Tuomo Lahdelma
(Jyväskylän yliopisto, Finnország, lahdelma@cc.jyu.fi)
Andrić Edit
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, andricc@sbb.rs)
Cseh Márta
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, cehmarta@gmail.com)
Gerold László
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, gerlgalm@eunet.rs)
Utasi Csilla
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, csilla.utasi@gmail.com)

Szerkesztőségi titkár
Kovács Rácz Eleonóra
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, kalic@tippnet.rs)

Angol fordítás: McConnell-Duff Márta, *szerb fordítás:* Andrić Edit
Lektor-korrektor: Buzás Márta

A szám megjelenését a Vajdaság Autonóm Tartomány Művelődési és Tájékoztatási Titkársága, valamint a Bethlen Gábor Alap támogatta

BETHLEN GÁBOR
Alap

A kéziratokat a főszerkesztő (evatoldi@eunet.rs) vagy a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére várjuk.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

Hungarološka saopštenja

FILOZOFSKI FAKULTET
GODIŠTE XLIV–1/XIV–1

NOVI SAD

2013 · 1

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
Naučni časopis Odseka za hungarologiju Filozofskog fakulteta
Univerziteta u Novom Sadu

Izlazi kvartalno

Glavni urednik: Eva Toldi
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Srbija, evatoldi@cunet.rs)

Odgovorni urednik: Eržebet Čanji, šef katedre
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija, erzsebet.csanyi@gmail.com)

Za izdavača: Ivana Živančević-Sekeruš, dekanica
(Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Srbija)

Međunarodni uređivački odbor
Pál Deréky
(Universität Wien, Austrija, pal.dereky@univie.ac.at)
Tiborc Fazekas
(Universität Hamburg, Nemačka, fs6a006@uni-hamburg.de)
József Jankovics
(MTA BTK Budapest, Mađarska, jankovics.jozsef@btk.mta.hu)
Tuomo Lahdelma
(Jyväskylän yliopisto, Finska, lahdelma@cc.jyu.fi)
Edit Andrić
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija, andricc@sbb.rs)
Marta Čeh
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija, cehmarta@gmail.com)
Laslo Gerold
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija, gerlgalm@cunet.rs)
Čila Utaši
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija, csilla.utasi@gmail.com)

Sekretar redakcije
Eleonora Kovač Rac
(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija, kalic@tippnet.rs)

Prevod na engleski: Marta McConnell-Duff, *prevod na srpski:* Edit Andrić
Lektor-korektor: Marta Buzaš

Objavljivanje broja potpomogli su: Sekretarijat za kulturu i javno informisanje Autonomne pokrajine Vojvodine i Fond „Bethlen Gábor“, Mađarska

Rukopise slati na adresu glavnog urednika (evatoldi@eunet.rs) ili redakcije (hungar@ff.uns.ac.rs).

UNIVERSITY OF NOVI SAD

Papers of Hungarian Studies

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY
VOLUME XLIV-1/XIV-1

NOVI SAD

2013 · 1

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy
Department of Hungarian Studies

A quarterly publication

Editor-in-Chief: Éva Toldi
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, evatoldi@eunet.rs)

Managing Editor: Erzsébet Csányi, Head of Department
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, erzsebet.csanyi@gmail.com)

Responsible Editor: Ivana Živančević-Sekeruš, Dean
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Serbia)

International Editorial Board
Pál Deréky
(Universität Wien, Austria, pal.dereky@univie.ac.at)
Tiborc Fazekas
(Universität Hamburg, Germany, fs6a006@uni-hamburg.de)
József Jankovics
(MTA BTK Budapest, Hungary, jankovics.jozsef@btk.mta.hu)
Tuomo Lahdelma
(Jyväskylän yliopisto, Finland, lahdelma@cc.jyu.fi)
Edit Andrić
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, andricc@sbb.rs)
Márta Cseh
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, cehmarta@gmail.com)
László Gerold
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, gerlgalm@eunet.rs)
Csilla Utasi
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, csilla.utasi@gmail.com)

Editorial Secretary
Eleonóra Kovács Rácz
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, kalic@tippnet.rs)

English translation: Márta McConnell-Duff, *Serbian translation:* Edit Andrić
Proofreader: Márta Buzás

The issue was sponsored by the Secretariat for Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina and the Gábor Bethlen Foundation

All manuscripts should be submitted by e-mail to the Editor-in-Chief (evatoldi@eunet.rs) or the Editorial Office (hungar@ff.uns.ac.rs).

TARTALOM

A tárgyi világ poétikája

ANGYALOSI Gergely: „Az én szívemben boldogok a tárgyak” *(Nemes Nagy Ágnes tárgyias költészete)* 1–8
TOLDI Éva: Identitásjelző tárgyak a vajdasági magyar irodalomban 9–20
KAPPANYOS András: Lefordíthatatlan reáliák 21–29
GEROLD László: Szövegek, terek és tárgyak *(A tárgy mint színházi jel Tolnai Ottó drámáiban)* 30–36
SZÉCHENYI Ágnes: A városi tapasztalat a *Nyugat* első nemzedékének írásaiban, különös tekintettel Babits Mihály *A csengettyűsfiú* című versére 37–47
BÁNYAI János: „Egy-egy váratlanul felragyogó tárgy” Lator László verseiben 48–53
SZÉNÁSI Zoltán: A könnyek tárgya *(Tárgyiasság és poétika Takács Zsuzsa három kötetében)* 54–64
PATÓCS László: A tárgyi világ idegenség-narratívái Vas István önéletírásában 65–73
DECZKI Sarolta: „Csak ami kell” *(Kántor Péter: Köztünk maradjon)* 74–82
FARAGÓ Kornélia: Eltárgyiasuló testek – testies tárgyak *(Átjárások, dimenzióváltások Darvasi László történeteiben)* .. 83–90
FÖLDES Györgyi: A test, a tér és a tárgyak *(Korporális narratológiai elemzés Tóth Krisztina Pixel című kötetéről)* ... 91–99
SÁGI VARGA Kinga: A tárgyak jelentésszervező szerepe Bodor Ádám regényeiben 100–109
KELEMEN Emese: Csak tárgyak maradnak *(Tárgyak és személyek kapcsolata Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében)* 110–123

SADRŽAJ

Poetika predmetnog sveta

Gergelj ANĐALOŠI: „Predmeti u mom srcu su srećni“
(Predmetna poezija pesnikinje Agneš Nemeš Nađ) 1–8
Eva TOLDI: Predmeti koji označavaju identitet u mađarskoj književnosti u Vojvodini 9–20
Andraš KAPANJOŠ: Neprevodive realije 21–29
Laslo GEROLD: Tekst, prostor i predmet
(Predmet kao pozorišni znak u dramama Ota Tolnaija) 30–36
Agneš SEČENJI: Urbana iskustva u tekstovima pisaca prve generacije časopisa *„Nyugat“*, sa posebnim osvrtom na stihove Mihalja Babiča *„A csengettyűsfiú“* (Dečak sa zvoncetom) ... 37–47
Janoš BANJAI: „Pojedini neočekivani bljesak predmeta“ u pesmama Lasla Latora 48–53
Zoltan SENAŠI: Predmeti suza (*Objektivizacija i poetika u tri zbirke Žuže Takač)* 54–64
Laslo PATOČ: Naracije otuđivanja predmetnog sveta u autobiografiji Ištvana Vaša 65–73
Šarolta DECKI: „Samo što je potrebno“ *(Peter Kantor: „Neka ostane među nama“)* 74–82
Kornelija FARAGO: Opredmećena tela – telesni predmeti *(Prelazi, promene dimenzija u pričama Lasla Darvašija)* 83–90
Đerđi FELDEŠ: Telo, prostor i predmeti *(Korporalna naratologija u zbirci Kristine Tot „Piksel“)* 91–99
Kinga ŠAGI VARGA: Uloga predmeta u semantičkoj organizaciji romana Adama Bodora 100–109
Emeše KELEMEN: Samo predmeti ostaju *(Veze između likova i predmeta u romanu Petera Nadaša „Paralelne priče“)* 110–123

CONTENTS

Poetics of the Objective World

Gergely ANGYALOSI: "Objects are Happy in My Heart": The Objectivist Poetry of Ágnes Nemes Nagy 1–8
Éva TOLDI: Objects as Identity Markers in the Hungarian Literature of Vojvodina 9–20
András KAPPANYOS: Untranslatable Realias 21–29
László GEROLD: Texts, Spaces and Objects: The Object as a Theatrical Sign in the dramas of Ottó Tolnai 30–36
Ágnes SZÉCHENYI: The Experience of the City in the Works of the First Generation of *Nyugat* with Special Regard to the Poem *A csengettyűsfiú* by Mihály Babits 37–47
János BÁNYAI: "An Occasional Object Unexpectedly Illuminated" in László Lator's Poems 48–53
Zoltán SZÉNÁSI: The Object of Tears: Objectivity and Poetics in Three Books by Zsuzsa Takács 54–64
László PATÓCS: Narratives of Strangeness in the Objective World of István Vas's Autobiography 65–73
Sarolta DECZKI: "Only What's Needed": Péter Kántor's *Let's Keep it Between Us* 74–82
Kornélia FARAGÓ: Objectifying Bodies – Bodily Objects: Passages and Changing Dimensions in the Stories of László Darvasi 83–90
Györgyi FÖLDES: Body, Space and Objects: Corporeal Narratological Analysis of *Pixel* by Krisztina Tóth 91–99
Kinga SÁGI VARGA: The Role of Objects in Managing Meaning in Novels by Ádám Bodor 100–109
Emese KELEMEN: Only Objects Remain: Relationships between Objects and People in the Novel *Parallel Stories* by Péter Nádas 110–123

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

ANGYALOSI GERGELY

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
Budapest
angyalosi.gergely@mta.btk.iti.hu

„AZ ÉN SZÍVEMBEN BOLDOGOK A TÁRGYAK"

Nemes Nagy Ágnes tárgyias költészete

"Objects are happy in my heart"

The objectivist poetry of Ágnes Nemes Nagy

„Predmeti u mom srcu su srećni"

Predmetna poezija pesnikinje Agneš Nemeš Nađ

Nemes Nagy Ágnes költészetét a magyar irodalomtörténet-írás sokszor kapcsolta össze az „objektív líra" fogalmával. Ez a megjelölés általában nem a művekben megjelenő tárgyiság poétikájára vonatkozik, hanem a lírai szubjektum pozíciójára, vagyis az „én" és a „nem-én" egymáshoz való viszonyára. Az előadás célja annak kimutatása, hogy ennél a költőnél a „tárgyiasság" kétféle jelentése szoros kapcsolatban áll egymással. Ezt bizonyítják a tárgyakra vonatkozó megjegyzések a Nemes Nagy Ágnes esszéiben, valamint egyik kései művének, az *Ekhnáton*-ciklusnak egyes darabjai. Ez utóbbiak a tárgyi lét egyfajta „filozófiáját" is felvillantják.
Kulcsszavak: objektív líra, minimalizmus, tárgy-poétika, Babits Mihály, Heidegger, Ekhnáton-ciklus, Szent Pál.

Nemes Nagy és az „objektív líra" viszonyáról már sokan, sokféleképpen írtak; maga a költőnő sem volt szűkszavú e tekintetben. Abban az értelemben szerette magát a tárgyias költészet képviselőjének látni, ahogy a fiatal Babitsot jellemezte *A hegyi költő* (NEMES NAGY, I. 2004; 191) című nagy esszéjében. Példaképének esetében kiemelte azt „a bizonyos mást-látó szemet" s a költői kéznek azt a mozdulatát, „amely a lírai ént kiemelte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos „én beszélek"-et „más énné, több énné, nem-énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét".

S hogy ez mennyire tudatos törekvés volt Babitsnál, annak bizonyságául szívesen idézte a híres mondatot egy Juhász Gyulának írt fiatalkori levélből: „...eldobott objektivitás, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jogomat egy tál objektív lencséért" (idézi NEMES NAGY i. m. 192). A tárgyias vagy objektív líraiság megjelölése persze nem arra vonatkozik elsősorban, hogy miképpen jelennek meg a tárgyak az ilyesfajta lírában. Bár ez a kérdés távolról sem tekinthető mellékesnek, nyilvánvalónak tűnik, hogy a tárgyiasság ebben az értelemben az én-képzet módosulására, én és nem-én jelentésének megváltozására vonatkozik a 20. századi költészet egy bizonyos vonulatában. Ha azt akarjuk szemügyre venni, hogy Nemes Nagy Ágnesnél milyen szerepet játszanak a tárgyak mint poétikai tényezők, mintegy meg kell fordítanunk a kérdésfelvetést. Nem az én és nem-én viszonya felől kellene indítanunk a vizsgálódást, hanem azt kellene feltárnunk, hogy a versekben megjelenő tárgyak létmódjai, e létmódok modalitásai miképpen utalnak a szubjektum-funkció működésére, hogyan kényszerítik ki annak módosulását? Erre a kérdésre persze csak alapos kutatás és rendszerező áttekintés eredményeinek birtokában lehetne kielégítő választ adni. Az itt rendelkezésre álló rövid terjedelemben meg kell elégednünk a probléma körvonalazásával, valamint azoknak a szövegrészeknek az értelmezésével, amelyekben a költőnő közvetlenül utalt a tárgyakhoz való viszonyának sajátos, egyszerre esztétikai és filozófiai hátterére. De támaszkodhatunk arra is, amikor nyilvánvaló öniróniával nyilatkozik saját „földhözragadtságáról", „fantáziahiányáról", amelyet inkább játékosan, mint komolyan kapcsol össze nő-mivoltával, a női látásmóddal.

Hosszú ideje foglalkoztat az *Ekhnáton*-ciklus egyik rövidebb darabjának rejtélyessége. Ezt a rejtélyt talán úgy fogalmazhatnám meg, hogy igen letisztult és egyszerű költői eszközökkel megteremtett *homályról* van szó, miközben magából a versből a szó szoros értelmében árad a fény. Nyilvánvaló, hogy ezt a kis részletet (meg egy másikat, amelyet szintén idézni fogok) a ciklus egészének kontextusában kell olvasnunk; a feladat azonban ekkor sem válik könnyebbé. Az első idézet mindössze két sorból áll. „*Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak*" (*A tárgyak*). A másik is csak két sorral hosszabb: „*Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény-sapkában a 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását.*" Mindkét esetben az utolsó kijelentés hordozza a megfejtendő talányt. Hogyan kell értenünk, hogy a tárgyak, amelyeknek tömbszerű magába zártságát hihetetlen erővel hozza tudomásunkra az első sor, hirtelen emberi tulajdonságra tesznek szert, méghozzá olyasfélére, amely csak viszonyfogalomként értelmezhető? Hogyan képzelhetnénk el „boldognak" a tárgyat, amelyről a vers éppen azt állítja közvetve, hogy a heideggeri kő-lét definíciójának felel meg,

vagyis semmiféle viszonyulással nem rendelkezik sem önmagához, sem pedig a környezetéhez, vagyis „weltlos", világ nélküli?

De hát nem is azt állítja a vers, hogy a tárgyak, az elképzelhető legnagyobb megvilágításban álló tömbök „érzik" saját boldogságukat, hanem inkább azt, hogy a beszélő szívében lakoznak úgy, *mintha* boldogok lennének. Tehát többszörös csavarról van szó, miközben a felületes olvasó talán csak annyit észlel e két sor jelentéséből, hogy valaki a tárgy-lét boldogságáról beszél minimalista eszközökkel, tulajdonképpen még a költői képig sem juttatva el a lírai diskurzust. Nincs szó költői képről, hiszen fogalmunk sincs, mit jelent ama „fent, fent", miféle tömb-tárgyakról van szó, látja-e emberi szem ezeket a tárgyakat, és még sorolhatnám. Milyen boldogságról beszél hát a vers? Innen többféle út nyitható meg az értelmezés számára. Van először is egy tragikus létértelmezési lehetőségünk. Ekkor a tárgyak boldogságának metaforája (hiszen a teljesen önmagukra záródó tárgyakra vonatkoztatva a boldogság csak metafora lehet) szemben áll a *conditio humana* benső meghasonlottságával. Csak a tárgyak lehetnek teljesen és maradéktalanul azonosak önmagukkal, csak a tárgyaknak nincs *árnyoldaluk* (ez a folyamatosan és árnyék nélkül záporozó „déli fény" valódi jelentése). Délben semmi sem vet árnyékot, ugyanúgy, ahogy a tökéletes tárgyiság sem ismeri a megosztottságot (gondoljunk itt az árnykép romantikus toposzára, Chamissóra vagy később Hofmannstahlra). De ha a reális tárgyi világ szintjén maradunk, a tárgyak árnyéka akkor is csak az őket kívülről szemlélő tekintet számára létezik, ha nem a kimerevített örök-dél pillanatában képzeljük el őket. Az önmagáról tudó lény, az ember számára azonban ez a fajta teljesség hozzáférhetetlen, elképzelhetetlen; az ember sohasem az, ami, és mindig az, ami nem, mondta Sartre az *être-pour-soi* létmódjáról, de idézhetnénk hasonló tételeket az elmúlt két évszázad tucatnyi bölcselőjétől. Ha ezt az interpretációt választjuk, úgy tűnhet fel előttünk, mintha a vers az elérhetetlen boldogság romantikus toposzát variálná csupán. Nemes Nagy Ágnes azonban többet mond ennél az idézett sorban; a boldogság fogalmának sajátos belső ellentmondására világít rá. Hiszen „a tárgyak boldogsága" a tárgyak „szemszögéből" nézve nem értelmezhető (már ez a kifejezés is antropomorfizálás, hiszen a tárgyaknak ebben a felfogásban nincs tekintetük, nála ezúttal nem a „van a tárgyaknak könnyük" poétikai tradíciója a minta). De nem értelmezhető a tárgyak megfigyelője, az ember számára sem, hiszen az emberi létmód éppen a tárgyisággal szemben határozható meg, s mint láttuk, ennek a létmódnak az eredendő meghasonlottsága, a teljes önmaga-lét lehetetlensége egyben a boldogság lehetetlensége is. Erre születik a vers költői megoldása: a boldogság a tárgyi lét és az emberi lét között, mintegy félúton, egy virtuális vagy inkább irreális helyen található: annak a szubjektumnak a *szívében*, aki így

helyet biztosít a tárgyak *képtelen* boldogságának, s ezáltal létre is hozza azt. Mintha csak ezt mondaná: „azt hiszem, hogy a tárgyak boldogok lennének, ha képesek volnának érzelmekre – akkor viszont már nem lennének tárgyak; azt hiszem továbbá, hogy az ember akkor lenne képes a tökéletes boldogság megélésére, ha úgy tudna létezni, árnyék és belső megosztottság nélkül, mint a tárgyak: akkor viszont már nem lenne ember". A kétféle lehetetlenség találkozása mintegy az „enyészponton" jelöli meg a boldogság ellentmondásos fogalmának a helyét.

Ugyanezen az értelmezési vázon azonban elhelyezhető egy nem-tragikus magyarázat is, amely véleményem szerint jobban illik az egész *Ekhnáton*-ciklus költői intenciójához. A napkorong-istent „feltaláló" fáraó (ez a költő szava) alakja egyébként különösen közel állt Nemes Nagyhoz: „Ezt a fáraót kedvelem. Mondhatnám: gyöngéd szálak fűznek hozzá" – írta, sajátos módon éppen abban az esszében, amely a személyes *tárgyairól* szól (NEMES NAGY, II. 2004; 23). Az általunk elemzett verset megelőző rész az *Ekhnáton az égben* címet viseli; a táj egy sziklás hegyoldal, igazából bánya, kőfejtő, amely nyilván azonos azzal, ahol a fáraó az isten megfaragására alkalmas *kemény* (a fáraóval azonosuló költő szavával élve, a saját testénél keményebb) kőtömböket kiválasztja. Az időpont: „Mindig. Örökre. Dél." Így érthetővé válik a „tömbök" és a déli fény jelentése, összeolvad az isten-feltalálás mozzanatával: mint tudjuk, a napisten kultuszának emelt új városban (Aton „fényhegye" volt a neve) két kijelölt kőtömb között kelt fel a nap. Ha tehát mindennek figyelembevételével próbáljuk értelmezni a boldogságról szóló sort, párhuzamba kell állítanunk Ekhnáton figurájával, s e sokféleképpen értelmezett figura Nemes Nagy-féle értelmezésével, ahogy az a versből magából kibomlik. Anélkül, hogy a részletekbe hatolnánk, jogosnak látszik az a feltételezés, hogy a magyar költőnő számára a napimádó uralkodó elképesztő és már-már megmagyarázhatatlan vakmerősége volt a legvonzóbb. Az az eltökélt merészség, amellyel a sok istenben hívő Egyiptomot monoteista birodalommá próbálta tenni, s ahogy ennek a szándékának kijelölte a helyét és idejét, magyarul: megteremtett valamit, ami addig nem létezett, s ami nem lehetett életképes sem. De bukásával együtt is realitássá változtatta a nappal való azonosulás képtelen vágyát. A költői szubjektum, aki a szívében otthont ad a tárgyak képtelen boldogságának, valójában a boldogság időtlen és elpusztíthatatlan pillanatát teremti meg, egy paradox, de egyedül lehetséges boldogság-tapasztalatot közvetít. És ez a tapasztalat paradox mivoltában sem tragikus és lemondó. Az árnyéktalan déli napsütés megállított pillanatával rokon a ciklusnak egy másik, szintén kurzivált négysorosa (a kurziválás a cikluson belül azokat a darabokat emeli ki, amelyekben a költő nem Ekhnátonként, hanem hangsúlyozottan a saját szerepében, tehát a hu-

szadik századi magyar költő hangján szólal meg). „*Hogy a csak-jó se hal, se hús? / Én nem vagyok manicheus. / Az örök üdvösséget én / nem únnám.*" Az örök üdvösség szintén a megállított pillanat paradoxonán belül értelmezhető csak, hiszen a tiszta „jó" a rossz nélkül megfelel az árny nélküli fénynek éppúgy, mint a tárgyak öntudatlan boldogságának.

Nemes Nagy Ágnesnek 1980-ban angol nyelvű kötete jelent meg. Ehhez írott előszavának egyik belső címe ez volt: *Tárgyak.* Ebben a szövegrészben egyértelművé teszi, hogy az egyiptomi fáraó *mítoszára* volt költőileg szüksége, mégpedig azért, mivel a modern mítosz „életérzésünk egy modellje". Vagyis, ha sikerül körüljárnunk, hogy milyen életérzés-modellnek felel meg Ekhnáton alakja, akkor közelebb kerülhetünk a rejtélyesnek tűnő sorok értelmezési lehetőségeihez. Ezt olvashatjuk ebben az írásban: „Ha tehát az ember a világ egészéből fölvesz egy kavicsot, egy falevelet, egy eldobott T-dugót, környezete fontos vagy nem fontos részletét, megtörténhet, hogy ez a valami mikroadóvá válik a kezében, amely váratlan műsort sugároz. Sugározza a világot, amit ismerünk, és azt is belőle, amit nem ismerünk, ami az ismeret mögött van. Ez utóbbi sávot rosszul értjük, vagy nem értjük, nehezen is halljuk meg. [...] De a költészetben mégiscsak erről van szó, első- és utolsósorban erről. [...] A vers sugárzóképességét ismert anyagai nem indokolják." Majd így folytatja: „Hozzám főképpen a tárgyak közvetítik ezt az ismeretlent, azért igyekszem én a tárgyakat közvetíteni az olvasónak." „Könnyű volna tehát azt állítanom magamról, hogy úgynevezett objektív lírikus vagyok, olyan értelemben is, hogy a tárgyak vonzanak, és olyan értelemben is, hogy a lírai hang bizonyos tárgyilagossága vonz. [...] „[A]z a szenvedélyes feszültség vonz, aminek ezek a tárgyak az erőművei" (NEMES NAGY i. m. II; 32). Tehát maga a költőnő is összekapcsolja az „objektív líra" fogalmát a tárgyiság kétféle jelentésével, amelyek önmagukban véve egyáltalán nem utalnának egymásra. Igen sok példát lehetne találni tárgyakban bővelkedő versekre, amelyek mindazonáltal egyáltalán nem a „tárgyias líra" eszménye nevében születtek. Nemes Nagy Ágnes lírafelfogása abban az értelemben is a Babitséra vezethető vissza, hogy a „hegyi költő" szintén hasonló rejtélynek tekintette a költőiség lényegét. Emlékezzünk csak arra, amit Adyval kapcsolatban jegyzett meg, nevezetesen, hogy Ady egyik versének „gyújtó hatása" egyáltalán nem következik a szavak és a mondatok tárgyi jelentéséből. A tárgyak Nemes Nagy szerint mintegy két világ határán helyezkednek el ontológiailag: a teljesen ismert és a teljesen ismeretlen világ határmezsgyéjén. Ha nem a költő vagy a művész pillantása vetül rájuk, akkor problémátlanul lefedik az előbbit, vagyis megfelelnek a jól ismert és ezért otthonos világnak. A költői pillantás hatására viszont elkezdik sugározni azt a bizonyos rádióadást, amelynek a jeleit hol értjük, hol nem, mivel egy olyan tartományról

adnak hírt, amelyre jobbára még nincs szavunk, ahol a dolgok megszokott neve nem önmagukat jelenti. Ebben a szituációban a költőnek nincs előnye versének befogadójával, az „egyszerű" olvasóval szemben. Semmilyen biztosíték nincs arra, hogy „az ismert anyagon túli" sugárzás mibenlétét jobban érti olvasójánál. „A tárgyak erőtere vigasztaló" – írta az idézett helyen Nemes Nagy, majd ezzel egészíti ki: „a névtelenek megtalálásában nekem főként a tárgyak segítenek".

A költészet végső – hangsúlyozom, csak a végső – funkciója ezek szerint a „névtelenek" fellelése, új megnevezések létesítése, s ebben a mágikus relációban talán a megnevezés hozza létre azt, amire vonatkozik, vagyis a *tárgyát*. Vagy talán inkább úgy lehetne fogalmazni, hogy ebben a hétköznapi szemléletmódunkhoz képest megfordított viszonyban *úgy tűnik fel előttünk,* mintha a megnevezés bűvölné világra a tárgyat. De az *Ekhnáton*-ciklus költője nem így fogalmaz, ami egyáltalán nem véletlen. Ha azt sugallná, hogy a költői én mintegy „elővarázsolja" a tárgyakból a még név nélküli jelentéseket, visszatérne a romantikus én-központú líraisághoz, a költői szubjektum mindenhatóságát valló eksztatikus felfogáshoz. A még nem nevesítettet nála tárgyak kisugárzása teszi érzékelhetővé, ami természetesen nem jelenti a költői pillantás jelentőségének és specifikumának a tagadását, ugyanakkor megvon tőle minden misztikus teremtőerőt. Nagyjából arra utal, hogy a tárgyi világ jóval többet „tud", mint amit mi tudunk a tárgyi világról, s ez a nem tudás kimeríthetetlen tartalékokkal szolgál az emberi megismerés és a költészet számára egyaránt.

Mindennek fényében talán közelebb férkőzhetünk *A tárgy fölött* című vers jelentéstartományához. „Mert fény van minden tárgy fölött" – hangzik az első sor kijelentése, és ezt már össze tudjuk kapcsolni azzal, amit az idézett előszóban a tárgyak kisugárzásáról mond. A kilencvenkét elemre való utalás nyilván a világ alapanyagát, vagyis a tárgyi lét legalapvetőbb és természeti állapotában tisztán és önmagában nem is létező formáját jelenti, azt a tárgyiságot, amelynek eleve nem is lehet emberi jelentése. Mégis mindegyik fölött ott van ama fény-sapka. Így vonulnak az elemek „mind magán hordozva mását". A periódusos rendszer csoportosítási elvére, a visszatérő, ismétlődő tulajdonságokra is utalhat itt a vers, az elemek „homloka" pedig a külső atomhéj is lehet, hiszen tudjuk, hogy az elemek atomjaiban a legkülső héj sorszáma adja magának a periódusnak a számát. De mire vonatkozhat még az elemeknek ez a „mása", amelyet mintegy magukon hordoznak, s ami „fény-sapka" formájában is hírt ad magáról? Az utolsó, egyben a legrejtélyesebb sor felől kísérletet tehetünk egyfajta értelmezésre. A „hiszem a test feltámadását" kijelentés azért ér minket váratlanul, mert automatikusan a keresztény hiszekegyhez kapcsoljuk, holott meggyőződésem szerint Nemes

Nagynál nem erről van szó. Inkább úgy mondhatnánk, hogy a szó szerinti egyezés a Hitvallással éppen a különbözőség érzékeltetését szolgálja. Tudjuk, Pál apostol a feltámadásról szólva különbséget tesz a földi, érzéki, anyagi test (*szarx*) és a lelki test (*szóma*) között, s csak ez utóbbinak a feltámadását állítja. Márpedig ez nem azonos az életünkben ismert, világi testünkkel. A költeményben az elemek „mása" annak a sugárzó, tehát emberi-történelmi tárgyi világnak a lehetősége, amely ezekből az elemekből összeáll; az elemekre hullás és a világgá összeállás egymásba kapcsolódásának hitét mondja ki a vers. A jelentés és név nélküli önmaga-lét „fény-sapkája" nem más, mint ez a sugárzó potencialitás. A test, amely a periódusos rendszer elemeinek szintjére hullik szét, a tárgyi világ részeként újra bekerül a jelentéshordozó körforgásba: feltámad, de nem a korábbi földi formájában, és nem is az isteni kegyelem által megőrzött lényegiségként, ahogy Pál gondolta. Hozzájárul a tárgyak sugárzó erejéhez, fény lesz a tárgyak fölött. Visszautalva a korábbi kétsorosra: ezért lehetnek „boldogok a tárgyak" – de csak a költő szívében.

Irodalom

NEMES NAGY Ágnes (1995): Összegyűjtött versei. Osiris–Századvég, Budapest
NEMES NAGY Ágnes (2004): Az élők mértana. I–II. Osiris Kiadó, Budapest

"OBJECTS ARE HAPPY IN MY HEART"
The Objectivist Poetry of Ágnes Nemes Nagy

Ágnes Nemes Nagy has frequently been linked with the concept of 'objectivist lyric poetry'. This characterization is on the whole not meant for the poetics of objectivity taking form in her poetry but rather for the position of the lyric subject -- that is, the relationship between the 'me' and the 'not-me'. The aim of the lecture is to show that the two interpretations of 'objectivity' are closely related in the case of this poet. Remarks on objects in Ágnes Nemes Nagy's essays, together with some of the pieces in one of her late works, the *Ekhnáton*-ciklus, (Akhenaton-cycle), are definite proof of this. The latter ones also display a certain philosophy of objective existence.

Keywords: objective lyric poetry, minimalism, objective poetics, Mihály Babits, Heidegger, Akhenaton-cycle, St. Paul.

„PREDMETI U MOM SRCU SU SREĆNI"

Predmetna poezija pesnikinje Agneš Nemeš Nađ

Poezija Agneš Nemeš Nad je u istoriji mađarske književnosti često povezivana sa pojmom „objektivne lirike". Ta se konstatacija u većini slučajeva ne odnosi na predmetnu poetiku koja se javlja u njenim delima, već na poziciju lirskog subjekta, tačnije, na međusobni odnos izmedu „ja" i „ne ja". Cilj referata je da se prikaže kako je kod ove pesnikinje dvostruko značenje „objektivnosti" u tesnoj vezi. To dokazuju konstatacije koje se odnose na predmete u esejima Agneš Nemeš Nađ, kao i pojedini delovi njenog poznijeg dela iz „Ciklusa Eknaton". Ovi drugi ukazuju na jednu vrstu filozofije predmetnog bitisanja.

Ključne reči: predmetna poezija, minimalizam, predmetna poetika, Mihalj Babič, Hajdeger, Ciklus Eknaton, Sveti Pavle.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 10. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 12.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.11)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

TOLDI ÉVA

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
evatoldi@eunet.rs

IDENTITÁSJELZŐ TÁRGYAK A VAJDASÁGI MAGYAR IRODALOMBAN[1]

Objects as Identity Markers in the Hungarian Literature of Vojvodina

Predmeti koji označavaju identitet u mađarskoj književnosti u Vojvodini

A vajdasági magyar irodalom alkalmas terepe a tárgyiasság vizsgálatának. Több olyan alkotója van, köztük prózaírók és költők egyaránt, akinek életművében az irodalomkritika kifejezetten a tárgyak központi szerepéről, különös funkciójáról értekezik. Ezek az opusok azonban lényeges pontokon különböznek egymástól. Dolgozatomban arra a kérdésre keresem a választ, léteznek-e a vajdasági magyar irodalomban olyan jellegzetes tárgyak, amelyek nemcsak valamiféle regionális identitás mentén rendszerezhetők, hanem közük van a narrátori identitás konstruálásához is. A dolgozat kitér a tárgyak és az identitás, valamint a tárgyak és a hatalmi struktúrák összefüggésére, továbbá azokra a szövegszervező eljárásokra, amelyek részt vesznek a szövegek strukturálásában.
Kulcsszavak: muzealizáció, szógyűjtés, rekonstrukció, áthelyezett identitás, tárgyi világ és hatalmi pozíció.

A vajdasági magyar irodalom kifejezetten alkalmas terepe a tárgyiasság vizsgálatának. Több olyan alkotója van, köztük prózaírók és költők egy-

[1] A tanulmány a Szerb Köztársaság Oktatás- és Tudományügyi Minisztériuma 178017. számú, a Kisebbségi nyelvi, irodalmi és kulturális diskurzusok Délkelet- és Közép-Európában (Diskursi manjinskih jezika, književnosti i kultura u jugoistočnoj i srednjoj Evropi) című projektuma keretében készült.

aránt, akinek életművében az irodalomkritika a tárgyak központi szerepéről, különös funkciójáról értekezik (BÁNYAI 1996). Ezek az opusok azonban lényeges pontokon különböznek egymástól, még a tárgyak szövegbeli megjelenítését illetően is. Dolgozatomban arra a kérdésre keresem a választ, léteznek-e a vajdasági magyar irodalomban olyan jellegzetes tárgyak, amelyek nemcsak valamiféle regionális identitás mentén rendszerezhetők, hanem közük van a narrátori identitás konstruálásához, és fontos szerepet játszanak a szövegszervező eljárások létrehozásában.

A muzealizáció mint szövegképző eljárás – Németh István prózájának eszköztárában tárgyak sokasága nyújt tájékozódási pontot. Munkásságában a zsurnalisztikai és a szépirodalmi műfajok keveredése, egymásba játszása a tárgyak kezelésének mikéntjében is megmutatkozik. Riportkötetét *Egy múzeum tárgyai* címmel adja közre, családi legendáriumát, a felmenőit megörökítő, erőteljesen „biotext" (THOMKA 2008; 225) jellegű novellasorozatát, a *Házioltár*t pedig a Leltár című fejezettel zárja. Ebben nagyapja kovácsműhelyének régies tárgyait sorolja fel, méghozzá sorrendben, jobbról balra haladva a falak mentén, úgy, ahogyan a tekintet pásztázhatott végig a helyiségben, ahogyan az elbeszélő emlékezetében megmaradhatott. A narrátor emlékezésének pontossága egy pillanatra sem kérdőjeleződik meg, ember és világ harmóniáját fejezi ki a rend, ahogyan egymás mellé kerülnek a tárgyak, amelyek rendeltetésük révén alakították ki helyüket. Nem a gyűjtőszenvedély hordta őket egybe, ezért alakul ki a tárgyak hiánytalanságának képzete. A gyűjtés ugyanis mozgást feltételez: még alakítható a tárgyak elrendezése, a hiány betöltésére is erőfeszítéseket kell tenni. Jean Baudrillard szerint a gyűjtemény egyértelműen nem azért van, hogy teljessé legyen (BAUDRILLARD 1987; 109), hiszen azzal nemcsak a további cselekvés, hanem a gyűjtő személyi integritása is kérdésessé válna. „A hiány az, amelynek révén az alany objektív módon összeszedheti magát: míg a legutolsó tárgy jelenléte végső soron az alany halálát jelentené, e tárgy hiánya lehetővé teszi számára, hogy saját halálát, beleképzelve egy tárgyba, csupán eljátssza, azaz leküzdje, elhárítsa" (BAUDRILLARD 1987; 10).

Németh István tárgyai a befejezett időbe íródnak bele. Hiánytalanságuk jelzi a mozdulatlanságot, a muzealizáló jelleget. A múltidézés, az emlékezés előhívta tárgyak azonban nem csupán tárgyiasságukkal, különlegességükkel, archaizáló leírásukkal, funkciójuk egzotikumával hatnak. Az emlékezés mechanizmusa egyéni és kollektív hovatartozás-képzeteket idéz meg, saját és idegen, jelen és múlt között oszcillál, minden tárgyiasság ellenére az eltűnt, küzdelmes, de szép világ poézisét és az az utáni nosztalgiát idézi meg, az egész elvű világ koncepciójával. A tárgynak „érzelmi értéke" van, ami bizto-

sítéka a tárgy „jelenlétének". A muzealizáció nem pusztán felsorolást, a tárgyak leltárba vételét jelenti. „Az, amitől a szülői ház emlékei olyan mélyek és jelentősek, az nyilvánvalóan annak az összetett bensőségességnek köszönhető – mondja Baudrillard –, amivel a tárgyak szemünk láttára festik meg az otthonnak nevezett szimbolikus alakzat körvonalait." Az intenzív érzelmi telítettségű tárgyak szinte kikövetelik maguknak a muzealizációt, amelyhez hozzátartozik az egy bizonyos helyhez kötődés, a helyben maradás képzete, valamint a megőrzés feladata, a tárgyak esztétikus elrendezettségének igénye, sőt a tárgyak konzerválása s ezzel együtt a tárgy használatának és használói tetteinek felidézése. Hogy mennyire fontos a hiánytalanság, az is bizonyítja, hogy a novellavilágban, mihelyt megváltozik valaminek a helye, kimozdul a megszokott együttállás, megbomlik a rend, a narrátor felháborodását váltja ki. A tárgyak megfigyelésének realista ábrázolása a múltidézéssel párosul, ami a szöveg érzelempoétikai percepcióját teszi elengedhetetlenné.

Daniel Miller antropológus szerint a tárgyak nem függetleníthetők a szubjektumtól, a felhasználás teszi elválaszthatatlanná a dolgok világát az élővilágtól, a tárgyak mindig valamire vonatkoznak, jelentésük van, a tárgy az ember számára jelent valamit. Amikor a tárgyak jelentését kutatjuk, elsősorban az emberi „létezés" módozatai, „létformái" érdekelnek bennünket, s csak ezt követi a referencialitás, a valóságvonatkozás. A tárgyak segítségével értjük meg önmagunkat, értekezünk másokkal, és fogunk fel olyan elvont fogalmakat is, mint amilyen például a nemzet vagy a modernség. Mégis, a tárgyak és a szavak nem azonosak egymással, a tárgyakat anyagi mivoltuk teszi egyediekké, és alapvetően ebben térnek el a szavaktól, amelyekkel megnevezzük őket (MILER 2005; 248–249).

A szógyűjtés poétikája – A tárgyaknak sokkal gazdagabb és összetettebb percepciós funkciójuk van – mondja az antropológus –, az érzékek felől több oldalról közelíthetők meg, illat, íz, tapintás és mindenekelőtt a látás szempontjából. Tolnai Ottó miközben a Tolnai Lexikon szócikkeit írja, nem tárgyakat gyűjt, hanem szavakat.

A lírai én önreflexióját hívjuk segítségül Tolnai Ottó szópoétikájának érzékeltetéséhez. Az uralkodó csúcs című szövegben olvashatjuk a *Vidéki Orfeusz* című kötetben:

„Egy idős ember enciánt iszik a bárpultnál!
Szaladok fel a szobámba.
Encián – jegyzem fel a varázsszót, amelyre már napok óta várok.
Encián – boldog vagyok, hogy megleltem, de egyelőre még nem tudok mit kezdeni vele" (TOLNAI 1983; 299).

Az idézet a szavak tudatos gyűjtésére irányuló törekvést teszi hangsúlyossá. A vers szava a megtalált, a begyűjtött szó, amely bekerül a „költői alapszótárba", anélkül azonban, hogy jelentése teljesen világos lenne annak, aki rátalált. A jelentésesség foglalkoztatja legkevésbé, a szónak sokkal fontosabb elemei kerülnek előtérbe: a hangzás különössége és a szó ritka előfordulása a köznapi beszédben, amely egzotikumát, intenzitását is biztosítja. A jelteremtés különös intenzitású folyamatában a jelentés majd csak később alakul, immár nem a hétköznapi nyelv közegében, hanem abból kiemelkedve, más szövegkörnyezetben való előfordulásával és variálódásával, a szövegközi térben (lásd THOMKA 1994; 80).

Tolnai Ottó versalkotó eljárására kritikusai előszeretettel találnak metaforikus megnevezést, csipkének, pókhálónak nevezik azt a szövegegyüttest, amelynek elemei sok szállal kapcsolódnak egymáshoz, s amelyeket gyakran a versekben megjelenő önreflexivitás igazol. Giles Deleuze és Félix Guattari rizómaelméletével hozzák összefüggésbe: „A rizóma mint egyszerre valós (konkrét) dolog, természeti képződmény és elvont filozófiai kategória, talán az egyik legalkalmasabb mintázat, amellyel jellemezni lehet a Tolnai-féle látás- és formálásmódot" (MIKOLA 2007). A rizómaelmélet Tolnai Ottó költészetében különösen az elemek különneműségének és mellérendelt viszonyrendszerének lehetősége miatt mutatkozik alkalmasnak a szövegvilág megalkotottságának jellemzésére: „A rizóma mint filozófiai kategória a deleuze-i értelemben olyan szerveződés, amelynek minden pontja kapcsolatban áll egymással, heterogén és nem-hierarchikus. A rizóma multiplikatív, sokszorozódó hálózat, amely nem érzékeny a szakadásra, illetve ha egy adott ponton megtörik, újra képes épülni meglévő vagy újonnan kifejlesztett vonalaiból. A rizóma kartografikus, a térképhez hasonlóan számtalan kimenettel, kijárattal rendelkezik..." (MIKOLA 2007).

A hatalom tárgyainak szövegszervező funkciója – Gion Nándor *Izsakhár* című novellafüzérszerű regényében[2] a hatalom tárgyai kerülnek központi, regényszervező funkcióba. A narrátort, aki maga is regényíró, a szomszédos bérház egyik lakója nagy látósugarú távcsövén át folyamatosan megfigyeli. Az idegennek – aki vadász vagy katona is lehetne – nincs más identitása, mint ami a megfigyelés tevékenységében merül ki. A távcső azonban nem egyenrangú hatalmi viszonyra jogosít fel. A megfigyelő látja a narrátort, a narrátor viszont senkit sem lát a távcső mögött, mert csak egy kicsi színházi látcsővel tud csak nézni – és visszanézni – az őt megfigyelőre.

[2] A továbbiakban az egyszerűség kedvéért regénynek nevezem Gion Nándor szövegét, nem térek ki a műfaji bizonytalanságra, amelyet monográfusai rendre megemlítenek (lásd: GEROLD 2009, ELEK 2009).

Az *Izsakhár* hátterében a legutóbbi balkáni háború genezise áll. Gion Nándor ehhez talál egy olyan elbeszélői eljárást, amellyel felfüggeszti, részlegessé teszi a mindentudó elbeszélő pozícióját: mind saját helyzetét, mind környezetének eseményeit koncentrikus körökként bővülő narráció keretében ismerhetjük meg. A szövegszerű ismétlődések újabb és újabb információval gazdagodnak. Folyamatában mutatja be a téboly keletkezéstörténetét, ahogy lassan kiteljesedik, mindent átsző, az élet minden részébe beivódik, és természetessé válik a megváltozott életrend: a narrátor tapasztalja, hogy fiatal katonafiúk temetésére kell járni, elszaporodnak a háborús nyerészkedők, bárhol lövöldözés kellős közepén találhatja magát, divatja lett az orosz rulettnek, virágzik a fegyverkereskedelem. Ezt a szüzsét tagolja a megfigyelt és megfigyelő pozíciója, a nagy hatósugarú távcső és a színházi látcső alá- és fölérendeltségi személyi interakciókat implikáló helyzete.

A narrátor nézelődik, a bérház negyedik emeletéről nézi az utcán történteket, az úttestet kátrányozó munkásokat, leginkább azonban a szép arcú guberálóasszonyt, akivel összeismerkedik, és akivel hamarosan kedvesek lesznek egymáshoz. A szemközti bérház távcsöves lakója azonban megfigyeli mind az utca emberét, mind a lakókat. Kérdéseket is intéz a színházi látcsöveshez. A kérdéseket egy kartonlapra írja fel nagy nyomtatott betűkkel, s az író-narrátor is ugyanígy válaszol. A távcső megsérti az intimitás tereit: benéz a narrátor lakásába is, beleolvas a kéziratába, arról is kérdezősködik. Visszafelé azonban csak a megfigyelő ablakáig terjed a hatósugár.

A megfigyelő mindvégig az idegen szerepében marad, szimbolikussá növekszik, általa válik a félelem a regény vezérmotívumává. A narrátor fél az idegentől, „kényelmetlenül érezte magát, a két nagy üveglencse fenyegetően villogott feléje, és ő akaratlanul is hátralépett az ablaktól" – olvassuk a regényben, és a veszélyeztetettség érzésének jelenlétére utal az is, hogy egy idő után önvédelmi eszközét, baltáját is az ablakba teszi. Később barátainak tanácsára egy Beretta márkájú pisztoly is az ablakba kerül. A túloldalról válaszként a nem verbális kommunikáció – és az erődemonstráció – újabb jeleként egy félautomata puska jelenik meg.

Az identitásvesztést nem akadályozhatja meg semmi, a narrátor önazonosságának elbizonytalanítása fokozatosan megy végbe a regényben, válságát nevének elvesztése is szemlélteti. M. Holló Jánosnak, majd M. H. Jánosnak, végül M. H. J.-nek hívják, a zsugorításnak pedig szimbolikus jelentése is van: akár az ország, úgy csonkul a név is. A magát híresnek mondó író a bibliai Izsakhár történetét írja, a két történetszál egy ideig párhuzamosan fut, majd az elbeszélő egyre inkább átlépi a határokat, ahogyan a távcsöves megfigyelő belép a narrátor életébe, úgy avatkozik be az elbeszélő is a maga által megteremtett Izsakhár életébe. Amit M. H. J. elgondol, Izsakhár megva-

lósítja, a két regénysík már nem egymás mellett halad, hanem összemosódik, a narrátor identitása helyenként azonossá válik Izsakhár identitásával, akit „a repülőgépek, a helikopterek és a nyugat felé vonuló páncélosok" (GION 2008; 536) néha úgyszintén megrettentenek.

Az identitás újrakonstruálása a virtuális valóságban történik meg, ez az eljárás nem először jelenik meg Gion Nándor prózájában, a *Virágos Katona* főhőse is a szenttamási Kálvárián az ébren álmodásban találja meg a valóság ellenszerét. Az *Izsakhár*ban a narrátor széttépi az „én senkitől sem félek" feliratú cédulát, amelyet a megfigyelőnek készül felmutatni, és mintegy önmaga alakmásaként elküldi a bibliai hőst nyugodtabb vidékre. A regény a valóságból való kivonulással, elmeneküléssel ér véget, s ez az életstratégia nyújtja az idegenség felszámolásának lehetőségét, a regény utolsó mondatával örökre búcsút int a távcsöves idegennek.

Az áthelyezett identitás tárgyi világa – Bodor Béla nevezte „motívumöltésnek" a jelenséget, melynek „az a lényege, hogy valami jelenség, tárgy vagy történés újra és újra felbukkan a szövegben, illetve más szövegekbe is átindázik; és a vándorlás során újra és újra átváltozik valami más minőségű dologgá" (BODOR 2007; 66). Gion Nándor novelláiban és regényeiben számos átjárás figyelhető meg.

Az *Izsakhár* világában megjelenik a térségre jellemző nemzeti-kulturális sokféleség. Az állandóan fehér lepelben mutatkozó, madarakat faragó Ervin, aki amulettjét a gyűlölet elűzésének szándékával viseli és készíti, háborús árucserével foglalkozik: gyógyteát termeszt és árul. Üzletága akkor indul be igazán, amikor Gashi, az albán kereskedő veszi kézbe irányítását. Az áruválaszték egyre bővül, egy idő után félelem elleni tea is kapható, de ugyanilyen jól jövedelmez a lőfegyverek okozta sebeket gyógyító csodakenőcs is. Az *Izsakhár* tárgyi világába ilyen módon az irónia aspektusai is beleíródnak.

A regény történetének mellékszálain egy-egy anekdota keretében esik szó arról, hogy a háború elindítja a lakosság migrációját, s megint csak tárgyak jelölik a hatalmi pozíciót: „Aztán egy szép napon a bukósisakos fiúk lelkesen elmentek nyugati irányba a tankok nyomán, elmentek a háborúba" (GION 2008; 535). Gion Nándor ebben a szövegében is következetesen alkalmazza az állandó jelzőket. A tankok nyomán önként háborúba vonuló fiatalemberek állandó megnevezése lesz a bukósisakos.

A térség nemcsak az elfelé tartó mozgás irányában nyitott. „Nyugat irányából viszont menekülők érkeztek tömegesen, ők már tudták, hogy nem jó dolog a háború." Ez az az élethelyzet, amelyben nincsenek átmenetek, saját és idegen szükségszerűen szemben áll egymással. A bukósisakos fiúk nemcsak az elmenők, hanem a visszatérők szerepében is megjelennek, a front-

ról jönnek, és Ervintől vesznek magyarórákat, akit korábban gyűlöltek és megvertek. A háborút megjárt fiatalok csakhamar ingatlankereskedelemmel kezdenek foglalkozni: a Magyarországra áttelepültek lakásainak adásvételét intézik, határon innen és túl, és alaposan meggazdagodnak. A lakásokkal való nyerészkedés az otthon áthelyezhetőségének gondolatával és az otthon fogalmának inflálódásával párosul.

A térség elhagyását nemcsak a harcolni vágyók választják, hanem azok is, akik nem akarnak hadba vonulni. „Én nem megyek a vágóhídra, nem az én háborúm" – mondja az albán Ibrahim (GION 2008; 532). Budapestre akar szökni, mert hallotta, hogy „néhány itteni magyar fiú már elszökött oda".

Ha feltételezzük, hogy a kisebbségi lét identitástapasztalatához hozzátartozik a helyváltoztatás, akár olyan értelemben, hogy az egyénnek ténylegesen el kell hagynia tartózkodási helyét, akár úgy, hogy politikai változások következtében, akaratán kívül kerül egy más országalakulatba, úgy azt mondhatjuk, hogy ennek a szüntelenül tartó elmozdulásnak van egy specifikus tárgya: a koffer. Szimbolikus értelme azonban nem az utazáshoz, az utazás öröméhez fűződik, sokkal inkább felidézi a változás megállíthatatlanságát, ezáltal válik identitásjelölővé, s különös jelentésessége tartalmához kötődik.

A tárgyak szimbolikus értelmezéséhez régióspecifikus jelentések is hozzájárulnak. Közismert, már-már anekdotikussá vált tárgy Sinkó Ervin koffere. Sinkó a kéziratait hordta magával, amelyeket ráadásul kockázatos volt egyáltalán megőrizni, hiszen nem egyet közülük a Tanácsköztársaság dokumentumaként is olvasni lehetett. Az *Optimisták* kiadatlan kéziratával megjárta Moszkvát is, éppen akkor, amikor a sztálini kirakatperek elkezdődtek. A „kofferlét" kockázatainak nagyságát mi sem szemlélteti jobban, mint hogy egyik ismerőse megkérte, őt a naplóiban semmilyen formában ne említse, de családjának vagy ismeretségi körének egyetlen tagját sem.

Sinkó Ervin korai idegenség-novelláiban is nagy szerepe van a koffernak. A *Hullabörze* című műben, hogy külön elidegenítő effektus a koffer tájnyelvi alakjának szerepeltetése: a kuffer. A kufferost nem azért nevezik így, mert bármije is lenne. Nincs semmije, legkevésbé utazóládája. Hozzá képest a koldus konszolidált társadalmi körülmények között él, hiszen állandó helye van: mindig ugyanott található meg, ugyanazzal foglalkozik; a csavargó pedig felette áll, nemcsak azért, mert csavargóvá valahonnan lehet lezülleni, hanem azért, mert legalább részt vesz a létért való küzdelemben, ha nem tetszik neki a hely, továbbáll. A kufferos ezzel szemben semmiféle társadalmi kategóriába sem tartozik, megállt vele az idő, egyetlen első világháborús toborzónótát tud csak, amely így hangzik: „Mikor kezdtem kufferomba pakolni, / akkor kezdett édesanyám zokogni..." Neve is kifejezi társadalmi pozícióját: Jávor Palinak hívják, akárcsak a híres színész-amorózót. Őt mindenki ismeri, ő

azonban senkit. Mindenféle földi javak nélkül él, mégis kufferosnak nevezi a falu, mintha legalábbis tárgyak sokaságát gyűjtögetné maga köré. A kufferos rejtélyes figuráját minden bizonnyal az orosz irodalom nagyjai ihlették. A novella krimiszerűen előadott, szociális érzékenységű közegében mégis az derül ki, hogy nemcsak a javak, a tárgyak felhalmozását célul tűző világ értékes, hanem a puszta élet. Az ösztönvilágában vegetáló is megérzi, ha az életére törnek, amikor spirituszt itatnak vele, és a hullabörzén akarják jó pénzért eladni gazdag, számító, semmitől sem visszariadó nyerészkedők, akik éppen azért járnak pórul, mert nem tisztelik az életet.

Domonkos István híressé vált, *Kormányeltörésben* című versének is identitásjelölő tárgya a koffer. Tartalma az egész versszituációt meghatározza. Ebből derül ki, hogy a vers beszélője nem egy magyar nyelvet tanuló idegen, hanem emigráns, aki úgy használja anyanyelvét is, mint az újonnan megtanult idegen nyelvet. A „mit munkaengedély / kofferban kenyér szalonna" sorai a túlélési minimumot, ugyanakkor a koffer otthont felidéző atmoszféráját jelzik, a helyváltoztatás szimbolikus jelentéséhez pedig hozzátartozik a „portable haza" említése is. Az otthon, az identitás Domonkos István felfogásában hordozható, átvihető (lásd még: THOMKA 2009).

Gion Nándor *Izsakhár*jában Ibrahim, a menekülő albán állít be a narrátorhoz kofferével, a koffer a háború elől való menekülés jelölője lesz. Elszántságát bizonyítja, hogy leteszi az ajtóban, és nem tágít.

A migráció elbeszélésével párhuzamosan Gion Nándor elbeszélésének helyszíne is megváltozik, s ezzel együtt az identitás is áttevődik egy újabb helyszínre, a nagyvárosba, amelyet többször nevén nevez: Budapest, vagy utcái, kerületei alapján teszi egyértelművé a helyszínt. Az ablak és az ablakon való kitekintés ezekben a novellákban is szövegszervező funkcióval bír. Nem az a pillantás ez, amely az Izsakhár tolakodóan megfigyelő, nagy látósugarú távcsövéhez köthető. De nem is az, mint ami korai novelláiban tapasztalható. Az *Ezen az oldalon* szövegeiben a falu utolsó utcája az a földrajzi toposz, amelyet ábrázol. Ebben az utcában mindenki mindenkit lát, a kollektivitás ősi fokán élnek az emberek, bárki betekinthet bárkinek az életébe, sőt bele is szólhat, nincsenek elszigetelt, zárt világok, zárt terek, az élet az utca nyílt színpadán zajlik. Pontosan megjelenik előttünk az utca: tudjuk, milyen bokrok, cserjék és fák találhatók arra, hol a folyó, ahol a falu legszebb lánya fürdik meztelenül, merre vannak a temetők. Ezt a nyitottságot azonban a szolidaritás magas foka jellemzi, a segítő szándék indokolja.

Az urbánus környezetben játszódó történetekben – mint amilyen az *Izsakhár* is – elnagyolttá válik a helyszínrajz: a cselekmény a bérházak közötti térre zsugorodik, a szemeteskukák környékén játszódik, a narrátor főként lakásának zárt terében tartózkodik, s csak hetente legfeljebb egyszer

megy el a kertvárosba, ahol a nyerészkedésből meggazdagodott emberek hatalmas villái állnak. A félelem tartja össze a szövegvilágot.

A narrátor Budapestre, a nagyvárosba egyszerűen áttelepíti hőseit – a hordozható identitást egyrészt a multikulturális közeg megjelenítése jelenti, másrészt a szereplők szociális hovatartozása: Leonyid ukrán bérgyilkos és ősi ellensége, Szelim Ferhátovics bosnyák kamionsofőr, továbbá az üzér, Zavarkó András délvidéki szélhámos és mások. Az áttelepítés művelete szövegszerűen is megjelenik a novellákban: a délvidéki háborúról filmet készítő rendező problémátlannak látja, hogy ha az eredeti helyszínt megváltoztatják, a történet a régi marad. A transzponálást tudatni kell a nézőkkel, hogy ti. nem a Délvidéken játszódik a történet, s ennek következtében a narrátor az alábbi változtatásokat hajtja végre a cselekményben: „Négy főszereplőt kellett a Délvidékről áttelepíteni Budapestre. Egy írót, annak a szeretőjét, egy amatőr költőt és egy ukrán bérgyilkost. A bérgyilkossal nem volt gond, ő történetünk előtt is megbízatásaitól függően nyugodtan közlekedett egész Közép-Európában, átmenetileg vagy hosszabb időre megállapodhatott akár Magyarországon is, az íróval kapcsolatban sejtettem módos barátokat, akik átmenetileg takaros lakást kölcsönöztek neki, ahová a Drávaszögből elűzött költő is eljöhetett karácsonyt ünnepelni, de nem sokkal előtte váratlanul becsöngetett a szép arcú asszony, az író régi szeretője, aki váratlanul átlépte az országhatárt" (GION 2008; 645).

A szereplők között feltűnik egy börtönből szabadult délvidéki festő, aki testőri feladatokat is ellát a Fehérhajú Szabadkőműves budai villájában, ám a lakhatásért cserében időnként megrendelésre festményt kell készítenie a háziúrnak, akinek meggyőződése, hogy „csak fogalmakat érdemes művészi ihletettséggel, szabad kézzel megfesteni". Megfestette már a Békét csupa kék szinnel, a Háborút paprikavörössel, a Szeretetet, a Testvériséget, az Ünnepet, az Örök életet, egy napon pedig azzal keresi fel az írót, hogy tanácsot kérjen tőle, mit ábrázoljon a Meleg otthon című kép, mert annak megfestését kapta feladatul, s arról fogalma sincs, milyen. Számára az elérhetetlen vágyálom egy kis lakás egy omladozó bérházban, amelynek „falán obszcén feliratok éktelenkednek, a konyhából és a fürdőszobából még a csaptelepeket is kitépték" (GION 2008; 532) az előző lakók. Végül az író tanácsára úgy dönt, egy tárggyal szemlélteti az otthont, szokványos dekorációval telíti: megfesti a svédkályhát, „rárajzolok néhány régies cikornyát: bokrokat, cserjéket, virágokat... Az ilyesmi egy jó festményen bensőséges hangulatot áraszt".

A kései novellákban a narrátor-író lakása egy másfél szobás, füstös falú, polgári bérházban van, melynek központi berendezési tárgya a rendetlen könyvespolc és az íróasztal, számtalan rugós bicskával és késsel, mert – elmondása szerint – mióta könyvet írt a késdobálóról, azóta a fikció is visz-

szahat a valóságra, a fiókjában számos ilyen szerszámot tárol. Az utcában csupa „műemlék ház" van, s ez a kijelentés egyúttal minősítés is. A műemlék valójában csodálat tárgya, de nem az otthonosság tere. „A földszinten boltok, üzletek, az emeleteken rossz beosztású, kényelmetlen, leválasztott lakások, az én lakásom talán a legidétlenebb egy sokajtós félszobával és egy magasba szökő és erősen kongó nagy szobával."

Az utcára kitekintve a kirakatok néha az urbánus rendezettség hatását keltik, máskor háborús állapotokat idéznek: betörve, kirabolva állnak. A narrátor lakása alatti kifosztott látszerész kirakatán keresztül közlekedik Dominika, az egyetemistából lett utcalány, aki információkkal látja el. Az üveg „egyszerre közelség és távolság, meghittség és a meghittség elutasítása, kommunikáció és a kommunikáció hiánya. Csomagolóanyagként, ablakként vagy térelválasztóként az üveg egy átmenet nélküli átlátszóságot hoz létre: lehet látni, de nem lehet hozzányúlni. A kommunikáció egyetemes és absztrakt. A kirakat: tündérmese és frusztráció" (BAUDRILLARD 1987; 48–49). A kirakatok anyaga és rendeltetése időről időre megváltozik: „Az utca azonban tetszik, csupán az aggaszt, hogy ideköltözésem óta már négy üzlet bezárta ajtajait, előbb a szemközti ékszerüzleti, ami érthető, tekintettel, hogy egy hónap alatt kétszer is kirabolták, máig ismeretlen tettesek, azután a könyvesbolt, ami szintén érthető, hiszen kit érdekelnek manapság a könyvek."

A narrátor ismeretségi körében viszont vannak értelmiségiek: fűzfapoéták és amatőr festők, élettársa pedig Ágnes, aki atomkutató intézet dolgozója. Legtöbb ismerőse azonban nem az utcán sétálgat, hanem lakásában keresi fel. Ismertetőjegyük öltözékük is, mely sohasem marad említés nélkül. Főként ha a kiváló, elegáns jelzővel lehet minősíteni. Az *Izsakhár*ban még a jó szándékú, szép arcú guberálóasszonynak szemétszagú a ruhája, míg a kései novellákban Leonyid, az ukrán bérgyilkos kizárólag kifogástalan galambszürke öltönyben mutatkozik. Az elbeszélő néha nyakkendőgyárosként mutatja be ismerőseinek. Az öltözék státusszimbólum, még akkor is, ha kiderül, hogy a kifogástalan, drága és elegáns szürke öltönyös férfiak vérző orral távoznak valamely helyszínről, vagy feldagadt képpel és megtépázott ruhában. A színnek hangulatközvetítő szerepe van, ugyanakkor a szociális hovatartozás ironikus gesztusaként működik: néhány délvidéki újgazdag elegáns püspöklila vagy narancssárga selyemöltönyben pompázik. Egy másik pedig sebészkesztyűkkel meg fehér csipkekesztyűkkel üzletel – de hogy valójában mivel, azt nem lehet tudni, az üzlet kétes volta a tisztaság szimbólumának fehérségével áll ellentétben.

A referenciális olvasás lehetősége – A rendőrségi vallatáson maga az író-narrátor állítja, hőse „[i]rói fantázia szüleménye. Van ugyan némi valóságalapja, de csupán véletlen és felületes ismeretség..." (GION 2008; 681).

Ágnes nem regényhős – mondja másutt. Vagy: „Nagyjából valós történetek ezek", „a történet fele igaz, a másik felét hozzáköltöttem".

A diskurzívan létesülő város terébe a narrátor átmenti korábbi identitását, ugyanakkor saját ön- és elbeszélői azonosságát is továbbépíti, miközben egy olyan életszegmentumra nyit rálátást, amelynek idegenségaspektusait érzékelteti. A tárgyak poétikája és az identitás geokulturális áthelyeződése pedig felveti szövegének referenciális olvasási lehetőségét is.

Kiadások

GION Nándor (2008): Börtönről álmodom mostanában. 4 regény. Noran Kiadó, Budapest
NÉMETH István (1979): Egy múzeum tárgyai. Forum Könyvkiadó, Újvidék
NÉMETH István (1996): Házioltár. Forum Könyvkiadó, Újvidék
TOLNAI Ottó (1983): Vidéki Orfeusz. Magvető, Budapest

Irodalom

BÁNYAI János (1996): Kisebbségi magyaróra. Forum Könyvkiadó, Újvidék
BAUDRILLARD, Jean (1987): A tárgyak rendszere. Fordította Albert Sándor. Gondolat, Budapest
BODOR Béla (2007): Az infaustusok figuránsa. Műút, 3. 64–67.
ELEK Tibor (2009): Gion Nándor írói világa. Noran, Budapest
GEROLD László (2009): Gion Nándor. Kalligram, Pozsony
HORVÁTH FUTÓ Hargita: Lokális kontextus, elbeszélői szerepkörök és a szövegek átjárhatósága Gion Nándor opusában. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék, 2012
KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor (2005): Tárgyak szimbolikája. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest
MIKOLA Gyöngyi (2007): A szépség szóródása (utó-utószó). <http://tolnai.irolap.hu/hu/mikola-gyongyi-a-szepseg-szorodasa> (letöltve: 2013. 01. 11.)
MILER, Daniel (2005): Artefakti i značenje predmeta. Treći program, Zima–proleće, 247–273.
THOMKA Beáta (1994): Tolnai Ottó. Kalligram, Pozsony
THOMKA Beáta (2008): Életrajzi fikció, biotext, a szerző mint metalepszis. = Írott és olvasott identitás. Szerk. Mekis D. János és Z. Varga Zoltán. L'Harmattan–Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Budapest–Pécs
THOMKA Beáta (2009): Déli témák. zEtna, Zenta

OBJECTS AS IDENTITY MARKERS IN THE HUNGARIAN LITERATURE OF VOJVODINA

Hungarian literature in Vojvodina presents a suitable ground for the study of objectivity. There are several authors, both prose writers and poets, whose works have been specifically discussed in view of the central role and special function of objects. However, these works differ from each other in certain essential points. In my paper I am trying to find an answer to the question whether there are certain characteristic objects which can be systematized not only according to some kind of regional identity, but also their role in constructing a narrator's identity. The paper also deals with the relationship between objects and identities, between objects and structures of power and further, considers those text organization techniques which are involved in the structuring of texts.

Keywords: musealization, collecting words, reconstruction, relocated identity, objective world and power position.

PREDMETI KOJI OZNAČAVAJU IDENTITET U MAĐARSKOJ KNJIŽEVNOSTI U VOJVODINI

Mađarska književnost u Vojvodini je pogodan teren za istraživanje predmetnosti. Ima više autora, među njima i prozaista i pesnika, u čijem stvaralaštvu književna kritika izričito naglašava centralnu ulogu i neobičnu funkciju predmeta. Ovi opusi se međutim razlikuju u suštinskim tačkama. U ovom radu sam tražila odgovor na pitanje da li u vojvođanskoj mađarskoj književnosti postoje takvi karakteristični predmeti, koji ne samo da se mogu sistematizovati po nekom regionalnom identitetu, nego se dovode u vezu i sa konstruisanjem naratorskog identiteta. Studija se bavi i uzajamnim odnosima predmeta i identiteta, odnosno predmeta i struktura vlasti, kao i onim postupcima organizovanja teksta koji učestvuju u strukturiranju tekstova.

Ključne reči: muzealizacija, sakupljanje reči, rekonstrukcija, izmešteni identitet, materijalni svet i pozicija moći.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 25. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 20.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

KAPPANYOS ANDRÁS

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest
Miskolci Egyetem
kappanyosa@t-online.hu

LEFORDÍTHATATLAN REÁLIÁK[1]

Untranslatable Realias

Neprevodive realije

A tanulmány abból a hipotézisből indul ki, hogy a narratív műalkotásban megjelenített tárgyi világ rendszerint erősebben kötődik a szöveg konnotatív, mint a denotatív jelentéstartományához. A tárgyak igen ritkán főszereplői a történéseknek, de igen jelentős a szerepük a történet szociális és kulturális terének meghatározásában. Ennek bizonyítására a tanulmány félrefordítások példáihoz folyamodik, ahol a tárgyi világ egyetlen elemének elvétése az ábrázolt miliő teljes eltorzulásához vezet. A gondolatmenet központi része azokkal az esetekkel foglalkozik, amikor a fordított szöveg tárgyi világának elemei nem reprezentálhatók a célkultúrában ekvivalens módon. Ez előfordulhat annak révén is, hogy az adott reáliák egyáltalán nem ismeretesek a célkultúrában, de sokkal gyakoribb, hogy jelentősen eltérő járulékos képzetek (azaz konnotációk) kapcsolódnak hozzájuk, így a lexikailag ekvivalensnek tűnő fordítás kulturális transzferként merőben sikertelennek bizonyulhat. A példák többsége James Joyce *Ulysses*éből származik, amely – nemcsak rendkívüli összetettségének, hanem az elkészült harmadik teljes fordításnak köszönhetően is – a fordítás elméletére és gyakorlatára vonatkozó példák kimerithetetlen tárháza.
Kulcsszavak: fordítástudomány, kulturális transzfer, konnotáció, James Joyce.

Ha valakit megkérdezünk, miről szól egy adott, narratív jellegű irodalmi alkotás, rendszerint emberekkel történt eseményekről, embereket érintő helyzetekről, viszonylatokról fog beszámolni. Meglehetősen ritka az olyan

[1] A tanulmány a TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0008 jelű projekt részeként – az Új Magyarország Fejlesztési Terv keretében – az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

irodalmi mű, ahol az ilyen beszámolókban óhatatlanul említésre kerül valamilyen tárgy, mint mondjuk *A gyűrűk ura* esetében maga a gyűrű. A tárgyak és a környezet más reáliái csak néha kapnak szerepet a denotatív jelentésben. Ugyanakkor az olvasás során igen gyakran hangsúlyt kap egy szereplő öltözete, egy helyiség berendezése, vagy éppen egy étkezés során elfogyasztott ételek jellege. Ezek az információk a történésekben nem játszanak meghatározó szerepet, de nagyon értékes információkat hordozhatnak az adott szereplő anyagi és társadalmi státusára, műveltségére, ízlésére vonatkozóan. Könnyű belátni tehát, hogy a tárgyak – ritka esetektől eltekintve – elsősorban konnotatív jelentéseket hordoznak az elbeszélő művekben.

A konnotatív jelentés definíció szerint olyan, kinyerhető értelem, amely nincs explicit módon kifejtve magában a szövegben, hanem előzetes ismereteket feltételez, egy adott kulturális kontextus jelenlétét követeli az aktivizálódáshoz. Ezeknek az előzetes ismereteknek egy része egyetemesnek tekinthető az írásbeliséggel rendelkező kultúrákban: az arany például mindenhol értékesnek számít, aranytárgyak birtoklása mindenhol gazdagságra utal: ez a konnotáció nem igényel külön magyarázatot. Más esetekben a tárgyi világ egy-egy eleme radikálisan megváltozott receptorok közé kerül a kulturális transzfer során, és a találkozás kiszámíthatatlan konnotációkhoz vezet. Ha például egy felkészületlen magyar olvasó egy angolból fordított szövegben azzal a kitétellel találkozik, hogy valaki „felmegy" aludni, az a téves előfeltevés fogalmazódhat meg benne, hogy itt igazán jómódú emberről van szó, hiszen emeletes lakásban lakik. Az eredeti kulturális környezetben a felső szint meglétének nincs ilyen konnotációja, hiszen alapértelmezésben a városi és vidéki dolgozó osztályok lakásai is többszintesek. A „house" szónak egyszerűen ez az alapértelmezése, olyannyira, hogy az ettől eltérő jellegű lakóépületeket külön szóval jelölik: a soklakásos városi épület „block of flats", míg a magában álló földszintes lak – bármilyen fényűző legyen is – „bungalow". Hjelmslev éles szemmel látta meg, hogy a fordításban nem az eredeti konnotációk elvesztése a nagyobb veszély, hanem a célnyelvben játékba lépő konnotációk ellenőrizhetetlen működése (HJELMSLEV 1991; 179–181). A következőkben ezt a jelenséget mutatom be néhány példán.

Első példáim tetten érhető (és végső soron javítható) fordítási hibákat érintenek, és azt demonstrálják, hogy a jelentésfolyamat jelentéktelennek tűnő megbicsaklása a konnotációk révén milyen messze ható következményekkel járhat. Néhány éve műfordítói szemináriumon megjelent egy osztrák nemzetiségű, magyarul kiválóan beszélő hallgató, aki Kosztolányi *Fürdés* című novelláját fordította németre. A szöveg által reprezentált tárgyi világ túlnyomó részét illetően az elvárhatónál is nagyobb gondossággal járt el, külön kutatást folytatott például a „nullásgép" fogalmának dekódolása érdekében.

Egy ponton azonban az érzékeire hagyatkozott, és az érzékek téves választ súgtak. A novella elején Suhajdáné a kertben horgol. A fordító nem ismerte az igét, de ismerte az alapjául szolgáló névszót. Úgy vélte tehát, ez valamilyen horogszerű szerszámmal végzett kerti munka lehet, praktikusan valamiféle kapálás. Azonban ha Suhajdáné a kertben nem horgol, hanem kapál, akkor a konnotációk működése értelmében a Suhajda család társadalmi státusa jelentősen megváltozik: nyaraló kispolgárokból helyben lakó parasztokká válnak. Ez bizarr ellentmondásba kerül más konnotációkkal, például, hogy az apa kompetensen kikérdezi fia latin leckéjét. Ezek az ellentmondások végképp összezavarják az olvasót, aki nem érti, végül is kik ezek, miféle becsvágyak hajtják és miféle frusztrációk gyötrik őket – Suhajdáék extrém csodabogárrá válnak, ami élesen szemben áll a prózaíró Kosztolányi szellemével. A novella hatásának épp a leglényegesebb eleme vész el: az a belátás, hogy minket magunkat, az „átlagembereket" milyen vékony hajszál választ el a tragédiától.

Hasonló eset a legprofesszionálisabb fordítókkal is előfordulhat. T. S. Eliot *Átokföldje* című költeményének második része egy enteriőr részletes és szisztematikus leírásával kezdődik. A magyar szöveg – Vas István fordítása – azonban egyáltalán nem szisztematikus, inkább kuszának tűnik.

Egy széken ült, mint fénylő trónuson,	The Chair she sat in, like a burnished throne,
Márványon izzó széken, oszlopok	Glowed on the marble, where the glass
Borága mögül arany Cupido	Held up by standards wrought with fruited vines
Lesett (szemét szárnyába dugta a másik),	From which a golden Cupidon peeped out (Another hid his eyes behind his wing)
S oszlopokon az üveg kétszerezte	Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Lángját hétágú kandeláberekneк,	Reflecting light upon the table as
S az asztalra vetett fényt, mely a nő	The glitter of her jewels rose to meet it,
Selyemtokokból bőven áradó	From satin cases poured in rich profusion;
Ékszerszikrázásába ütközött;	
(ELIOT 1986; 49)	(ELIOT 1969; 64)

Egyetlen szó félreértése zavarta meg az értelmezést: a „glass" ugyanis nemcsak üveget jelent, hanem (főként a jelen szakasz által imitált emelkedett és archaizáló stílusregiszterben) *tükröt* is. Ha ezt a szót tükörnek olvassuk,

akkor a „standard" sem oszlop lesz, hanem mondjuk tartórúd, a mennyiségbeli „kétszerezés" pedig (tükör általi) kettőzés. Az egész látvány léptéke lecsökken: mindössze egy díszes faragású, tükrös fésülködőasztalkát látunk, oszlopok sehol, és a hétágú kandeláberek helyén talán csak egyetlen gyertyatartó áll (hiszen a *candelabra* latinul többes szám, de angolul nem). Ha mindezt így mutatná meg a magyar szöveg, az az utolsó részletig értelmes és a szó szoros értelmében megjelenítő erejű lenne. Pontosan követhető volna a fény útja a gyertyatartótól a tükörig, onnan pedig az asztalkáig, ahol az ékszerek saját fényével találkozik. És nem egy mitikus Kleopátra felfoghatatlanságig túlzó, nem e világi pompáját képzelnénk ide, hanem egy modern, nagypolgári nő budoárját.

Számos eset előfordul, amikor a tárgyak és konnotációik körülötti anomália nem orvosolható ilyen könnyedén; amikor hiába a nyelvileg pontos fordítás, a megértési nehézség nem a reáliákat megragadó nyelv szintjén, hanem maguknak a reáliáknak a szintjén keletkezik. Nyilvánvaló, hogy a különböző kultúrában szocializálódott embereknek nemcsak a nyelvi kompetenciái, hanem a tárgyi világról szerzett nyelv-előtti (és természetesen a nyelvben reprezentált) tapasztalatai is eltérnek egymástól. Ennek felvetésével semmiképp sem kívánok visszatérni a Sapir–Whorf-hipotézishez, vagyis ahhoz az elgondoláshoz, hogy nyelvünk eleve behatárolja, milyen képzeteket alkothatunk a világról. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy egy Budapesten nevelkedő gyermeknek mindennapos tapasztalata a csuklós busz, míg egy Londonban nevelkedő nemcsak, hogy sohasem lát ilyet, hanem a lehetősége sem merül fel az elméjében, hiszen az ő kultúrája már szintén választ adott ugyanarra a kihívásra, de merőben más elgondolással: az emeletes busszal. Napjaink globalizált kultúrája természetesen mindinkább elmossa ezeket az eltéréseket, de nem minden területen és főként nem visszamenőleg: a globalizáció kora előtti kulturális hivatkozások nem globalizálódnak. Nézzünk erre néhány példát.

A Leopold Bloomot körülvevő, igen részletesen bemutatott tárgyi világban található egy, a főszereplő szívéhez igen közel álló tárgy, egy „moustache cap", azaz *bajuszbögre* (JOYCE 1986; 51, 553 [4, 283; 17,300][2]). A fordítás nem okoz különösebb nehézséget: esetleg még bajuszcsésze lehetne, de ezt a fordító hamar elveti, hiszen a kontextusból egyértelműen kiderül, hogy ivóalkalmatosságról van szó, a *csésze* szó pedig összetételek utótagjaként gyakorta nem ivásra szolgáló tárgyakat jelöl: vécécsésze, köpőcsésze, csapágycsésze, ezek alapján az olvasó valamiféle bajuszformázó készségnek vél-

[2] Szögletes zárójelben tüntetjük fel az *Ulysses* nemzetközi standard szerinti fejezet- és sorszám-jelölését.

hetné a bajuszcsészét. A bajuszbögre ilyen veszélyt nem rejt, ráadásul az alliteráció is vonzó, mint Jakobson példájában, ahol a kísérleti alany öntudatlanul a „horrible Harry" szerkezetet részesítette előnyben a nem alliteráló szinonimákkal szemben (JAKOBSON 1987; 70). Mindezekre a megfontolásokra azonban csak azért van szükségünk, mert nem tudjuk (vagyis olvasóinkkal közös kultúránk „nem tudja"), mi is pontosan az a bajuszbögre.

Ennek ellenőrzésére két évtizede még nem lett volna más módszerünk, mint egy reprezentatív csoportot megkérni, hogy rajzolják vagy írják le, mi jut eszükbe a *bajuszbögre* kifejezést hallván. Azóta azonban kezünkbe került egy remek eszköz: az internet. Ha beírunk egy szót a Google képkeresőbe, azonnal fogalmat alkothatunk róla, hogy ez milyen képi reprezentációkkal kapcsolódik össze az adott kultúrkörben, ráadásul jelentőség szerint rangsorolva. A *bajuszbögre* kifejezésre érkező képek rendszerint bajuszmintával ellátott bögréket mutatnak. Vajon valóban ezt kerestük? Írjuk be most az angol kifejezést: tömegével kerülnek elénk a valódi *moustache cap* verziói: olyan ivóedények, amelyekbe (saját anyagukból) bajuszvédő betétet szerkesztettek. Vagyis a bajuszbögre nyelvileg fordítása az angol kifejezésnek, kulturálisan azonban nem. (A Google keresés másik tanulsága a gyakoriság: a *bajuszbögre* kifejezés 160 találatot ad, a *moustache cap* négy és fél milliót.) Ha a kifejezés egy szótárban vagy szójegyzékben állna, akkor a fordítása voltaképpen a magyar nyelvű definíció lenne: bajuszvédő betéttel ellátott porceláncsésze. Elbeszélő prózában ez természetesen tarthatatlan: maradunk a bajuszbögrénél, és bízunk az olvasó képzelőerejében, érdeklődésében és a nyelv rugalmasságában. A nyelvi bizonytalanságot jól mutatja, hogy a korábbi fordításokban *csücskös, csőrös* (JOYCE 1947; I/47, II/208), illetve *„bajuszos"* [idézőjellel] (75), és *bunkófülű* (JOYCE 1974; 75, 759) áll. Az új fordításban természetesen *bajuszbögre* (JOYCE 2012a; 64, 576).

Másutt finom beavatkozásokkal enyhíteni lehet az ilyen anomáliákat. Egy helyen a következő áll az *Ulysses* angol szövegében: „In the grate is spread a screen of peacock feathers" (JOYCE 1986; 410 [15, 2047–2048]). Szó szerint: „A kandallónyílás előtt kitárt, pávatollakból álló kályhaellenző." Nyilvánvaló, hogy egy ilyen tárgy igen célszerűtlen lenne, és (gazdájával együtt) rövid életű is. Rövid kutatással természetesen kideríthető, hogy pávafarok *alakú,* összecsukható kályhaellenzőről van szó. Egy olyan kultúrában, ahol gyakorlatilag minden házba nyitott kandallót építenek, ez nyilvánvalóan mindennapos látvány, olyannyira, hogy ilyen pongyolának tűnő kifejezés is megnevezheti. A magyar olvasó itt megkaphatja a szükséges apró kiegészítést: pávafarok alakú kályhaellenző. Ezzel nem domesztikáltuk az idegen kultúra elemét, csupán felfoghatóvá tettük a célkultúra számára. Nem vettük el az olvasótól a lehetőséget, hogy valami újat tanuljon.

Előfordul azonban olyan eset is, amikor nehéz megállapítani, hogy tudatos domesztikáló gesztusról, vagy óvatlan félrefordításról van-e szó. A magyar *Micimackó*ban Malacka kukoricát eszik, ami angolul *corn* volna. Az eredetiben azonban nem corn a kedvenc eledele, hanem *acorn,* azaz makk. Lehetséges, hogy Karinthy elnézte a szót, de az ezáltal végbevitt (ezúttal szó szerint is értendő) domesztikáció beleillik a koncepciójába. Az eredetiben Malacka vadmalac, csíkjai ennek köszönhetők, nem holmi matróztrikónak. Karinthy azonban a posztviktoriánus, középosztálybeli falusi idillt a budapesti polgárlakás miliőjébe ülteti át, így Malackából is kukoricafogyasztó házi sertés válik.

Az ételek talán a kulturális *couleur locale* legjobb hordozói, a globalizációs folyamatok közepette máig is számos tájegység utolsó megmaradt identitásképzői. Ez jó alkalmat ad a fordítónak, hogy megmentsen valamit az eredeti kulturális „másságából", azaz, hogy gyakorolja az elidegenítő stratégiát, ugyanakkor az adott ételféleség szociális konnotációit is fontos volna átmentenie. Ez a dilemma olykor furcsa következményekkel jár. Az angol-ír *stew* például meglehetősen hasonlít a magyar pörkölthöz vagy gulyáshoz, de mégsem lehet pörköltnek fordítani, hiszen ezt a hazai köztudat valódi hungarikumnak, az egyik legfontosabb gasztronómiai identitásképzőnek tekinti. Ha egy ír család pörköltöt enne, az élesebb kulturális disszonanciát keltene, mint a párrímes felező tizenkettesben zengő Homérosz. A fordítónak tehát egyrészt meg kéne adnia az információt az ételféleség igencsak ismerős jellegéről, másrészt el is kéne idegenítenie ettől a jellegtől. Így azután az *Ifjúkori önarckép* régebbi kiadásaiban az ír család Írország kellős közepén „ír gulyást" (JOYCE 1977; 106) kénytelen fogyasztani, amely kulturálisan igencsak valószínűtlen elnevezés: mi sem hívjuk „magyar pörköltnek" a pörköltünket, hacsak nem külföldön terjesztjük a hírnevét. Ez esetben valószínűleg az a helyes eljárás, amit az átdolgozáskor alkalmaztunk. Nem ilyen absztrakt tulajdonságot specifikáltunk, mint az étel nemzetisége, hanem reália-voltából indultunk ki, és – némi kézenfekvő explicitációt alkalmazva – megmondtuk, hogy birkagulyásról van szó (JOYCE 2012b; 127). Mivel a birkahús a magyar étkezési szokásokban háttérbe szorult, képviselheti az elidegenítő elemet, miközben az étel szociális státusát (plebejus, de nem szegényes) is sikerült behatárolni.

Az ételek státusjelző szerepét azonban sokszor ennél is nehezebb visszaadni. Az étkezés színvonalát szinte egyetemes társadalmi rangjelzőnek, „státusszimbólumnak" tekinthetjük (amely természetesen egészen alacsony státusokat is képes szimbolizálni), ugyanakkor maguk az ételek egyáltalán nem egyetemesek. Egy-egy ételfajtát, amely egyik helyen viszonylag magas társadalmi státusra, vagy legalábbis igen kifinomult ínyenc-ízlésre utal – mint

például Szindbád kedvelt pacalpörköltje – más kultúrákban alkalmasint nem is tekintenek emberi fogyasztásra alkalmasnak. Ugyanez az inkompatibilitás ellenkező irányból: Kassák önéletírásában azt mondja, Brüsszelben „sárgára sült, nagybajszú cincérbogarakat" árultak az utcán (KASSÁK 1983; 402), amin a magyar olvasó még ma is elszörnyülködik, ha nem jut eszébe, hogy nyilván garnélákról lehet szó. És amikor József Attila azt mondja, „nem dörgölőzik sült lapocka / számhoz", azzal igen kínos helyzetbe hozhatja egy olyan kultúra szülöttét, amelyben tilalmas és tisztátalan a disznóhús.

Természetesen a tárgyak által hordozott konnotációk gyakran sokkal specifikusabbak a gazdasági-szociális státusra vonatkozó információnál. Az *Ulysses* kilencedik fejezetében Buck Mulligan azzal ugratja Stephent, hogy Synge (a drámaíró minden álca nélkül, saját nevén szerepel) meg akarja őt gyilkolni. „He's out in pampooties to murder you" (JOYCE 1986; 164 [9,569]). A *pampooties* egy darab bőrből, házilag készült, vékony szíjjal vagy zsinórral összefűzött lábbeli, amely Írország legnyugatibb és legelmaradottabb részén, az Aran szigeteken volt használatban. J. M. Synge a századforduló tájékán több éven át a szigeteken töltötte a nyarait, W. B. Yeats tanácsát követve az ír nyelvet és néprajzot tanulmányozta. Mulligan megjegyzésében a *pampooties* erre a pózként viselt népiességre utal, olyasféle színezettel, hogy Synge mintegy „vadembernek" öltözött, s vadember-morállal készül a szörnyű tettre.

Gáspár Endre fordításában ebből *ír papucs* lett (JOYCE 1947; I/159; lásd az ír gulyás problémáját), Szentkuthy Miklós fordításában pedig *pomponpantufli* (JOYCE 1974; 246), aminek a konnotációja éppen a vadsággal ellentétes irányba, a túlfinomultság felé terjed. A *pampooties* szó etimológiailag nyilván valóban összefügg a papucsot jelentő *pantuflas*szal, de fizikai valóságában és kulturális pozíciójában ez nem más, mint fűzött bocskor, miként az az új fordításban is szerepel (JOYCE 2012a; 196). Természetesen az Aran szigetekre és Synge életrajzának konkrét tényére irányuló specifikus utalást nem tudjuk átmenteni, de a néprajzi, népművészeti konnotációkkal szintén rendelkező, például kanásznótákban szereplő fűzött bocskor elfogadható implicitációnak látszik: a kétséges őszinteségű, neofita népiesség képzetét jól felidézi.

E példák – melyek sorát hosszan folytathatnánk – két konklúzió felé mutatnak, az egyik a fordítónak, a másik az irodalomtudósnak érdekes. A fordító tanulsága abban áll, hogy a fordításra óhatatlanul jellemző kompromisszumok csak a célnyelvi szöveg megformálásának fázisában elfogadhatók: a forrásnyelvi szöveg megértésében nem lehet kompromisszumot kötni. A forrásszöveg kulturális objektumairól és mintázatairól minden tudhatót meg kell tudni, és ebből a készletből lehet válogatni a célnyelvi megformálás fázi-

sában. A fordító nem tudhat kevesebbet a szöveg tárgyairól, mint az olvasója, feladatának alapvető része, hogy szakértője legyen annak, amiről beszél.

A másik konklúzió annak a megfigyelésnek a rögzítése, hogy számos irodalmi és kulturális jelenség működését élesebben lehet látni a fordítás művelete felől vizsgálva. A fordítás – amely alapértelmezésben csupán átkódolás, de a gyakorlatban sokrétű, és részben kiszámíthatatlan hatású kulturális transzfer – a kulturális működések vizsgálatának próbaköve és sajátos kísérleti laboratóriuma. Aki a fordításról gondolkodik, annak sok minden másra is módja lesz rácsodálkozni.

Kiadások

ELIOT, T. S. (1969): The Complete Poems and Plays. Faber and Faber, London
ELIOT, T. S. (1986): Versek, Drámák, Macskák könyve. Európa, Budapest
JOYCE, James (1947): Ulysses. Ford. Gáspár Endre. Nova Irodalmi Intézet, Budapest
JOYCE, James (1974): Ulysses. Ford. Szentkuthy Miklós. Európa, Budapest
JOYCE, James (1977): Ifjúkori önarckép. Ford. Szobotka Tibor. Kriterion, Kolozsvár
JOYCE, James (1986): Ulysses. Szerk. Hans Walter Gabler. The Bodley Head, London
JOYCE, James (2012a): Ulysses. Ford. (Szentkuthy Miklós fordításának felhaszn.) Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán, Szolláth Dávid. Európa, Budapest
JOYCE, James (2012b): Ifjúkori önarckép. Ford. Szobotka Tibor, sorozatszerk. Kappanyos András. Cartaphilus, Budapest

Irodalom

HJELMSLEV, Louis (1991): Le langage. Gallimard, Paris
JAKOBSON, Roman (1987): Linguistics and Poetics. = R. J.: Language in Literature. Belknap Harvard, Cambridge Mass., 62–94.

UNTRANSLATABLE REALIAS

The study starts with the hypothesis that the material world visualized in a narrative work is usually more strongly attached to the connotative than to the denotative semantic field of the text. Objects are rarely the main characters of events, yet they play a very important role in defining the social and cultural space of the story. In order to prove this, the study presents exam-

ples of mistranslations in which an erroneous translation of a single element of the material world leads to the misrepresentation of the entire depicted milieu. The central part of the study focuses on those examples in which certain elements of the material world cannot be equivalently represented in the target culture. This can happen when some realias are unfamiliar in the target culture, but it is more often the case of significantly different connotations attached to them; therefore, a seemingly lexically equivalent translation can prove to be an unsuccessful cultural transfer. Most of the examples were taken from James Joyce's *Ulysses*, which is – not only because of its extreme complexity but also thanks to its third, complete Hungarian translation – an inexhaustible storehouse of pertinent examples related to the theory and practice of translation.

Keywords: translation science, cultural transfer, connotation, James Joyce.

NEPREVODIVE REALIJE

Studija polazi od hipoteze da se predmetni svet narativa po pravilu jače vezuje za konotativno nego za denotativno polje značenja. Predmeti su retko glavni junaci dešavanja, ali imaju veoma značajnu ulogu u određivanju socijalnog i kulturnog prostora priče. Da bi se ova teza dokazala, u studiji se navode primeri pogrešnih prevoda, gde sa omaškom u viđu prevoda samo jednog elementa predmetnog sveta, dolazi do potpunog izobličavanja smisla. U centralnom delu rada istražuju se oni slučajevi kad se elementi predmetnog sveta prevođenog teksta ne mogu reprezentovati na ekvivalentan način u ciljnoj kulturi. To se dešava i zbog toga što su u ciljnoj kulturi pojedine realije potpuno nepoznate, ili, češće, zato što im se priključuju predstave, tj. konotacije sasvim druge vrste pa prevod koji se čini leksički ekvivalentnim, u kulturnom transferu biva bezuspešan. Većina primera je uzeta iz „Uliks"-a Džejmsa Džojsa koji, ne samo zbog izuzetne složenosti već i zahvaljujući trećem, potpunom prevodu, služi kao neiscrpan izvor primera vezanih za teoriju i praksu prevođenja.

Ključne reči: teorija prevođenja, kulturni transfer, konotacija, Džejms Džojs.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 01. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 01.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.11)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

GEROLD LÁSZLÓ

Újvidék
Bulevar oslobođenja 135.
gerlgalm@eunet.rs

SZÖVEGEK, TEREK ÉS TÁRGYAK
A tárgy mint színházi jel Tolnai Ottó drámáiban

Texts, Spaces and Objects
The Object as a Theatrical Sign in dramas of Ottó Tolnai

Tekst, prostor i predmet
Predmet kao pozorišni znak u dramama Ota Tolnaija

Tolnai Ottó opusának ismerői számára evidencia az író kiterjedt kapcsolata az őt körülvevő tárgyi világgal. Ez prózai szövegeire és esszéire, de bizonyos fokig lírájára is jellemző. A dolgozat szerzője azt vizsgálja, hogyan jut ez a jellegzetesen tolnais vonás drámáiban kifejezésre, amire a legeklatánsabb példát elsősorban Tolnai *Végeladás* című színpadi műve jelenti.
Kulcsszavak: dráma, tér, tárgyak, Tolnai, Végeladás.

Ahhoz, hogy választott témámhoz lehető legközelebb kerüljek, aligha találhatnék alkalmasabb felvezetést annál, amit a Tolnai Ottóval készített kötetnyi interjúban Parti Nagy Lajos ekképpen fogalmazott meg: „Azt hiszem, az egész életedet azzal töltötted, töltöd és fogod tölteni, hogy különféle semmis kis dolgokat, kis tárgyakat egymás mellé tegyél, és megkeresd közöttük a kapcsolatot. Ezeknek a kapcsolatoknak a megteremtésére, a dolgok egyberántására olyan képességed van, ami páratlan a magyar irodalomban, ez az, amit egyedül te tudsz" (TOLNAI 2004). Hogy ez az idézet, ami akár dolgozatom mottója is lehetne, valós tapasztalaton, megfigyelésen alapszik, azt mindenkinek, aki legalább részben ismeri Tolnai-opusát, olvasott tőle verset, prózát vagy esszét, fenntartás nélkül el kell fogadnia. De mi a helyzet a drámákkal, *A tűzálló esernyő*től, sőt csak a bezúzott *Tükör 71* című é*vkönyv*ben olvasható

Nádtetőtől a *Végeladáson*, a *Paripacitromon* át a *Könyökkanyarig*[1], vagy a prózából meg poémából, hosszúversből színpadra alkalmazott szövegekkel? Ezekben érvényesül-e, és ha igen, akkor hogyan Tolnai tárgymániája? Az alábbiakban erre keresem a választ több dráma, de mindenekelőtt az elsőnek színre vitt *Végeladás* című szöveg alapján, melyben Tolnai tárgyai nemcsak kellékek, hanem élő szereplők.

Mielőtt azonban konkrét elemzésre vállalkoznék, szükséges elismételni azt, amit a tárgyaknak a drámákban, illetve a drámáknak életteret biztosító előadásban betöltött szerepéről tudni kell.

A színházi szakzsargonban rekvizitumoknak, magyarul kellékeknek nevezett tárgyakon, ahogy kiváló *Előadás-elemzés* című könyvében Patrice Pavis írja, „azt értjük, amit a színész manipulálhat" (PAVIS 2003). Amit mozgathat, kézbe vesz, amit használ. Ennek megfelelően az, aki előadáselemzésre vállalkozik, annak ismernie kell az adott tárgyak anyagát (miből s milyen állapotban van, milyen stílusra utal stb.), funkcióját egy-egy drámai helyzetben, a térhez, a színészekhez való viszonyát, felhasználását. Ezenfelül pedig, ahogy az elemzési szempontokat kérdőívbe foglaló André Helbótól tudjuk, tisztában kell lenni a tárgyak „[r]etorikus-szimbolikus működésé"-vel is ahhoz, hogy a tárgy a dráma szövegében lexéma legyen, illetve, hogy az előadás összképében a színészi testtel és mozdulattal, a szóval, a zenével, a fénnyel, a színekkel együtt alkotó jelkompozícióban betölthesse drámai és esztétikai szerepét. Hogy egyenrangú, a többivel azonos értékű jel legyen. Tudjuk, s nem feledkezhetünk meg róla, hogy miközben minden tárgy jelenti önmagát, azt a funkciót, amit drámától és előadástól függetlenül a mindennapi életben betölt, de amikor a szöveg vagy az előadás része lesz, az adott viszonyok között, személyhez, helyzethez rendelve, játékra alkalmat adó szerepben már több, más lesz köznapi önmagánál. A tárgy funkciója a textusban is és a szöveget objektivizáló előadásban is kibővül, új értelmezési árnyalatokkal gazdagodik. Ahogy a tárgyak irodalombeli előfordulásait rendszerbe foglaló Jean Baudrillard fogalmaz: a művészetben „a tárgynak lelke van" (BAUDRILLARD 1987). Hamlet királyfi kezében a koponya, amint megtudja, hogy Yorické, a király bohócáé volt, azonnal felidézi a „végtelenül mulatságos fickó" alakját, aki őt ki tudja, „[h]ány ezerszer cipelt a hátán", kinek rögtönzésein „az egész asztal gurult a röhögéstől". Ibsen Rank doktora számára, amikor Nóra segítségével rágyújt, akkor a fellobbanó gyufa egyben alkalom arra, hogy közölhesse rejtett szerelmi vallomását: „Köszönöm a tüzet." Olykor pedig, mint Ionesco abszurdjában, *Az új lakó*ban, a lakásba

[1] TOLNAI 1996. A kötet tartalma: Bayer-aszpirin, Végeladás, A tűzálló esernyő, Paripacitrom, Könyökkanyar. Utószó: Radnóti Zsuzsa.

hordott felesleges tárgyak, mint elburjánzó élőlények vagy ideológiák, végül is kiszorítják a tulajdonost. És mind a részletekre utaló, mind pedig a drámák egészét meghatározó tárgyak jelenlétét idéző híres és hírhedt példák sora végeláthatatlan.

Minden tárgy alapfokon reália, de ugyanakkor „érzéki szimbólum szerepét tölti be", olvasható a *Világirodalmi lexikon* kellékekről írt szócikkében, vagy ahogy az irodalmi műalkotás mibenlétét vizsgáló Roman Ingarden vélekedik, a tárgy „pszichikai jelenség" lehet, „ha pl. egy személy pszichikai állapotát képzeljük el" valamely vele kapcsolatos tárgy által. S ez legerőteljesebben a színműben jut(hat) kifejezésre, ahol a tárgy nemcsak a valóság részeként, hanem metafizikai minőségként is funkcionál. A színházelmélet ismert művelője, Anne Ubersfeld szerint az előadásban a tárgy amellett, hogy a szöveg elemeként mint retorikus alakzat (szimbólum vagy metafora) figurál, esztétikai érték hordozója is. Ahogy Baudrillard fogalmaz: a tárgy „alázatos és fogékony statiszta", egyszerre „rabszolga és bizalmas társ", amely önmagában holt anyag, s kizárólag akkor kel életre, ha fizikai, lelki kapcsolatba kerül a színésszel.

Amint már említettem, a tárgyakat Tolnai megszállottként gyűjti maga köré, veszi őket leltárba, majd miután begyűjti a velük kapcsolatos, számára fontos információkat – ahogy mondta: „mindent tudok a kaptafákról [...], a szifonokról", s minden másról, amit meglát, ami felkelti érdeklődését, tehetnénk az opus ismeretében hozzá –, és ezek nyomán a tárgyak belészivárognak, gondolatvilága részeivé válnak, akkor beleágyazza őket műveibe, ahová már nem egykori valós mivoltukban térnek vissza, idéződnek fel, hanem költészetté formálva, átlényegítve, költőileg újraalkotva, irodalomként, melyben minden mindennel összefügghet, ha az író úgy gondolja. Így alakul ki az akárha Tolnai Lexikonnak nevezett, állandóan bővülő szöveguniverzum, amelyben szavak, motívumok, történetek és természetesen tárgyak keringenek, fel- és elmerülnek, összeütődnek és szétválnak, „motivikus-asszociatív módon kapcsolódnak egymáshoz", ahogy *A kisinyovi rózsa* című szöveget elemző kritikus írta (HARKAI VASS 2010), de ami az életmű egészére is érvényes.

Következésképpen a drámákra is. Hogyan? Úgy, ahogy Tolnai verseinek és prózájának működésmechanizmusát ismerve megszoktuk, vagy másként, ahogy a drámák műfaji, de elsősorban ezek színpadi realizálásának követelményei megkövetelik?

Abban, hogy Tolnai drámai szövegei, ahogy a költő/próza- és esszéíró pályájának első felét áttekintő monográfus látja, nem a „nyelv, a szöveg, a diszkurzus síkjait részesítik előnyben", nincs különbség az egyes műfajok között, mindegyik esetében Tolnai eltér a hagyományos sémáktól, nem tiszteli ezeket, a maga útját járja. Drámái esetében ez abban mutatkozik meg,

hogy bár kivétel nélkül kiindulópontként igen erőteljes valóságalapú drámai alaphelyzetet teremt, ezt nem a műfaji elvárások szerint fejleszti tovább, hanem éppen drámaiatlannak tartott, műfaj-disszonanciát okozó lírai és epikus részletekkel letéríti az indítással jól megalapozott drámai útról. Sajátosan tolnais szövegstruktúra jön így létre, a szöveg elemelkedik a már-már naturalisztikus alaprajztól, víziókat halmozva elrugaszkodik az indításkor megidézett élettörténet szilárd talajáról, s a drámából vers lesz. Drámáiban is Tolnai lírai vénája diktálja a tempót, ami – zárójelben jegyzem meg – nagyban problematikussá teheti a szövegek színpadi megjelenítését, s teszi is, ha nem olyan rendező vállalkozik színpadra vitelükre, akinek különös érzéke van a hagyományostól eltérő szövegek iránt. Ugyanakkor azonban drámáiban akárha óhatatlanul is felerősödik a tárgyak szerepe. Míg verseiben és prózájában a jellemző tárgymitológia toposzai ügyesen forgatott szókaleidoszkóp fel-felcsillanó színes üvegcserepei, addig a drámákban a tárgyak nem csak lírai rekvizitumokként vagy történeteket, anekdotákat idéző narratív elemekként kapnak helyet.

Vegyük példának a *Könyökkanyar*t. Az alaphelyzet, bár kissé rendhagyó, de nem elképzelhetetlen. Az, hogy egy pótkocsis kamion miután rosszul vette be az éles kanyart s belerohant az ott levő házba, akár egyszerű balesetnek is tekinthető. Mivel azonban a kamion (dél)-szerbiai rendszámú, a ház pedig a Tisza-parti Ó-Kertben van, az eset nem a közlekedési szerencsétlenségek rovatába illik, hanem két világ, két kultúra konfliktusára épülő drámába. A házban élők jellegzetesen közép-európai kisvárosi miliőt képviselnek. Erre utalnak helyhez és hagyományhoz kötődő emlékeik (színházi előadások, köztük a helyi Csárdáskirálynő legendás előadása, saját készítésű, Abbáziát ábrázoló olajfestmények, szép szórakozásra utaló gobelinek, a polgári diszkrétség pillanatait őrző öltözőparavánok stb.). Ezzel szemben a házba fúródó kamion utasai afféle helyüket kereső, nem találó mai nomádok, életformájuk a vándorlás. A megállapodottságot kedvelőkkel ellentétben örökös vándorok, életelemük a lazán szélhámos dörzsöltség, s hogy bármit gátlástalanul birtokba vesznek, ha erre kedvük van. Ez a sors vár erre a muskátlis ablakú (kis)polgári életvitelt magába záró családi házra is, amelybe a vándorokat szállító, motorházán egy másik tudatvilág jelképének tekinthető szerencsepatkókkal „díszített" kamion belerohant. Ilyképpen a történet tárgyai olyan jelképes szereppel rendelkeznek, amely kivétel nélkül többet és mást jelent, mint ami köznapi jelentésük. Nyilván ennek tudható be, hogy a *Könyökkanyar*ban kevésbé hangsúlyos a Tolnaira annyira jellemző hangzáson, azonos szórészleteken alapuló asszociatív nyelvi játékosság.

Annak ellenére, hogy színházi jelértékű tárgyak előfordulására és használatára *A tűzálló esernyő,* a *Paripacitrom* éppen úgy tanulságos példákkal

szolgálhatna, mint a prózából, illetve hosszúversből színpadra alkalmazott két monodráma, a *Briliáns*, illetve a *Bayer-aszpirin*, vagy Nagy József mozgásszínházi előadásaihoz alapul szolgáló költői szövegek, a *Commedia Tempió*hoz felhasznált *árvacsáth*, vagy az *Orpheusz létrá*ihoz felhasznált *Wilhelm-dalok*, valamint a két évvel ezelőtt Szabadkán színre vitt, az országos fesztiválon is figyelmet keltett *A kisinyovi rózsa*, választott témám szempontjából Tolnai Újvidéken és Kecskeméten is bemutatott *Végeladás*a ad legtöbb támpontot.

Attól nyer témánk szempontjából a *Végeladás* megkülönböztetett figyelmet, hogy benne a tárgyi réteg olyan szerepet játszik a mű felépítésében, mint más Tolnai-drámában sehol.

A *Végeladás* a tárgyak és emberek összefonódott drámai sorsát ábrázolja. Azt példázza, hogy tárgyaink mi vagyunk. Hozzánk tartoznak. Mint kezünk, lábunk, gondolataink, érzéseink. Akaratunk és gesztusaink bennük is felismerhetőek. Amikor a bennünket körülvevő tárgyakat nézzük – mintha tükörbe néznénk – önmagunkat látjuk. Emlékeink a tárgyakban objektivizálódnak. A tőlük való megválás önmagunk elvesztésével egyenlő. „Mennek, mennek, hadd menjenek, csak arra kell ügyelni, hogy meg ne lóduljanak..., össze ne keveredjenek..., össze ne gubancolódjanak" – mondja önmagát figyelmeztetve a nyolcvanon felüli Csömöre bácsi, a történet főszereplője. És ebben a mondatban benne van a szükségszerűség felismerése, az elkerülhetetlennel folytatott viaskodás és a félelem is, hogy hiába minden igyekezet. Mindaz, amitől egy élethelyzet drámává lehet. És Csömöre bácsi sorsa valóban drámai. Nemcsak azért, mert aggastyán korára magára maradt – lényegében egyetlen emberrel van kapcsolatban: a heti rendszerességgel megjelenő kisvárosi borbéllyal, aki borotválni s olykor nyírni jön –, inkább azért, mert életének tárgyai – bútordarabok, két feleségének ruhái, a mindennapi élet apró kellékei a kolbásztöltőtől az orvosságosüvegekig, a sok kis csipkevasalótól és imakönyvtől a zsírosbödönig, a bedenig, ahogy az érte jövő cigány mondja, a szép emlékű Csárdáskirálynő-előadás primadonnája lányának ajándékozott gyúródeszkától, amely Pest ostromában az életét mentette meg, a díszes oválfükörig és a gyermekkort idéző hatalmas süvegcukorig – lassan, de feltartóztathatatlanul elvándorolnak tőle. „Visszafogni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak tőlem, minden úgy, mint ahogy az árnyék csúszik a földön, észrevétlenül" – mondja, és igyekszik is tartani magát ehhez az elvhez. Csakhogy kicsúsznak ujjai közül az irányítás, a cselekvés szálai: vészjósló tempóval fogynak körüle a tárgyak, s fogy ő maga is. Ahogy tűnnek el a tárgyak, úgy tűnik elő a padlót és a falat borító Ázsia-térkép: Csömöre bácsi élete kálváriájának színhelyeivel; úgy erősödnek fel benne a múlt eseményei, vízióként törnek rá emlékei: a fagyhalállal fenyegető hi-

deg, a géppisztolytűzzel kísért toborozás, a bombázás, az ostrom – melyeket kivétel nélkül egy-egy tárgy idéz fel számára. A körüle eltünedező, részben eladott, részben elajándékozott tárgyak és emlékei együtt idézik elő a dráma főszereplőjének „becsavarodását", majd halálát. Amikor a darab utolsó jelenetében megérkezik az órapontossággal megjelenő borbély: Csömöre bácsi már halott, ott fekszik a szalmával borított térképpadlón – ennyi maradt utána, belőle: egy mappa és egy zsáknyi szalma. Éppen annyi, amennyi a fagyhalállal fenyegető, de végül „csak" tüdőbajt okozó orosz télben a legjobban hiányzott. Mindentől megvált, de a térképtől és a zsák szalmától nem tudott megválni. S miközben Csömöre bácsi életének megsemmisülése folyik, lelepleződik a főszereplő körüli világ, egy ember emlékeit, múltját, életét kegyetlenül kisajátító önző környezet, amit a kecskeméti előadás zárójelenete tesz érzékletessé azzal, hogy a borbély, miután megborotválta a már halott aggastyánt, mellé ül, s az egykori kuncsaft homlokán feltöri és jóízűen elfogyasztja a magával hozott tojást.

Amint az iménti történetismertetésből is látható, a tárgyaknak erőteljes drámai szerepe van Tolnai Ottó *Végeladás*ában. A tárgyak itt nem a színészek játékát segítő, nem manipulálható kellékek, melyekre a színészeknek az előadás folyamán szükségük lehet/van. A tárgyak Csömöre bácsi testének részeiként élnek. Ha egy irodalmi alkotásban tárgyakat szerepeltetnek, akkor annak csak úgy van értelme, ha esztétikai funkciót töltenek be – mint Tolnainál, kivált a *Végeladás*ban –, hogy befejezésül a dolgozat felütésében idézett beszélgetőtársra, Parti Nagy Lajosra hivatkozzak, aki szerint „a legevidensebb, legköznapibb dolgok válnak a (költő) kezén valami fantasztikus közvetlenséggel költészetté, metaforává", miközben a „legvadabb, a legszürreálisabb képzettársításairól is kiderül, talpig valóságból vannak".

Talán ez lenne a tárgyak irodalmi művekben történő felhasználásának titka, értelme.

Irodalom

BAUDRILLARD, Jean (1987): A lakótér. Létünk, 1. 112–123.
HARKAI VASS Éva (2010): Regényszerűvé szőtt motívumháló (Tolnai Ottó Kisinyovi rózsa című művében). Hungarológiai Közlemények, 4. 26–39.
PAVIS, Patrice (2003): Előadás-elemzés. Balassi Könyvkiadó, Budapest
TOLNAI Ottó (1972): Nádtető. = Tükör '71. Forum Könyvkiadó, Újvidék
TOLNAI Ottó (1996): Végel(ő)adás. Prológus Könyvek, Budapest
TOLNAI Ottó (2004): Költő disznózsírból. Kalligram, Pozsony
TOLNAI Ottó (2010): A kisinyovi rózsa. Factory Creative Studio Kft., Szeged
Világirodalmi lexikon 6. Kamc–Lane (1979). Akadémiai Könyvkiadó, Budapest

TEXTS, SPACES AND OBJECTS
The Object as a Theatrical Sign in the dramas of Ottó Tolnai

Ottó Tolnai's wide-ranging associations with the world of objects that surrounds him is evident to anyone who is familiar with his opus. This is a characteristic feature of his prose texts and essays and, to some extent, of his lyric poems, too. The author of this paper examines how this characteristic feature of Tolnai's finds expression in his dramas, of which the most striking example is his play *Végeladás* (Clearance Sale).

Keywords: drama, space, objects, Tolnai, Végeladás (Clearance Sale).

TEKST, PROSTOR I PREDMET
Predmet kao pozorišni znak u dramama Ota Tolnaija

Kao što je poznavaocima književnog opusa Ota Tolnaija poznato, on u svojim delima posvećuje veliku pažnju predmetima koji ga okružuju. To nije slučaj samo u njegovim proznim delima, romanima i novelama, već i u njegovoj lirici. Autor ovog rada analizira upotrebu predmeta u dramama Ota Tolnaija, pre svega, u komadu „*Végeladás*" (Rasprodaja).

Ključne reči: drama, prostor, predmeti, Oto Tolnai, „Végeladás" (Rasprodaja).

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 20. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 15.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

SZÉCHENYI ÁGNES

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
Budapest
szechenyiagnes@gmail.com

A VÁROSI TAPASZTALAT A *NYUGAT* ELSŐ NEMZEDÉKÉNEK ÍRÁSAIBAN, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL BABITS MIHÁLY *A CSENGETTYŰSFIÚ* CÍMŰ VERSÉRE

The Experience of the City in the Works of the First Generation of *Nyugat* with Special Regard to the Poem *A csengettyűsfiú* by Mihály Babits

Urbana iskustva u tekstovima pisaca prve generacije časopisa *„Nyugat"* sa posebnim osvrtom na stihove Mihalja Babiča *„A csengettyűsfiú"* (Dečak sa zvoncetom)

A tanulmány a többségében vidékről (faluból, kisvárosból) Budapestre került első nyugatos nemzedék (Ady, Babits, Kosztolányi, Schöpflin Aladár, Molnár Ferenc, Ignotus) városhoz való viszonyáról szól. Az idézett írók örömmel köszöntötték a társadalomfejlődés nyomán megjelenő, közel egymilliós metropolis, Budapest létrejöttét, élvezték az urbanizáció áldását, de a városiasság örömteli elfogadása nem jelentette a társadalomkritika feladását náluk. Az ambivalencia – mint a modernség egy lélektani jellemzője – megmutatkozott a városhoz való viszonyban is, egyszerre védték és bírálták a fővárost. A tanulmány *A csengettyűsfiú* című Babits-verset elemzi, jelezve, hogy talán ez a szemeteskocsiról szóló vers megy legtovább az antipoétikus tárgy átlényegítésében, hogyan válik a profán téma a költő érzései legrejtettebb rétegeinek hordozójává.
Kulcsszavak: falusiasság, urbanizáció, „térmérték", szép és rút, ambivalencia.

A 19. és a 20. század fordulóján a modernség kérdése tematikailag is hangsúlyt kapott. Mit dicsérsz, a falut vagy a várost: megmondom ki vagy – így állt a kérdés. Így *is* állt.

1897-ben Ignotus írt egy cikket *A falu s a város* címmel, amelyben Beöthy Zsoltnak egy fiatal költő kötetéhez írt előszavát bírálja (IGNOTUS 1897; 402–403). Beöthy ugyanis megdicsért egy valójában tehetségtelen költőt csak azért, mert fiatalos „falusiasságot" olvasott ki belőle. Ignotus cikkében a város kulturális termékeinek esztétikumára hívja fel a figyelmet, meglehetős szarkazmussal, gyilkos iróniájának hegye ugyanis épp egy olyan emberre irányul, aki maga is lelkes fogyasztója ezeknek a termékeknek. Az írás emelkedetten zárul, a kultúrateremtő város képeinek felidézésével. Azt írja Ignotus, hogy a faluval szemben télen „a városban nem szunnyad az élet; az elektromos lámpa üldözött fényében, az aszfalt megátkozott talajából a hó alól, a jég alól egyszerre csak kisarjad a szentírás két magasztos fája: a tudásé s az örök életé". Ignotus riporterként bejárta Nyugat-Európát, Törökországot, és még jóval a *Nyugat* megalapítása előtt eljutott az Egyesült Államokba is (IGNOTUS 1906; 263). A vidék és város ellentéte kérdésében határozott álláspontot képviselő *urbánus* Ignotus – az egész könyv előtt álló mottója is sokatmondó: „mai ember már alig tud mezítláb járni, s alig gondolkozik másképp[p], mint könyvből" – elbizonytalanító megjegyzést fűzött a tengeren túli utazását felidéző emlékeihez. Hiába, hogy átjutott az óceánon, hiába, hogy „megismerő vágyammal s egyvérből valóságunk átlátásával átölelném az egész világegyetemet", mert „idegeimben még mindig nem értem meg eléggé ehhez a már mindenek számára hozzáférhető, testünkből kiinduló térmértékünk, élettartamunkhoz tapadó időmérésünk számára is hamar átfogható földgömbünkhöz, mert én még olyan napokban születtem..." (IGNOTUS 1906; 263). A „városos" Ignotus tehát saját korlátaira, természetes, szinte biológiai konzervativizmusára, felismert determinációjára utal. A még eggyel nagyobb lépték – a világegyetem – megugrása előtt megáll, noha az „egy vérből valósság" heurisztikus, internacionalista örömét éppenhogy nem adja fel.

1908-ban *A város* című esszéjével debütált Schöpflin Aladár a *Nyugat*-ban. Schöpflin egy félezer ember lakta felvidéki faluban született, az ötvenezres Pozsonyban tanult, húszéves korától ő is a hétszázezres Budapesten élt. Pozíciójának érdekessége, hogy ekkor még a konzervatívok környezetében és hatása alatt álló, a *Vasárnapi Ujság* szerkesztőjeként működött, s e székében még sokáig meg is maradt. Ám ebben a visszafogott hangú, nyugodtan érvelő írásban Schöpflin egyértelműen leteszi a voksát a *város* mellett. Hosszú történeti szálra fűzi fel a város fejlődését – példaképpen Róma és Bizánc egykori vonzerejét említve –, és a jelen egyidejűségében kiemeli a modern városi élethez kötődő tárgyakban és hangokban (a gyári

gépek kattogásában, a villamosvasút csörömpölésében és az emberek vásári zajában) rejlő költőiséget és izgalmat. Összekötve a még nagyobb izgalommal: az Ibsennel és Wagnerrel való megismerkedéssel (SCHÖPFLIN 1908; 38). A modern magyar irodalom *társadalmi* hátterét tárja fel az esszében Schöpflin, szükségszerűnek rajzolva a folyamatot, ahogyan a város teret hódított. Nem ismerjük Schöpflin írásának közvetlen mozgatórugóit, nem tudjuk, a témát maga ajánlotta-e első írásként a *Nyugat*nak, vagy a szerkesztők kérték meg a kifejtésére. Ide kell idéznünk azonban Ignotust, aki visszautalva a *Nyugat* előtti írásai újdonságára, magának tartja fenn a jogot a városiasság jelentőségének első hangsúlyozására. „Én kezdtem rámutatni, hogy ez idők irodalmának megszabója az a városi, tehát ipari, kereskedelmi és pénzgazdasági új Magyarország volt, mely a tisztára agrárius régi Magyarországot felváltotta" – írta 1913-ban, kiemelve, hogy az új világ immár „elmebelibb", azaz szofisztikáltabb, elvontabb mint a régi (IGNOTUS 1913; 512). Tény, hogy Schöpflin évtizedek múltán megerősítette Ignotus elsőségének érdemét. „Irodalom és társadalom kapcsolatait ő vette először észre, benne tudatosodott először a városi polgár öntudata a népies-nemzeti irány falukultuszával szemben, ő mutatott rá először a városi élet irodalmi jelentőségére és jogosultságára" – írta Schöpflin irodalomtörténetében.[1] Babitsot is foglalkoztatta a falusi életformából fakadó művészet – igaz, nem a csinált falusiasság, hanem a népköltészet értéke, szerepének változása. Egy alkalmi cikkében foglalkozott az „újkor kiterjedt és változatos kultúréleté"-vel, amit röviden a „könyvek sokaságában és az utazás könnyűségében" foglalt össze. Látta azonban ennek a változásnak az ellentmondásosságát is, mert „az emberi világ igazi keresztmetszete nem a térben van: hanem befelé, a tájnak is az emberi társaságnak is belső, rejtettebb rétegei felé" (BABITS 1978; 521). Az extenzivitás veszélyét érezte meg, a sokat szaladó, de semmit nem látó embert fenyegető veszedelmet.

Ady, az ezerlelkes szilágysági faluból indult, milliós Párizst járt Ady, 1911-ben himnikus publicisztikában „hírelte" a „városos Magyarország"-ot (ADY 1977; 326–328). „...Magyarország s a magyarság voltaképpen a városok... A városos Magyarország, talán utolsó lehetősége és kerete egy lehető Magyarországnak" – írja Ady. Ugyanekkor Molnár Ferenc is megírta, milyen is a *főváros*. Tárcájának címe *A magyar Pest*. (Pest a főváros szinonimája nála, Budát elhagyja, finoman utalva annak eltérő, a modernségbe még nem szervesülő karakterére.) Azt mondja, úgy beszélnek a fővárosról,

[1] Schöpflin Aladár: A magyar irodalom a huszadik században. *Nyugat*, 1924/11. 211. A paszszust Schöpflin szó szerint megismételte *A magyar irodalom története a XX. században* című könyvében. Grill, Budapest, 1937. 111.

mintha egy hatalmas országtérkép közepén „egy tanácstalan szegény zsidó állna". Nem Molnár látja ilyennek Budapestet, „az ellenségei pingálják és formálják ilyenné. Azt mondják: amerikai, nemzetközi, hazafiatlan, magyartalan, szedett-vedett, széllelbélelt, semmi köze a magyarsághoz, nem érdemli meg az »ország szíve« nevet". Ám ha egy város, írja Molnár, „belép a fővárosok nemzetközi szövetségébe, akkor egy sehol meg nem írt, de a világ köztudatában meglévő ceremóniálé szerint tartozik élni, kénytelen fölvenni tízezer olyan szokást, amelyet minden főváros fölvesz, kénytelen börzét építeni, villamosvasutat járatni, satöbbi, satöbbi és ezzel kénytelen a külső képét fővárosszerűvé tenni, ami egyenesen ellentmond a falu és kisváros hangulatának, amit ezek az urak állandóan összetévesztenek a nemzeti és faji hangulattal" (MOLNÁR 1911). Mindannak kifejtése ez, amire a föntebb már idézett Ignotus is utalt. A vitatkozó sor, a pro-város és kontra-város sor nagyon hosszan folytatható lenne, de most nem a nemzeti – nem nemzeti vitavonalról, nem is a társadalomszemléletről akarunk beszélni, hanem a (városi) tárgyak poétikájáról.

A kérdés az, vajon igazolható-e ez az egyértelmű, olykor hozsannázó, a társadalom fejlődése fölötti öröm a korabeli szépirodalom, a versek alapján. Vajon a modern magyar költészet, az első kifejezetten Budapesten érvényesülő, a fővárosban otthonra és művészi szövetségesekre lelt nemzedék attitűdje a főváros iránt ugyanilyen elkötelezetten szenvedélyes volt-e? A művek, a versek nem feltétlenül ezt mutatják. A társadalomfejlődés konstatálása együtt járt a társadalomkritikával. Legelsősorban is az épp imént idézett Molnár Ferenc első, figyelmet keltő sikerét, *Az éhes város* című 1901-es regényt kell említenünk, amely kiábrándító képet fest a főváros moráljáról. A nyugatosok tükréből már a világvárossá lett Budapest arca villan elő, egyre élesebb és jellegzetesebb vonásokkal, de a kép inkább komor, fanyar színekben tartott, el-elboruló, sőt, siváran visszatetsző, mintsem derűs és vidám. Nézzük Adyt. Az *Új versek*ben kérdezi a költő: „»Fény-emberem idekerültél? / Csúf Budapest a ravatalod?« [...] »Itt Budapesten csúf az élet / S ezerszer csúfabb a halál«".[2] Másutt ezt írja: „Óh, Város én imádlak, / Ha nem Budapest vagy, de más."[3] A *Gálás, vasárnapi nép*ben a fővárost fájdalmasan csúfolódva láttatja: „E kerek dús világon / Nem láttam soha mását, / az Életnek ilyen magyaros / Zsidós, svábos és tótos / Kigúnyolását." S végül még egy verset idézzünk, a mai szóval agglomeráció és a főváros viszonyát a szociális feszültségek és különbségek oldaláról néző, dramatikusan felépített vers részletét: „most valahol, tán Újpesten [...] álmodik a nyomor / [...] valahol tán utolsót / Álmo-

[2] Ady Endre: Költözés átok-városból

[3] Ady Endre: A város leánya

dik a nyomor."[4] Pusztán ennyiből is látható, Ady volt talán az első, aki a megbélyegző szót kimondta a nagyon akart városra. Hogy is mondja Schöpflin *A város*ban? A kultúra egyik alapeleme „az önmagában való meghasonlás".

Első kötetében a Bécset járt, szabadkai Kosztolányi mindössze három versből kis csokrot köt össze, *A Budapest-ciklusból* címmel. A szülővárosa iránt nosztalgiát érző középső verset két rajongó Budapest-vers keretezi. „[c]sordult szivem bálványa, Pest", „[z]ajnak, tudásnak városa" jellemzi Budapestet, ahol „fényes az éj, mint a nappal" – de azért ennek zárlata is ironikusan melankolikus: „Itthagytam lelkem, pénzemet: / elég ok, hogy szeresselek."[5] A középső, a már magyarul beszélő, de Kosztolányi által is megemlítetten német eredetű Budát megidéző vers az idegenség, az elvágyódás verse. Elvesztett otthonos érzéseket idéz: „A terítős asztalon / régi könyv, egész halom / [...] Itt a gomb is szent ereklye, / itt a porszem is csuda. / A szobákba, a szívekbe / Biedermeyer stílusa."[6] A keret másik oldala a finoman érzelmes, szívhez szóló chanson, a jól ismert *Üllői-úti fák*. A Kosztolányi-versek is eszményi tárgyai lehetnének a tárgyak poétikája című elemzésnek, olyan gazdag, soktételes leltárját adják a városi élet kellékeinek és szokásainak. És azt is jelezzük, hogy Kosztolányinál is megemlítődik a város mocskának elfedésére szolgáló edény, ekképpen: „és a szemétládára pattan / két sápatag, korán okos / négyéves lányka s – bosztonoz".[7] Kosztolányi *témát* lát a városban, maga a metropolis – megkockáztatom – idegen számára. Végső megbékélése a fővárossal – *A bús férfi panaszai*ban – már majdnem közönyös és hideg: „Most járok itten tiszta téli estén, / prémes bundába és megváltozottan, / dús vacsora ízével, Budapesten..."[8]

Babits Mihály is kisvárosias-vidéki környezetből érkezett (Szekszárd, Pécs, Zirc, Szeged), három évet töltött Fogarason, az elhagyatottság távoli fokán, majd a főváros peremére került. Újpest után az 1887-ben újonnan épült józsefvárosi Tisztviselőtelepre, a „legintelligensebb falu", ahogy a korban emlegették, 1911-ben átadott Főgimnáziumába (PAP–PRUZSINSZKY 1886–1920). Itt született *A csengettyűsfiú* című verse, amely a városiasság átpoetizálásának talán legmagasabb fokát képviseli. A *Recitatív* kötet azon verseinek keletkezéséről, melyekben az érzelmi feszültségekkel teli személyes jelenlét a vers

[4] Ady Endre: Álmodik a nyomor. A *Szeretném ha szeretnének* című kötetben [1909] közvetlenül ez után a vers után áll a *Proletár fiú verse*. Ez helymegjelölés nélkül beszél a városról, a proletár státus önmagában fontos.

[5] Kosztolányi Dezső: Budapest

[6] Kosztolányi Dezső: Budai idill

[7] A „boszton" a lassú keringő egy amerikai változata volt.

[8] Kosztolányi Dezső: Diákkoromban, vékony legényke

lényegi struktúrájává válik, Babits részletesen beszámolt Szabó Lőrincnek.[9] Számos versről tudható, hogy milyen valóságdarab, látvány indította el Babits képzeletét, egészen aprólékosan vissza tudott emlékezni a versindító képre, hangulatra, sőt arra is, milyen változatai voltak az egyes verseknek.

Hogy miről szól *A csengettyűsfiú*, első pillanatra világos. A reggel érkező szemétszedő lovas kocsiról, ami előtt egy fiú ugrándozik, s a csengő hangjával hívja elő a cselédlányokat a környező földszintes, kertes házak mélyéről. A színhely átmenet a falu és a kertváros között, ahogyan Pest külső körei is átmenetek a metropolis jegyeit is egyre több helyütt felmutató belvárosi részek felé. A belvárosban állnak a Klotild-paloták, áll a Ferenc József és az Erzsébet híd, a sugárút alatt földalatti jár – a kontinensen az első –, mely megáll a város operaházánál, amelyet Gustav Mahler már el is hagyott...[10] Egy kifejezetten városi tárgyról, eszközről szól a vers, nem is ritkaság ez Babitsnál, hiszen a *világítóudvar*t, az *automobil*t és a *mozi*t is megénekli. A szemeteskocsi városi tárgy. Vidéken a hulladékot nem szállítják el a háztól, minden felesleget „újrahasznosítanak". A krumplihajat, az ételmaradékot feletetik az állatokkal, a hamuból mosószappant főznek. Ez a babitsi városi tematika, s mindaz, amit idéztünk, s mindaz, amiről most tér híján nem is szólhatunk (Kiss József, Reviczky Gyula, Kozma Andor, Heltai Jenő budapesti verseire gondolunk), a századfordulós modernség egyik jegye volt, egyfajta szembeszegülés a Petőfi–Arany-epigonizmus kötelezően falusi témaválasztásával, amely szerint „a gémeskút költészetképes volt, a gázlámpa nem. A versnek rejtett, polemikus éle van, mondhatnám irodalompolitikai irányultsága" – írja ezt a Babits-verset is elemző Nemes Nagy Ágnes (NEMES NAGY 1988; 79).

A szemeteskocsi versbe foglalása egyben szembeszegülés azokkal a nem is új nézetekkel, amelyek a verstémákat szép és rút felosztásba gyömöszölik, s egyben a verstémák közül ki is iktatják a rútat, a csúnyát.[11] Babits ugyanazt a rothadás és felmagasztalás témát választja, mint Baudelaire – akinek nem mellesleg korai fordítója és kiadója is volt Kosztolányival egyetemben –, de egészen más közelítéssel. Babits – azonosuló alkímiával, a szemétből aranyat és gyémántot csinál. A metamorfózis majd a vers közepén megy végbe, válik világossá.

---

[9] Gál 2003; 462–475. Gál István a Szabó Lőrinc kéziratos, gyorsírásos hagyatékából áttett szövegeket és a Babits által Szilasi Vilmosnak lediktált keletkezéstörténetet adta közre. L. Gál István: Babits és Szilasi barátsága. I. m. 286–300. L. még: Kelevéz 1998; 55.

[10] A városegyesítés korának építészetét Gerő László: *Pest-Buda építészete az egyesítéskor* (Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1973) című kötete mutatja jól, az ez után megindult fejlődést és a századfordulós építészeti állapotot Klösz György fényképsorozaton örökítette meg.

[11] A korban is volt ilyen szűk, értetlen olvasata a versnek, l. pl. Lám 1934.

A csengettyűsfiú cím azonban akár egy ministráns fiúra is utalhat, s ez lehetőséget is sugall, előlegez valamiféle szakrális gondolatot. A vers felütése majdhogynem képzavar, látomásról beszél Babits, a szeme mögött erjedő dalról – nyílt hordóban érő aromás borról. Majd – sorközzel kiemelve – újraindítja a verset, átváltva egy tisztán impresszionista és a valóságos látványt megidéző képsorra, melyben aranyba és ezüstbe öltözteti az utca képét és a felhangzó csengőszót, s a tömörítés tömény szinesztéziát varázsol. A kép üde, a reggel az újrakezdés szimbóluma, a lombok halovány zöldje lazúros, ezt a későbbiekben elnyomja a nemesfémek erős színeinek ismétlése. A kora reggel csillogása zavartalan, nem zavarja a tompa nyári hőség. A friss leányok – valójában ők persze mind *cselédek* – kiállnak a kapuba, „sorfalat állva mint királynak". Ezen a szón, a *királyon* fordul meg a vers. Babits szakralizálja a szemétszedés vulgáris (közönségesen és közvetlenül büdös), a tűzhely hamujából, zöldséghéjból, lerágott állatcsontokból, levesben főtt hagymából, erjedő fehérjéből összeálló látványvilágát és szagát. A versben megjelenő, anonim Édes Annák nem nyögve emelik fel undorító, belül bádogborítású edényeiket, hanem *adományt*, *drága ládát* nyújtanak fel „*mint antik urnát régi szobrok*". S ezzel egyfajta szertartás veszi kezdetét, függetlenül a valóságos látványtól és körülményektől. A lányok mint a Parthenon frízei jelennek meg.[12] A szent áldozat pora és füstje a gyémánt. S ebben a pillanatban megakad a vers, a nyomtatási kép is mutatja: új „versszakot" kezd a költő. Az antik képsor átalakul, ahogy másfajta isten lép a versbe:

Ó mit nekem, hogy a szemétből!
Isten szemében nincs szemét…

De észrevenni sincs időnk a görög mitológia áttűnését a kereszténység világába, mert olyan erős gondolati-filozófiai tételhez érünk. A vers tetőpontja ez. „Az arisztotelészi harmóniaelméletet érinti itt a vers – s még annyi más hasonló bölcseleti feltételezést –, amelybe a tragédia, a pusztulás összetevőként van belekombinálva. A katartikus szemét – erről szól Babits Mihály verse" – mondja Nemes Nagy Ágnes (NEMES NAGY 1988; 82). S itt visszajutunk a versnyitó bor hasonlathoz. A szőlőlevelekből és szőlőfürtökből font koszorúval ábrázolt Dionüszosz (vagy római alakban Bacchus) és a katolikus úrfelmutatás (a bor konszekrálása után a pap Krisztus vérét emeli fel egy kehelyben, s ehhez a ministránsfiú hangosan csönget, ezzel szólítva fel a hívőket a letérdelésre) csúszik egymásba. A szőlőfürt képe visszatér a gondo-

[12] Az Akropoliszon álló templom frízei között találunk köpenyükbe burkolózó öregeket, fiatal lányokat, asszonyokat, papokat, polgárokat, *vízhordókat* stb.

lati tetőponton, és egy egészen különös tiszta rím születik az alkotás ihletett, kegyelmi állapotában. A szemét – az alanyesetben álló főnév – és a tárgyesetben álló (szőlő)szem azonos alakú szavak. A rohadt szemtől édesebb a bor, a rothadás az életet, az új táplálékot segíti. Mindkét hitvilág a természet körforgására emlékeztet. Babitstól nincs messze ez a tapasztalat, a vidéki – elsősorban persze a falusi – létben a természeti körforgás testi-lelki élménye mindvégig testközeli, meghatározó tapasztalat marad. Babits több versében megtaláljuk a körforgásnak, mint az élet törvényének szimbólumát.[13] Száz év alatt – ennyire vagyunk Babits versétől – a civilizáció közben elszigetelő falat emelt az ember és az elemi természeti élmény közé. A természettel való azonosság visszaperlésére, de legalábbis új közelség és a természet iránti felelősség felkeltésére a 20. század második felében önálló *politikai filozófia* alapult, a zöld gondolat.

A verssel foglalkozó szakirodalom – az idézett Nemes Nagy Ágnes-elemzés mellett jelentős Kálnoky Lászlónak a Babits-centenáriumra született tiszteletadása is (KÁLNOKY 1985; 7) – nem említi, hogy az idézett két nagy sorban a nyelvtani személyekkel is érdekes játékot játszik a költő. *Ó mit nekem* – szól az első sor, s jogunk van ezt úgy érteni, hogy a vers beszélője, a szemeteskocsi látványát átértelmező költő, azaz Babits mondja, lévén eddig csak néma szereplőkkel találkoztunk, közölni csak a beszélő közölt eddig, s használt egyes szám első személyű birtokos esetet. A két egyes szám első személy lehet ugyanaz. A verssor végén álló pont is azt mondja, ez egy önálló gondolat, felkiáltás, exklamáció. A következő sor szavait – *Isten szemében nincs szemét* – az Isten tudatával és szerepében fellépő ember mondja, mintegy az Isten nevében. Mindenesetre van egy, a világra ránéző, s azt minden folyamatával együtt értelmező külső tekintet, és van egy, ezt a pillantást értő ember. Megítélésem szerint itt átvált a vers, s az eddig a görögség szemén át néző tekintet átlép a keresztény nézőpontba. A vers ekképpen értelmezhető a görögségtől való eltávolodás egyik pillanataként. A vers váltása azt jelzi, amit Babits munkássága is mutat. Az *Isteni színjáték* fordításának első része 1912-ben, két évvel a vers születése előtt már megjelent.

Babits verse kompozíciójában *A világosság udvara* új változata. „Ott a vakudvar rejtett szemete a lelki élet titkolt mélyét jelenti, itt ugyancsak a szemét motívuma idézi elő az eszményítést" – írja Babits monográfusa, Rába György (RÁBA 1981; 436). Kétségtelen, hogy Babits az, aki a nyugatosok közül *legmesszebb* megy a tárgy poétikájának kiterjesztésében, olyan mély tartalmakat bízva a profán világi lét cseppet sem esztétikus tárgyaira, mint kortársai közül senki. Kifejtő, szemléltető rajz mellett nála a legelmélyültebb az üzenet, az

[13] Ilyen például a Régi szálloda is.

utcai látvány képei filmszerűen áttűnnek egy szinte nem e világi, azaz nem utcai szertartás mozdulataiba. De kössünk csak vissza az igazi városba, az emberi viszonyokba, a korai magyar kapitalizmus világába. Az elemzett vershez képest egy évtizeddel később megjelent *Kártyavár* hősét, Pártos Kálmánt zavarta a Kis-Amerikának nevezett, hirtelen felnőtt város zaja, színe, hangja, a „szagok zuhataga", a „szennyes forgatag", „a csúnyaságnak, a közönségességnek, az üzletiességnek [...] a tanyája" (BABITS 1923; 340). A *társadalmi* regénynek induló mű hőse igazából a város lesz, a detektívtörténet maga is városi műfaj, utaltunk már a *Régi szálloda* sanzonritmusra hangolt ironikus rémhistóriájára, s aztán a regény végén megjelenik a Bábjátékos, aki elcsomagolja a bukott figurákat. Infernális városi tapasztalat, kép.

Ady, Kosztolányi, Molnár Ferenc ambivalenciájától indultunk. A modern költők legjavának attitűdje Pesttel, Budapesttel szemben, ha más okból is, más alapon is, de néhol majdnem olyan idegenkedő, mint egykoron volt Petőfié (*Est*; *Pest*; *A boldog pestiek*). Az új élethelyzet, életforma gyökeres változást hozó jelenségei a nyugatosok első nemzedékét bizalmatlanná is tették a város iránt. Ám ők egyszerre védték és támadták új otthonukat, Budapestet, az ekkor születő világvárost.

Irodalom

ADY Endre (1911): Városos Magyarország. Világ, február 7. = Ady Endre publicisztikai írásai III. Szépirodalmi, Budapest, 1977. 326–328.

BABITS Mihály (1923): Kártyavár: egy város regénye. Athenaeum, Budapest

BABITS Mihály (1978): Népköltészet. Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok. Szépirodalmi, Budapest

DANTE (1912): A pokol. Fordította Babits Mihály. Révai kiadás, Budapest

GÁL István (2003): Babits egyes verseinek keletkezéséről. = Uő: Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek. Összeállította Gál Ágnes és Gál Julianna. Argumentum–OSZK, Budapest, 462–475.

GÁL István: Babits és Szilasi barátsága (2003). = Babits Mihály. Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek. Összeállította Gál Ágnes és Gál Julianna. Argumentum–OSZK, Budapest, 286–300.

IGNOTUS (1897): A falu s a város. A Hét, június 20. 402–403.

IGNOTUS (1906): Olvasás közben. Jegyzetek és megjegyzések. Franklin-Társulat, Budapest

IGNOTUS (1913): Magyar irodalom 1900-ig. Nyugat, II. 512.

KÁLNOKY László (1985): Késői tiszteletadás. Élet és Irodalom, XXVII. évf. 47. sz. november 25. 7.

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

LÁM Frigyes (1934): Pfuj-irodalom. Literatura, augusztus 1. 15.
MOLNÁR Ferenc (1911): Vasárnapi krónika. Pesti Hírlap, november 19.
NEMES NAGY Ágnes (1988): Babits Mihály: A csengettyűsfiú. = Uö: Szőke bikkfák. Verselemzések. Diákkönyvtár, Móra, Budapest
PAP Zsolt–PRUZSINSZKY József dr. (1886–1920): Száz meg tizenöt év. A Budapest-józsefvárosi Tisztviselőtelep 115 éves története. I. kötet. Kiadja a Széchenyista Öregdiákok Baráti Társasága, Budapest
RÁBA György (1981): Babits Mihály költészete (1903–1920). Szépirodalmi, Budapest
SCHÖPFLIN Aladár (1908): A város. Nyugat, 7.
SCHÖPFLIN Aladár (1924): A magyar irodalom a huszadik században. Nyugat, 11.

THE EXPERIENCE OF THE CITY IN THE WORKS OF THE FIRST GENERATION OF *NYUGAT* WITH SPECIAL REGARD TO THE POEM *A CSENGETTYŰSFIÚ* BY MIHÁLY BABITS

The study deals with the relations the first generation of *Nyugat* writers had to the city; most of them (Ady, Babits, Kosztolányi, Schöpflin Aladár, Molnár Ferenc, Ignotus) went to Budapest from small provincial towns or villages. These writers rejoiced at the development of Budapest into a metropolis of almost a million inhabitants and enjoyed the blessings of urbanization; nevertheless, the joyful acceptance of urbanity did not mean that they abandoned social criticism. Their ambivalence – as a psychological characteristic of modernity – was revealed in their relations to the city: they both defended and criticized the capital. The study analyzes the poem *A csengettyűsfiú* ('The Boy with the Bell') and indicates that perhaps it is this poem about the dustcart that goes farthest in transubstantiating an anti-poetic object, and shows how a profane theme can entail the most secret layers of a poet's emotions.

Keywords: rurality, urbanization, 'scale-space' beautiful and ugly, ambivalence.

URBANA ISKUSTVA U TEKSTOVIMA PISACA PRVE GENERACIJE ČASOPISA *„NYUGAT"* SA POSEBNIM OSVRTOM NA STIHOVE MIHALJA BABIČA *„A CSENGETTYŰSFIÚ"* (DEČAK SA ZVONCETOM)

Studija govori o odnosu prve generacije autora časopisa *„Nyugat"* (Zapad) prema gradu. Znamenita imena mađarske književnosti, kao što su Adi, Babič, Kostolanji, Aladar Šeflin, Ferenc Molnar, Ignotus, u Budimpeštu su stigli iz provincije (iz sela i manjih gradova), i sa oduševljenjem su pozdravili društveni razvoj metropole sa blizu milion stanovnika. Uživali su u blagodetima urbanizacije ne odustajući od kritike urbanog društva. Ambivalentnost – kao psihološka karakteristika moćernog doba – ogledala se i u odnosu prema gradu: umetnici su i branili i kritikovali prestonicu. U radu je analizirana Babičeva pesma *„A csengettyűsfiú"* (Dečak sa zvoncetom). Stihovi o đubretarskim kolima idu najdalje u preoblikovanju anti-poetskog predmeta dok profana tematika postaje nosilac najtananijih pesnikovih osećanja.

Ključne reči: seoski duh, urbanizacija, „merilo prostora", lepo i ružno, ambivalencija.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 25. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 05.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.11)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

BÁNYAI JÁNOS

Újvidék
Radnička 31.
daada@sezampro.rs

„EGY-EGY VÁRATLANUL FELRAGYOGÓ TÁRGY" LATOR LÁSZLÓ VERSEIBEN

"An Occasional Object Unexpectedly Illuminated" in László Lator's Poems

„Pojedini neočekivani bljesak predmeta" u pesmama Lasla Latora

A dolgozat Lator László két versének, a *Régi fénykép* és a *Holtág* című̈eknek elemzésével mutat rá arra, hogy milyen közvetlen szerepe van a költő világában a tárgyaknak. A tárgyak élmények és gondolatok helyett állnak a versben, mégpedig azáltal, hogy a nyelvi rendszeren belül maguk is megjelennek, hiszen nevüknek kimondása a vers motivikus és strukturális elrendezésében képeket idéz fel a befogadás során.
Kulcsszavak: tárgyi világ, a testté vált ige, a tárgyak felragyogása, költői világkép.

Lator László az 1992-ben kiadott *Az elhagyott színtér* című kötetében írta, majd az 1997-es *Összes versei* kötet fülszövegében megismételte, hogy „[e]gy-egy váratlanul felragyogó tárgy teljes szépségében éppoly leírhatatlan, mint a tudat derengő emlékképeket, indulatokat, biztos ismeretet és bizonytalan sejtelmeket, látványt és gondolatot egyetlen lángban fellobbanó pillanata. Ritkán történhet meg a csoda, úgy szólni a világról, hogy a szó visszanyerje érzéki erejét, hogy testté váljon az ige" (LATOR 1992). Azután mondta ezt, miután közölte, hogy „[m]indig is az a vágy sarkallt írni, hogy megpróbáljam megközelíteni a kimondhatatlant" (LATOR 1992). Több, a

poétika szempontjából fontos kérdés rejlik ezekben a szavakban. Egyfelől minden költészetnek már-már közhelyszerűen hangoztatott vágya, indulata vagy szenvedélye, hogy a kimondhatatlant közölje, másfelől a sorozatosan visszatérő kudarc, hogy a tárgyak, az emlékképek, indulatok, látványok és gondolatok voltaképpen leírhatatlanok, azaz csupán egy-egy váratlan pillanatban, egy-egy váratlan felragyogásban érhetők el, és ezekben a ritka pillanatokban mutatkozik meg a világ, leginkább a tárgyi világ „teljes szépségében". Rejtett ellentmondás is felismerhető ezekben a szavakban, ellentmondás a leírhatatlan és kimondhatatlan, valamint a felragyogó tárgy és a tudat fellobbanó pillanata között. Nem feloldhatatlan ellentmondás, ám mindenképpen termékeny ellentmondás, hiszen a tárgy és mondás közötti örökös feszültséget jelzi, amely feszültség végül is a költészet befogadásában, a vers megértésében mutatkozik meg. Szó szerint meg-nyilatkozik, ki-nyílik, megmutatja magát, mégpedig abban az egyszerű és mégis majdnem megközelíthetetlen történésben, ami a szavak jelentésének szintjén, változások és átalakulások, jelentésgazdagodás vagy jelentésvesztés nyomán alakul ki, és amit mindközönségesen recepciónak vagy megértésnek mondunk.

Mind a tárgy váratlan felragyogása, mind a tudat fellobbanó pillanata egyfelől a költői szándék és akarat, másfelől a megértés műveleteinek jól körülírható történései. Amott a tér jön mozgásba, mert a tárgyak jelentése mozdul ki állandóságából, emitt pedig az idő áll meg múlásában, feltartóztatja az írás, a mondás művelete. Mozgások és állapotok szembesülnek mind a kimozdulás, a jelentésmódosulás, mind a pillanatban rögzült idő jellegében. Versolvasás közben valójában ezzel találkozunk, a mozgás és állandóság közötti feszültséggel, amely a megértésben visszhangzik. Lator László saját költői tapasztalatáról beszél, amikor a tárgy felragyogását és a pillanatnak a tudatban történő fellobbanását említi. Igazából arról, hogy mindez múlékony, mert a helyéből kimozdított tárgy éppen azáltal ragyog fel, hogy többé már nem azonos önmagával, kilépett saját keretéből és átlépett az érzékelés egy másik tartományába, amely tartomány azonban éppoly kimondhatatlan és leírhatatlan, mint maga a felragyogó tárgy és a múló pillanat. Van ebben némi ravaszsága is a költőnek, valami játékosság, hiszen próbát tesz, próbát tesz a költészettel és a költészet befogadásával, minthogy ha a tárgy felragyoghat és a tudat pillanata fellobbanhat, akkor ugyanez történik, vagy történhet meg a verssel is, hiszen a vers is tárgyként ragyog fel és pillanatként lobban fel a befogadásban, és ez éppoly kimondhatatlan meg leírhatatlan, mint maga a tárgy felragyogása és a pillanat fellobbanása. A kör bezárult tehát, a vers felragyogtatja a tárgyat, a vers felragyog a befogadásban; így éli túl a múló időt, s így lesz maga is tárgy, megfogható és érzékelhető még akkor is, ha természete szerint homályba torkollik. Lator László erről a kettősségről is

beszél, amikor a tárgy felragyogását a kimondhatatlannal szembesíti, ami végső soron azt jelenti, hogy maga a kimondhatatlan mutatja meg magát a váratlan felragyogásban.

Erről beszél Lator Lászlónak az 1987-ből való *Régi fénykép* című verse. A fénykép mint tárgy és a fényképen ábrázolt világ. Egyfelől a tárgy, a régi fénykép felragyogása, minthogy valaki ráakadt és kézbe vette, másfelől a pillanat, minthogy valaki életének egyetlen pillanatát örökíti meg. És nem mellékesen a harmadik résztvevő, aki mindenről beszámol, aki írja, tehát mozgatja a régi fénykép világát, és akinek a szemében tükröződik a tárgy, a régi fénykép felragyogása. „Fejük körül forog a fényes ünnep" – ezzel a sorral, teljes mondat, indul a vers, tényközlés, ám egyszerre bevezető is a vers világában, amit részint a sor szintaxisa, részint a hangsúlyozottan ismétlődő betű, a *f*ejük, a *f*orog és a *f*ényes szókezdő betűje átemel a tényközlésből a poétikába, jelezvén, hogy a régi fénykép a versben ragyog fel. Majd így folytatódik a vers: „Beleolvadnak és elkülönülnek." Ismét egy teljes mondat, de már személyesített mondat, s a sorvégi rímpár ismét csak a poétika felé irányítja a mondást, amit majd csak hangsúlyoz a harmadik sor: „Még kortalanok mind a ketten." Újra teljes mondat, a személyesítés benne már kettőre korlátozódik, tehát ketten vannak a régi fényképen, kettőjük feje körül forog a fényes ünnep. Ünnepnapon készülhetett a régi fénykép, s akik rajta vannak, nyilván ünneplőbe öltöztek, hiszen – s innen, e három teljes mondattól kezdődően meglódul a vers, három teljes soron át fut a következő mondat: „Nem is tudják, hogy milyen gyönyörűek / abban a szinte észrevehetetlen, / megnyíló-összezáruló közegben." Folytatódik a rímsor, s Lator László azért rendezhette így a vers mondatait, a három teljes mondatra egy hosszú mondat válaszol, s azért hozta rímhelyzetbe a sorvégeket, hogy ezáltal mutathassa meg a tárgy, a régi fénykép felragyogását. És a tudat pillanatának fellobbanását is. Majd a vers leíró szakaszai következnek, amit a „[b]enépesül megint az elhagyott part" különálló verssor vezet be, és amelyekben a felidézhető történések és állapotok mutatják meg magukat, egy egész élet körülményei, a közelebbi és régebbi múlt, de ezzel együtt a fényképezés pillanata is, mindaz tehát, ami rajta van a régi fényképen, és ami éppen a verskezdő szintaktikus rendezettség útján ragyog fel, hogy aztán a vers zárósoraiban: „Egyetlen ízük sem játszotta el még / az adakozó könnyű kezű isten / rövid határidőre nyert kegyelmét" – ez a ragyogás az élet drámáját hozza előtérbe, az időt, amely múlásával a megörökített pillanat teljességét hangsúlyozza. A régi fénykép leírása a sorkezdő ünnepélyes mondatoktól a verszáró drámai mondatig ível, s éppen a „rövid határidőre nyert" kegyelem pillanatát megörökítő régi fénykép felragyogása egyúttal magának a versnek is felragyogás, amit nem homályosít el a verszáró sejtés, hogy a fényképen rögzített ünnepi pillanata

kettőjüknek a kegyelem elvesztését is jelentheti. Itt az egész versben a tárgyi világ egy szelete állt elő, ám a költészet beszédmódjának példájaként, példaként arra, hogy a tárgy neve milyen jelentésváltozáson megy át és jut el végül is magának a tárgynak a megjelenéséig a pillanat ragyogásában. És ebben valami többletjelentés rejtőzik, amiről Lator László *A megmaradt világ* című emlékezéseiben beszél: „De mindig is úgy képzeltem, hogy ha világunk egy-egy darabját úgy sikerül, ha csak néhány vonással is megrajzolva, beletenni a versbe, hogy előhívja emlékezetünkben a fogható, látható eredetit, olyan tágas, gomolygó, sokértelmű jelentéstartománya támad, mint az érzékeinkre zúduló matéria változatos, sugallatos formáinak" (LATOR 2011). A *Régi fénykép* című versben éppen ez történik meg: a verskezdő mondatokkal, mint „néhány vonással" került a versbe a „fogható, látható eredeti", és ennek támad olyan „sokértelmű jelentéstartománya", ami elvezet a kegyelem elvesztésének sejtéséig, amely sejtés rá„zúdul" az érzékeinkre.

S ez az érzékeinkre zúdulása a matériának nem csak az egész vers szintjén történik meg, megtörténik a versrészletekben is. Így ragyog fel az 1969-ben készült *Holtág* című versben a kovakő: „Itt mindennek egyforma súlya van:" – ezzel a kettősponttal záruló sorral kezdődik a vers, ami azt jelenti, hogy felsorolás következik, egymásba ékelődő tárgyak és jelenségek, egymást feltételező és kizáró történések és mozgások sora, s mindennek „egyforma súlya van". Egyforma súlya van a kovakőnek, az elhullajtott madártollnak, a tüskebozótnak, a kákának, a feltörő víznek, az égerfának, a sásnak, a víztöknek, a hínárnak... Minden létezőnek tehát, hogy aztán a vers címére visszautalva a vers végén a halál lépjen elő: „A halál édes émelygése, aztán / zsombékok, nyirkos üregek / pézsmaszaga, viasz-húsos növények keserű méze, csurgó verítéke – / s mindez majd a hús féleszméletében / folytatja síkos, érdes árapályát." A felsorolás valójában az érzékeinkre zúduló matéria, az élő és a holt tárgyak egész világa, amelyekből kiemelkedik a kovakő: „Fehér csíkos fekete kovakő / tompa tűzben, már-már valószínűtlen / gyönyöréül érzékeny hámú bőrnek." Vagyis a verskezdő közlésből, hogy „[i]tt mindennek egyforma súlya van" a fontos tárgyak nagy tere nyílik meg, az egymásra rétegzetten következő részei és darabjai a tárgyi világnak, amelyek közül azért is érdemes odafigyelni a kovakőre, mert hozzá *A megmaradt világ*ban Lator László a következő megjegyzést fűzte: „Az egyik egy Tisza-parti kavics. Ahova fürödni jártunk, volt egy szép porond, egy forró-kavicsos partszakasz. Testi gyönyörűség volt egy-egy simára csiszolódott, szép formájú kavicsot ujjunk közé venni, fogdosni, simogatni, nézni is jó volt a fényes fekete kőbe ki tudja, milyen földtani előidőkben belepréselődött vékony, szemcsés, fehér kvarc-csíkokat." A versélménynek tehát életrajzi háttere van, verseinek életrajzi háttereiről beszél emlékezéseiben Lator László, s ezekben az emlékezé-

sekben kitüntetett szerep jutott éppen a tárgyi világnak, ami a *Régi fénykép* és a *Holtág* mellett a költőnek több versében jön elő, legérzékelhetőbben talán a három, az 1947-ben, az 1968-ban és az 1969-ben készült *A kert* című versben. Ezekben a versekben a természet, mint a tárgyi világ tárháza, zúdul rá az érzékekre, leginkább a megfoghatóra és láthatóra, leginkább arra, amit kézbe lehet venni, vagy amit a látással lehet érzékelni. Az 1969-ben készült *A kert* című versnek egyetlen szakaszát emelem ki, mert benne eltérően a természet teremtményeitől egy valóságos tárgy ragyog fel. Így hangzik a vers második szakasza: „Egy váratlan meglobbant lepedő / Vészjelzése, és rá egy óriás / Fekete-fehér égben terjedő / Szívdobbanás." Úgy sikerült, használom Lator László szavát, „beletenni" a versbe világunk egy-egy darabját, itt most éppen a váratlanul meglobbant lepedőt, hogy a tárgy neve előhívja emlékezetünkben a fogható eredetit, az udvarban száradni vagy szellőzni kiterített lepedőt egy hirtelen támadt széllökés meglobbantja, és ez a mozdulat vészjelzés és szívdobbanás egy időben. Ennek a tárgynak felragyogása valójában a szív mozdulata, ahogyan valami váratlannal, valami kintről érkezővel, valami nem reménlttel szembesül.

Nem múlhatott a véletlenen, hogy az *Új Hold* költői poétikájában kitüntetett helye van éppen a tárgyi világnak. Ebben akár egy költészeti program jelei is felismerhetők, különösképpen ha Lator László költészetének tárgyi világa mellé odahelyezzük Nemes Nagy Ágnes költészetének tárgyi világát.

Kiadások

LATOR László (1992): Az elhagyott színtér. Európa Kiadó, Budapest
LATOR László (1997): Összes versei. Európa Kiadó, Budapest
LATOR László (2011): A megmaradt világ. Emlékezések. Európa Kiadó, Budapest

"AN OCCASIONAL OBJECT UNEXPECTEDLY ILLUMINATED" IN LÁSZLÓ LATOR'S POEMS

The author of the paper defines the events of the objective world in poetry by analyzing two poems by Lator and taking into account the poet's recollections. The objects become illuminated by simply being mentioned, but for this to happen there is a need for a satisfying and convincing poetic order. Lator's poetic world cannot be detached from the linguistic correlations between objects and the objective world.

Keywords: objective world, the Word that became flesh, the illumination of objects, poetic world view.

„POJEDINI NEOČEKIVANI BLJESAK PREDMETA“ U PESMAMA LASLA LATORA

U radu su analizirane dve pesme Lasla Latora i njegova memoarska proza o pojavljivanju lirskog predmeta i predmetnog sveta. Ulazak imena predmeta u strukturu pesme s jedne strane osvetljava sam predmet, a sa druge, ukazuje na lirski doživljaj i motiv, kao i na vrstu poetične inspiracije pesnika.

Ključne reči: predmetni svet, bljesak predmeta, poetika predmeta, lirski doživljaj.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 18. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 20.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

SZÉNÁSI ZOLTÁN

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
Budapest
szenasi.zoltan@btk.mta.hu

A KÖNNYEK TÁRGYA

Tárgyiasság és poétika Takács Zsuzsa három kötetében

The Object of Tears

Objectivity and Poetics in Three Books by Zsuzsa Takács

Predmeti suza

Objektivizacija i poetika u tri zbirke Žuže Takač

„– Melyik tárgy mér a szívemre ütést?"
(Takács Zsuzsa: Ma meghalt anyám vagy talán tegnap)

Takács Zsuzsa lírájában az intertextuálisan megidézett irodalomtörténeti hagyomány rétegzetten jelenik meg, s ehhez hasonlóan összetett a versvilág tárgyi elemeinek a poétikai megjelenítése is. Költészetének forrásai között egyaránt megtaláljuk a klasszikus irodalmat, a misztika irodalmi tradícióját, Rilke és Babits, valamint az „újholdasok" líráját. Jelen dolgozat a kilencvenes évek első felében született, tematikusan és poétikailag is összetartozó három kötetet (a *Viszonyok könnyét* és a *Tárgyak könnyét*, valamint az *Utószót*) vizsgálja. Takács Zsuzsa költészete úgy örökíti át az Újhold tárgyias poétikáját, hogy közben megtartja a lírai megszólalás szubjektivitását, s a tárgyi világ poétikája is a másikhoz címzett beszéd interszubjektív viszonylataiban, a „máson végbemenő önmegértés" hermeneutikai tapasztalatát implikálva formálódik.
Kulcsszavak: tárgyias líra, történelem, álom, fikcionalitás, misztika, linearitás, szenvedés, halál, önmegértés.

Bár a dolgozat címe Takács Zsuzsa 1994-ben megjelent kötetének értelmezését ígéri, a tárgyi világ poétikáját vizsgálva mégsem maradhatunk meg szigorúan a *Tárgyak könnye* kötet – témánk szempontjából egyébként

már címadásával is rendkívül beszédes – szövegeinek elemzésénél. Ez a könyv ugyanis – Takács Zsuzsa monográfusának, Halmai Tamásnak a megállapítását idézve – a *Viszonyok könnyé*nek „ikerkötete" (HALMAI 2010; 77), de e két „könnyes kötethez" (BODOR 2009; 18) írt epilógusaként is olvasható az 1996-ban megjelent *Utószó* (HALMAI 2010; 84). A három könyv részben tematikus, részben pedig poétikai egységet, azaz – a Takács Zsuzsa-recepcióban már reflektáltan – külön költői periódust alkot az életműben. Tematikusan az *elmúlás* (a szerelemé és az életé) kapcsolja össze a három kötetet, poétikailag pedig egy sajátos szubjektivitás, mely a *megszólítás* retorikai alakzatának dominanciája miatt lényegében valamennyi verset a megszólítás által fiktív létbe hívott másikhoz intézett beszédként enged értelmezni. De nemcsak a megszólított, hanem a megszólító is a másikhoz szólás által teremtődik meg, ahogy Schein Gábor kritikájában megjegyzi: Takács Zsuzsa költészetének alaptétele, „hogy a szubjektum csak viszonyokban, interszubjektív kapcsolatokban létezhet" (SCHEIN 1994; 65). A másik elsősorban tematikus, de poétikai konzekvenciákat is magában hordó jellegzetessége Takács Zsuzsa említett köteteinek – ha nem is mind a háromra egyformán érvényesen – az *álomszerűség*, mely (címben, alcímben, szövegben jelölten vagy jelöletlenül) a versek különféle beszédmódok és leírások révén sokféleképpen megjelenített világát meghatározza.

A tárgyak poétikai szerepét vizsgálva mégis indokolt lehet az 1994-es kötet középpontba állítása. A *Tárgyak könnye* – ahogy azt már többen megállapították – már címadásával pontosan kijelöli saját irodalmi hagyományát: mindenekelőtt az objektív tárgyias líra tradícióját, Babits, Rilke és József Attila az Újhold költőinek, Nemes Nagy Ágnes és (még inkább) Pilinszky életművének hatástörténeti összefüggésében újraértelmezett költészetét. A kötetcím önmagában is rétegzett utalásrendszere Babits *Sunt lacrimae rerum* című versén keresztül egészen Vergilius *Aeneis*éig nyúlik vissza. Ez esetben nemcsak poétikai kapcsolódásról van szó, hanem tematikusról is: az eposz főszereplője, Aeneas ugyanis akkor mondja nevezetessé vált mondatát, amikor egy trójai háborút ábrázoló képet látva hősi halált halt barátaira és honfitársaira emlékezik: „sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt" („van a tárgyaknak könnyük: szánják a halandót", Lakatos István fordítása). A kötetek egyik központi motívumát emeli ki tehát az 1994-es könyv címe is: a halállal mint a mások halálával való szembenézést. Ezzel együtt pedig Takács Zsuzsa költészetének egyik jellemzőjére is rávilágít, arra, hogy a költőnő nagy műveltséganyagot megmozgató „reflexív hajlamú, intellektualizált lírát" (BÁRDOS 1993; 376) alkot.

Amennyire rétegzett a címben jelölt és a versszövegekben intertextuálisan megidézett, Vergiliustól és az *Énekek éneké*től Rilkén és Vajda Jánoson át Ne-

mes Nagy Ágnesig és a korai Pilinszkyig tartó irodalomtörténeti hagyomány, annyira sokféle a tárgyak poétikai funkciója Takács Zsuzsa három vizsgált kötetében. A *Viszonyok könnye* első ciklusában még több olyan trópust találunk, amely valamilyen elvont fogalom, természeti jelenség szemléltetésére használ tárgyneveket. Például: „A feltámadás zászlói zúgnak" (*Várakozás*); „És megszólalnak a hajnal kürtjei" (*Az első ezekben a versekben*). Az idézett sorokban a tárgynevek nem a versvilág tárgyi elemeinek a jelölésére szolgálnak, hanem a költői nyelv dekorativitásának elemei. Hasonló poétikai megoldásnak tűnik a *Zenit* című vers egy részlete: „Sóhajtásom harangcsöppjei lefolynak az ablaküvegen." Itt azonban lényegében másról van szó: az idézett versmondat tropológiája révén roppant szemléletesen kapcsol össze egy érzelmi és egy fizikai jelenséget, tehát a szókép már nem pusztán, sőt nem is elsősorban nyelvi díszítőelemként funkcionál, hanem a versbeszélő érzelmeinek a tárgyiasulása felé mutat.

„A reggelizőasztal fényben úszik, / mivel most beszéltem veled. // A telefon membránja ujjongva dobogott" – olvashatjuk az *Egyetlen tiltás elég* című versben, s ez a részlet már megérthető a József Attila-i tárgyias líra, az Újhold „objektív tárgyias" költészete vagy T. S. Eliot „objektív korrelatív" fogalma felől is. Ha csak az idézett sorokat vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a metonimikus érintkezés révén a versbeszélő környezetének tárgyi elemeire tevődnek át olyan érzelmek, lelki tartalmak, melyek magát a beszélőt jellemzik. A megszemélyesített tárgyak ebben az esetben tehát oly módon lesznek közvetítői a szubjektum érzelmeinek, hogy a szemlélő/beszélő érzelmi-tudati állapotát tükrözik vissza. „Ez a költészet belülről vetül a világra – jegyzi meg a három általunk is elemzett kötetről Mesterházi Mónika –, a tárgyakat gyakran szimbolikusan megszemélyesíti, a költő velük is viszonyban van, megszólítja őket is, vagy saját érzelmeit kölcsönzi nekik. A bútor, a szoba vagy a ház gyakran metonimikusan jelenti tulajdonosát, lakóját" (MESTERHÁZI 1997; 1157). Ehhez azonban hozzá kell tenni azt is, hogy az idézett versben, vagy általában Takács Zsuzsa költészetében a költői szubjektivitás közel sem számolódik fel, vagy korlátozódik oly módon, mint például Nemes Nagy Ágnes költészetében. Verseinek hangneme jellemzően mindig személyes marad, s amennyire igaz, hogy költészetének alaphelyzete a megszólítás (MESTERHÁZI 1997; 1157), úgy igaz az is, hogy a megszólítottal (legyen szó a szeretőről, az anyáról, egy lehulló falevélről (*A legszebb mozdulat*), vagy akár egy tárgyról, mint például a *Könyvek, kedveseim* című versben) a megszólító mindig valamilyen közvetlen intim, érzelmi viszonyban van. Ha – mint a bevezetőben említettem – a három kötetet valamilyen poétikai egységben igyekszünk szemlélni, akkor mindenképpen ki kell emelni azt is, hogy az *Utószó* kötet *A szív túlkapásai* című verse ép-

pen ennek a tárgyias költészetnek a poétikai érvényességét vonja kétségbe: „»Tollam hegyétől lángra lobban a papír« / írtam neked egy gyönge pillanatban, / s a legbárgyúbb dilettáns szájába illő / fordulat, mint próbaterheléskor a szeme / láttára szakadékba omló híd látványa / a porba sújtott tervezőt, hetekig gyötört." A költői szemléletmód önirónia azonban még ezen is fordít egyet, a vers zárása ugyanis a következő: „Ui. A tollam hegyétől lángra lobbanó papír? / A bárgyú fordulat? Lángolt kezemben / a lelketlen papírlap, vijjogó tűzoltóautó / szállította és azbeszt-kesztyűben nyújtotta át / a postás a csöngetésre előkecmergő férfinak, neked, / akinek jeges tekintetére a lángok hamvukba holtak. / S a várost pernye füstje fojtogatta aznap."

A versbeszélő világban-létének hangoltságát – különösen a *Viszonyok könnye* első ciklusában – mutatja a versek tere is: a lakás, a háborúk nyomait őrző bérház, az esős, mocskos, pusztuló város s – mint később is több jelentős Takács Zsuzsa-versben – a villamos. A költemények jelenetezése, a versvilág tárgyi elemei és a versben leírt természeti jelenségek tehát szintén a versszubjektum fiktív lelki tartalmainak a kifejezőiként is megérthetők. Esetenként azonban többről is szó van ennél, „a háború és az orosz / invázió sebeit őrző ház" (*Elejtett tálca*) ugyanis a szubjektum történeti szituáltságának tudatát is kifejezi, a történelem okozta sebek lényegében hasonló értelemben szerepelnek Takács Zsuzsa költészetében, mint ahogy Pilinszky beszél auschwitzi emlékeiről: „Auschwitz ma múzeum. Mégis a vitrinekben fölhalmozott tárgyakon föllelhető ütések és kopások a század, az élet betűi" (PILINSZKY 2006; 86). A holokauszt emlékezete Takács Zsuzsa költészetében is tetten érhető, *Anima* című verse Pilinszkyt is megidéző soraiban például: „Álmában bosszút állok a testen, / megcsúfolom félbemaradt találkozásait, / erdői helyébe egy haláltábor megcsonkított / fáit ültetem, szeretteire farkas-álarcot / teszek, és fölgöngyölöm egét / mint egy könyvtekercset." Kérdés azonban, hogy Takács Zsuzsa verseiben az élet betűinek van-e olyan transzcendens referenciája, mint Pilinszkynél, akinek sokat idézett mondása szerint „Isten időről időre átvérzi a történelem szövetét" (PILINSZKY 2006; 86).

Még mielőtt erre a kérdésre válaszolnék, térjünk vissza az álom poétikai szerepére, Takács Zsuzsa számára ugyanis az álom egyfajta alkotói módszer. Egy vele készült interjúban nyilatkozta: „Ami pedig az álmaimat illeti, írói módszeremmé vált bakugrásaik logikájának követése nem egy versben vagy novellában; átlátszó igyekezetük pedig, hogy bűnbakká tegyék életem ártatlan mellékszereplőit, hogy nehogy szeretteim ellen lázítsanak, hallatlanul mulattató. Végtelen képességgel ruház fel az álom, párhuzamos világok nyílnak meg előttem, s ha hosszan vergődöm is csapdájában, íróként hasznot húzok belőlük. [...] A *Viszonyok könnye* című 1992-es kötetem szerelmes verseit többnyire megálmodtam. Azért találtam ki a három sorból álló négy-

szakaszos álterzina formát, hogy gátat szabjak a szabadon hömpölygő áradatnak" (SZŐNYEG-SZEGVÁRI & SZÉNÁSI 2012; 11). A versek álomleírásainak értelmezéséhez legkézenfekvőbb megközelítésnek kínálkozik a pszichoanalízis. Vitathatatlan, hogy az ide sorolható versek motívumaiból, tárgyias elemeiből mint „nyilvánvaló álomtartalmakból" (FREUD 1909) következtethetünk az álmodó/versíró tudattalan lelki tartalmaira. Az értelmezői módszer adott életműre vonatkozó érvényességét erősíti az is, hogy az álom és a látomás irodalmi művekben való megjelenítését elemezve Takács Zsuzsa is hivatkozik Freud és Jung álomelméleteire (TAKÁCS 2008; 53–95). Az álomnak most mégis más szerepét emelem ki, azt, amit a költőnő a fentebb idézett beszélgetésben mint „a párhuzamos világok megnyílását" említ.

Az álom világa ugyanis érintkezik a való világgal, de jellemzően alogikus, megismerhetetlen, kiszámíthatatlan működésénél fogva el is válik attól. A határok tehát valóság és álom, valóságos és megálmodott létezők, események, dolgok között elmosódnak, a vers fiktív világa ezáltal homályossá s többértelművé, a versbeszélő világlátása pedig szürreálissá, esetenként groteszkké változik. Az álommechanizmus tehát eleve hasonló a műalkotást létrehozó fikcióképző aktusokhoz, Takács Zsuzsa álomleírásaiban ennek révén többszörös határátlépések történnek, melyek megtöbbszöröződnek s egyben el is bizonytalanítják valóság és álom, valóság és fikció korrelációit. Az álom révén felszabaduló érzelmek szabad áramlásának viszont a műalkotás, az áltercinák (szintén széles líratörténeti hagyományba ágyazódó) kötött formája szab határt, s ezáltal teszi közölhetővé azokat. Az álom és a valóság közötti határátlépés gyakran jelölten történik. A cím- és alcímadás, illetve a szövegek egyértelmű utalásai mellett találunk példát az álomértelmezés önelemző gesztusára is:

Megváltó álmok, elkerültök!
Legfeljebb egy ballonkabát, egy esernyő
hiányzik szekrényemből, hiába
forgatok fel mindent. És egy nyakék!
Költöztem álmomban és a csomagból
ezt a hármat kihagytam.
A ballon a ballonod. Két éve már,
hogy tévedésből abban indultam haza.
Az esernyő, mint jelkép, magáért beszél.
A földön hevert és én nem akartam
tudomást venni róla.
De reggelre minden megvan.
Tompa elégültség vesz rajtam erőt.
(Megváltó álmok, elkerültök)

A *Tárgyak könnyé*ből idézett versben a tárgyak (az esernyő, a ballonkabát és a nyakék) megléte az álom nem valóságos, kvázi fiktív voltának az igazolására szolgálnak, s a nyomasztó álomtörténéssel szemben a megnyugvás, a megnyugtatás eszközei. S bár igaza van Mesterházi Mónikának, hogy a *Viszonyok könnyé*hez képest a *Tárgyak könnyé*t már nem uralják az álmok (MESTERHÁZI 1997; 1159), mégis az előbb említett költői látásmód nyomai, illetve poétikai következményei megmaradnak nem csak a *Tárgyak könnyé*ben (példa erre a fentebb idézett vers is), de még az *Utószó* verseinek egyébként valóban „reálisabb" világában is (ilyen látomásos, rémálomszerű versnek gondolom például a *Kutyák jajveszékelése* című darabot).

Az álom tehát azáltal, hogy a fikció határátlépő aktusainak önreflexív versbeli alakzataként is megérthető, fellazítja a versbeli és a verset megelőző realitás határait, a határsértés azonban nemcsak a fantázia szabad, alogikus játéka, vagy a groteszk és az irónia irányába történik, hanem egy másfajta átlépés, a transzcendencia, a misztikus tapasztalat felé is. Itt nem elsősorban azokra a versekre gondolok (azokra is persze), melyek az imádság, a szentmise liturgiájának műfaji jellemzőit felhasználva, de a versbeszélő kételyeit, kétségeit is megfogalmazva fordulnak Istenhez. A misztikus tapasztalat számtalan motívuma (például a köd, a homály, a holdfogyatkozás mint a látás korlátozottsága, a jegyesmisztika szerelmi frazeológiája) megtalálható a *Viszonyok könnyé*ben, melynek záróciklusában (mindenekelőtt Vörösmarty *A vén cigány*ának malombéli poklát is versbe író *Végtelen órán* című versében és annak környezetében) a versbeszélő már egy végidő utáni szituációban szólal meg. Az elemzett Takács Zsuzsa-kötetek misztikus hagyományhoz való kapcsolódását mutatja a misztikus irodalom alapvető forrásszövegének tekintett *Énekek énekének* szövegszerű jelenléte több versben is. Mindenekelőtt a *Viszonyok könnyé*ből az *Úgy fekszik előttem mint álomba* kezdetű verset említhetjük, mely az ószövetségi könyvet (Károli fordításában) szó szerint idézi, de ebben a szövegközi viszonyban indokolt a *Tárgyak könnye* kötet *Néger nő* című versét az *Énekek énekének* Sulamitra vonatkozó részlete felől olvasni: „Barna a bőröm, de azért szép vagyok [...]". Ez az önjellemzés Northrop Frye szerint a menyasszony idegen származásának s erkölcsi megbélyegzésének a kifejezésére is szolgált (FRYE 1997; 266). A misztika szöveghagyományának bevonása a kilencvenes évek lírájának intertextuális terébe Keresztes Szent János magyar fordítójától nem meglepő fejlemény, ez a három elemzett kötetben azonban nem annyira a költői tárgyiasság, mint inkább az Én-Te viszonyok kérdését érinti, mellyel kapcsolatban idézhetjük Martin Bubert is: a „viszonyok vonalainak meghosszabbításai az örök Te-ben metszik egymást" (BUBER 1991; 89).

Takács Zsuzsa költészetének recepciójában már korábban megfogalmazódott, hogy az egyes lírai darabok egy nagyobb epikus keretbe rendeződnek.

Az 1977-es *A búcsúzás részletei* kötetének *Utasítások a jelenethez* című ciklusát „a prózai művek linearitását mint formai elvet magába építő alkotás"-t jellemzi Baán Tibor (BAÁN 1988; 125), Bárdos László pedig a *Viszonyok könnye* kapcsán jegyzi meg: „Ezek a darabok, de korábbi lírája is, egyfajta költői fejlődésregényt idéznek föl, melyekben személyes életre valló helyzetek, motívumok felelnek egymásnak, vonatkoznak egymásra" (BÁRDOS 1993; 375). Abban nem vagyok biztos, hogy a szó eredeti műfaji értelmében beszélhetünk fejlődésregényről Takács Zsuzsa költészete, egy-egy kötete, vagy akár a három vizsgált kötet esetében. Valamifajta folytonosság, szövegek közötti (ön)reflexív viszonyokból építkező autopoetikus rendszerek megléte azonban egészen biztosan megfigyelhető. Ilyen a fentebb már említett (ön)ironikus visszavonása, majd ugyanazon versen belül megerősítése a megszemélyesítésre épülő tárgyias líranyelvnek. A folytonosság létrejöttének legalapvetőbb forrása a három kötetben az én-te viszonyok jellemzően vagy nő-férfi, vagy anya-gyermek viszonyként való azonosíthatósága. A másik folytonosságot létrehozó poétikai eszköz a Bárdos László által is említett motívumismétlés, melynek jellegzetes, a két „könnyes kötetet" motivikusan is összekapcsoló példája a nő által tévedésből felvett férfi ruhadarab (ballonkabát, kesztyű). A *Viszonyok könnyé*nek nyitóversében a véletlenül elhozott férfikesztyűről van szó, a *Vasárnapra, lehet megjönnek a tankok* című vers a kötetnyitó darabra visszautaló részletében viszont a következőt olvashatjuk: „Először csak a kesztyűjét vittem / – véletlenül – magammal, később / már a ballonkabátjában indultam haza", míg az előbb idézett *Megváltó álmok elkerültök!* címűben már csak a kesztyűt említi a versbeszélő, mely egyben az emlékezet, pontosabban a felejtés működésére is rávilágít. Ebben az összefüggésben mindhárom kötetre érvényes megállapítást tesz Halmai Tamásnak az *Utószó* értelmezése kapcsán: „a változás mélyén állandóság, mégpedig az emlékezet alkotta identitás és az elmúlásra reflektáló öntudat kettősségének szellemi-poétikai állandósága munkál" (HALMAI 2010; 85).

S ha olyasfajta személyiségfejlődés nem is olvasható ki a három kötet verseit értelmezve, mint amilyet a fejlődésregény műfaji konvenciója megkövetelne, Takács Zsuzsa költészete mégis tart valamerre: a viszonyok és a viszonyokat létrehozó személyek mulandóságának tapasztalata felé. A szerelem elmúlása és az anya haldoklása az *Utószó* halálverseiben kap lezárást. A *Tárgyak könnye* kötet címadó ciklusa ebben az összefüggésben a tárgyi világ poétikájának egy másik lehetőségét mutatja fel. A versek világának legtöbbször címben is jelölt tárgyi elemei nem a versbeszélőhöz kapcsolódnak, hanem a haldokló anyához, az ő hiányát (például a *Tollpihe* című vers), vagy a szenvedését jelölik. Ez utóbbi megrendítő darabja a *Margarin* című négysoros:

Villával összekarcoltad a margarint.
Visszahőköltem tőle, amikor a doboz
fedelét levettem. Fájdalmadban, mondtad.
Eszerint így kell élnem.

Az anya fájdalmának elbeszélhetetlenségében s a kommunikáció nehézségében Pilinszky *Apokrif*jének nyelvi-ontológiai tapasztalata fogalmazódik újra, Takács Zsuzsa versében a margarinba karcolt vonalak mint írásjelek, mint a szenvedés nyelvének a megértése formálja át a versbeszélő önmegértésének horizontját. A szenvedés, az elmúlás egzisztenciális tapasztalata szorosan összekapcsolódik ezekben a versekben a szeretett személy mássá-gának és (más darabokban) a szubjektum önmagával szembeni idegenségének a tapasztalatával. Az anya haldoklását, halálát elbeszélő történetet lezáró darabja (s Kántor Péter *Levél anyámnak* című versének párja) az *Utószó*ban az *Egy lakás felszámolása* című vers. Nyitósorai a *Margarin* motívumát ismétlik meg: „Bekentem kezemet a kamillás krémmel, / amit a te lakásodról hoztam, / ujjad lenyomata még látszik a dermedt, / tiltakozó felületen." Az idézett versrészletben a versbeszélő mintegy eltörli a halott anya kéznyomát, s a lakás tárgyi emlékeinek felszámolása után nyílik lehetőség az anya halálának elbeszélésére: „Ágyadhoz kéretted az orvost és a nővéreket, / megkö-szönted a fáradozásukat, és kérted, / hagyjanak meghalni már, és hagytak." Az önmegértés – ennek a lírának lényeges, a költészet határain túlmutató igénye – ebben az esetben is máson, azaz a másik halálának a tapasztalatán megy végbe (vö.: GADAMER 2003; 128), de ez a „más" az én költészet által idegenné transzformált saját viszonyainak, érzelmeinek koordináta-rendszerében jelenik meg.

Egyetértek tehát Szűcs Terézia értelmezésével: „A sajátként idegen halál-tapasztalat kettősségében az *én* [...] mintegy *bevonódik* a halottak közösségébe, részesévé lesz a halálnak; s mindeközben kívül marad, hiszen: túlélő. Mindig a Másik halandóságával szembesülve tesszük fel a magunk létével kapcsolatos kérdést: vajon halandóságunk alapvető és mindent megelőző tényéhez képest életünk nem csak valamiféle ráadás, utószó? Vajon élni nem azt jelenti: időszakosan túlélni?" (SZŰCS 2002; 62.) Abban azonban nem vagyok biztos, hogy ez a lírai szemléletmód ne feltételezne az immanens létezésen túli horizontot (SZŰCS 2002; 63). A *Viszonyok könnye* – mint arról korábban szó volt – véleményem szerint akár misztikus kötetként is olvasható lenne, záróverse a szentmise liturgiáját írja újra, s a létezés transzcendens távlatainak lehetőségét a későbbi kötetek sem vonják vissza, elég talán csak a Pilinszkyt és a krisztusi szenvedést címadásával egyszerre megidéző *Agonia christianá*ra hivatkozni. A 2010-ben megjelent *A test imádása* kötet

utolsó *India* című ciklusát Takács Zsuzsa Kalkuttai Teréznek ajánlja, akinek naplója és levelezése szövegszerűen is beíródnak a versekbe. A *lélek sötét éjszakájá*nak a mai ember számára Keresztes Szent Jánosnál közelibb és megrendítőbb példáját adja Kalkuttai Teréz a hitben való meghasonlásig vivő s a másik ember szenvedéséből táplálkozó negatív misztikája. „Miért ne tekinthetném vers-inspirációnak példáját? – teszi fel a kérdést Takács Zsuzsa – A fehér lepedő, amit a haldokló alá tesz – hívő vagy hitetlen –, akár a vers, a végsőkig kiszolgáltatott test felmagasztalásának szakrális helye" (SZŐNYEG-SZEGVÁRI & SZÉNÁSI 2012; 15). A másik ember szenvedésére nyitott költői szemléletmód – csakúgy mint például Borbély Szilárd és Varga Mátyás esetében – Takács Zsuzsa költészetének is új, teológiai, teopoétikai nézőpontból vizsgálva is érvényes olvasói tapasztalatokkal szolgáló megújulásához vezetett.

Kiadások

TAKÁCS Zsuzsa (1992): Viszonyok könnye. Jelenkor Kiadó, Pécs
TAKÁCS Zsuzsa (1994): Tárgyak könnye. Jelenkor Kiadó, Pécs
TAKÁCS Zsuzsa (1996): Utószó. Új és válogatott versek. Jelenkor Kiadó, Pécs

Irodalom

BAÁN Tibor (1988): „A szenvedélyes arc a keretből kihajol". Takács Zsuzsa költészetéről. Mozgó Világ, 4. 125–127.
BÁRDOS László (1993): A találkozás lényegisége: Takács Zsuzsa verseiről. Vigilia, 5. 375–378.
BODOR Béla (2009): „Fénylik nekik az elsötétített éjszaka…": Nyílt és belső terek Takács Zsuzsa képi világában. Parnasszus, 1. 17–22.
BUBER, Martin (1991): Én és Te. Európa Könyvkiadó, Budapest
FREUD, Sigmund (1909): Pszichoanalízis: Öt előadás 1909-ben a Worcesteri Clark Universityn. Ford. Ferenczi Sándor, http://www.mek.oszk.hu/01100/01160/html/ [a letöltés ideje: 2013. 01. 27.]
FRYE, Northrop (1997): Az Ige hatalma. Ford. Pásztor Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest
GADAMER, Hans-Georg (2003²): Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris Kiadó, Budapest
HALMAI Tamás (2010): Takács Zsuzsa. Balassi Kiadó, Budapest
MESTERHÁZI Mónika (1997): Valaki néz egy ablakból. Holmi, 8. 1156–1161.
PILINSZKY János (2006): A „teremtő képzelet" sorsa korunkban = Pilinszky János Összes versei. Szerk. Hafner Zoltán. Osiris, Budapest, 84–88.

SCHEIN Gábor (1994): Takács Zsuzsa Tárgyak könnye című kötetéről. Műhely, 1. 65–66.
SZŐNYEG-SZEGVÁRI Eszter & SZÉNÁSI Zoltán (2012): Nagy találkozások: Takács Zsuzsával Szőnyeg-Szegvári Eszter és Szénási Zoltán beszélget. Új Forrás, 3. 6–16.
SZŰCS Terézia (2002): Van későbbi idő?: Bevezetés Takács Zsuzsa költészetének olvasásába. Műhely, 5. 62–65.
TAKÁCS Zsuzsa (2008): Szóra bírni az álmot: Álom és látomás az irodalomban = Uő: Jaj a győzteseknek!, Vigilia Kiadó, Budapest, 53–95.

THE OBJECT OF TEARS
Objectivity and Poetics in Three Books by Zsuzsa Takács

In Zsuzsa Takács's lyric poetry, intertextually evoked literary tradition emerges in layers, and the poetic manifestation of the object elements of her poetic world is similarly complex. The source of her poetry equally includes classic literature, the literary tradition of mysticism, Rilke, Babits and lyric poems by the poets gathered around the literary magazine *Újhold* (New Moon). The present paper was written in the early 1990s, and studied three books which are both thematically and poetically related: *Viszonyok könnye* (*Tears of Relations*), *Tárgyak könnye* (*Tears of Objects*) and *Utószó* (*Post Scriptum*). Zsuzsa Takács' poetry perpetuates the objectivist poetics of *Újhold* in such a way that she retains the subjectivity of the lyric voice, and the poetics of the objective world is also formed in the intersubjective relations of speech addressed to another person that is, by implicating the hermeneutic experience of 'self-understanding accomplished through observing other things'.

Keywords: objectivist lyric poetry, history, dream, fictionality, mysticism, linearity.

PREDMETI SUZA
Objektivizacija i poetika u tri zbirke Žuže Takač

U lirici Žuže Takač se intertekstualno probuđena tradicija istorije književnosti javlja slojevito a isto tako je složen i poetski izraz predmetnih elemenata pesničkog sveta. Među izvorima poetskog izraza istodobno nalazimo klasičnu književnost, književnu tradiciju mistike, Rilkea i Babiča, kao i liriku pesnika koji su se nazivali „újholdasok" (jer su objavljivali tekstove u

časopisu „Újhold" [Mlad mesec]). Studija analizira tri zbirke nastale u prvoj polovini devedesetih godina koje su i tematski i poetski isprepletene (to su knjige pod naslovom „*Viszonyok könnye*" [Suze odnosa], „*Tárgyak könnye*" [Suze predmeta] i „*Utószó*" [Pogovor]). Žuža Takač ovekovečava objektiviziranu poetiku „Újhold"-a tako što ujedno čuva i subjektivnost lirskog oslovljavanja. Poetika predmetnog sveta se formira u odnosima intersubjektivnog govora upućenog drugima, implicirajući hermeneutičko iskustvo „razumevanje samog sebe posredstvom drugih".

Ključne reči: objektivizirana lirika, istorija, san, fikcija, mistika, linearnost, patnja, smrt, razumevanje samog sebe.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 01. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 01.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.11)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

PATÓCS LÁSZLÓ

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
patocslalaszlo@gmail.com

A TÁRGYI VILÁG IDEGENSÉG-NARRATÍVÁI VAS ISTVÁN ÖNÉLETÍRÁSÁBAN

Narratives of Strangeness in the Objective World of István Vas's Autobiography

Naracije otuđivanja predmetnog sveta u autobiografiji Ištvana Vaša

Vas István többkötetes önéletírásának bevezető szövegében a berendezési tárgyak által keltett jelentésrétegek kerülnek fókuszba. Noha az említett tárgyak az elsődleges szocializációs tér legfontosabb elemei, paradox módon az elbeszélő számára mégsem az otthonosság képzetét, hanem egyfajta idegenségérzetet hordoznak. Az autobiográfia bevezető szövegében tehát a tárgyi világ az idegenségérzethez, az én elkülönüléséhez kapcsolható, az énnek a világtól való távolságát jeleníti meg. Az elbeszélő én gyakran él az utólagos tudásából eredő többlettel, és a tárgyi világra vonatkozó meglátásai során újból és újból rámutat az akkori és a most között kirajzolódó megítélésbeli különbségekre. Az elbeszélő én visszaemlékezései során a modernnek titulált szobák tárgyi világát érinthetetlennek és változtathatatlannak írja le. Vas István szövege tehát egy olyan önéletírás, amely kiemelkedő szerepet tulajdonít a tárgyi világ idegenség-képének.
Kulcsszavak: tárgypoétika, idegenség-narratíva, önéletírás.

A bennünket körülvevő tárgyi világ jelentései változatos s egymástól igen eltérő érzéseket is generálhatnak: az egyén számára a környezet tárgyrendszerei egyfelől a harmónia megteremtőiként léphetnek fel, de ennek ellentett képzetét, a kívülállás, az idegenség érzetét is továbbíthatják. Legyen szó egyikről vagy másikról, mindenképp helytálló Jean Baudrillard azon meg-

látása, mely szerint „a környezet egy átélt létezési mód" (BAUDRILLARD 1987; 120). Magát a környezetet – ezáltal pedig a létezést – nehéz volna elképzelni az említetteket betöltő tárgyak nélkül. A tárgyak uralta környezet mint a létezési módot meghatározó koncepció képe a Vas István-önéletírásban is megjelenik. A szerző az autobiográfia bevezető szövegében, a *Nehéz szerelem Előjáték*ában, az *Elvesztett otthonok* című textusban írja a következőket: „Az *Elvesztett otthonok* ugyanis, mint már említettem, az élet keretének, vagyis környezetének története" (VAS 1983; 81). A tárgyalt világ poétikájának kérdéskörét vizsgálva megkerülhetetlen tényező, hogy Vas István ezt a szöveget többkötetes önéletírásának foglalataként képzeli el, vagyis egyfajta keretfunkcióval ruházza fel. Az önéletírói opus ebben a koncepcióban egy olyan közegeként jelenik meg, amelynek a feladata az, hogy megszólaltassa azt a világot, amely a szerző szavai alapján a további kötetekben ha nem is teljesen, de jobbára hangsúly nélkül marad: „a keretet adottnak tudtam, olyasminek, amit a környékek és lakások, bútorok leírásával már »elintéztem«" (VAS 1983; 81). Az elbeszélői gyakorlat tehát erre a szövegre és a benne megjelenő világra mint az önéletírás alapjára tekint, egy olyan textusra, amely mintegy színtérként értelmezhető, vagy ahogy a szerző fogalmaz: „Az életnek e jelei nélkül a leírás sem volna teljes" (VAS 1983; 83). A környék, a lakások, a bútorok leírásának terepe lesz tehát az a bevezető szöveg, amelyben a tárgyi világra s a benne megképződő idegenségképzetekre esik a hangsúly.

Az ént körülvevő tárgyi világ alkotóelemei közül az *Elvesztett otthonok* című szövegben a berendezési tárgyak válnak a legfontosabbakká. Az elbeszélői én és az őt körülölelő tárgyi világ mintegy átjárja egymást: az én nem képes érzelemmentes viszonyt kialakítani a berendezési tárgyakkal, sőt a tárgyi világ bizonyos szempontból elsődleges szocializációs terepként is leírható. Egy olyan közegként, amelyben „lények és tárgyak egyébként össze vannak kötve". A tárgyak ebben a „cinkosságban" egy érzelmi értékkel ruházódnak fel, melyet méltán nevezhetünk a tárgy „jelenlétének" (BAUDRILLARD 1987; 113). Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* című munkájából idézett mondata kapcsán le kell szögezni, hogy Vas István önéletrajzi elbeszélésében a berendezési tárgyak különböző csoportjai a családtagokkal, illetve egy társadalmi osztállyal szemben fennálló személyes viszonylatok szubverziójának a terepét jelenítik meg.

Gondolatmenetemben az elbeszélői ént körülvevő tárgyi világ az *Elvesztett otthonok* címmel párhuzamba állítva egyfajta elbeszélést szervező szabályrendként működik a szövegben. Az önéletírás bevezető szövegében a tárgyi világ az idegenségérzethez, az én elkülönüléséhez kapcsolható, az énnek a világtól való távolságát jeleníti meg. Baudrillard szerint a tárgyak „egy

egész világkép visszatükröződései, ahol minden létező mint egy „interioritás tartály" fogant, a kapcsolatok pedig „a szubsztanciák transzcendentáló összefüggéseként" (BAUDRILLARD 1987; 120). A tárgyak rendszere kifejezés csak bizonyos megszorításokkal terjeszthető ki a vizsgált Vas István-szövegre, ugyanis a társadalmi osztály(ok) berendezési tárgyait az elbeszélő én visszaemlékezéseiben nem rendszerjellegük, hanem az irányukba érzett idegenség felől közelíti meg. A berendezési tárgyak egy, akár évszámokkal is meghatározható kor tárgyai, másfelől a berendezési tárgyak rendszerében történő szándékos vagy szükség okozta átalakulások, módosulások, helyzetek szintén megjelennek a műben. Nemcsak a tárgyak rendszerén tapasztalhatjuk meg a változást, ugyanis az idő múlásával az élettörténet egy meghatározott korszakának tárgyi világához köthető érzelmi viszonyulás is felülíródhat.

A tárgyak rendszerének baudrillard-i elgondolása szerint egy szobabelső berendezési tárgyai között „minden darab szigorúan meghatározott rendeltetésű, ez megfelel a különböző családi funkcióknak, sőt, távolabb menve, egy olyan egyén-koncepcióra utal, ami az egyes tulajdonságok kiegyensúlyozott összessége" (BAUDRILLARD 1987; 112). Ennek a rendszernek a Vas-szöveg legelején a polgári lakásban uralkodó homály lesz a központi tényezője. Ez a fény nélküli közeg uralja a szobákat, s a narrátor visszaemlékezése szerint hasznára van a berendezési tárgyaknak: „amely mindenképpen jót is tett a mienkéhez hasonló polgári lakások berendezésének" (VAS 1983; 16). A családi funkciók kérdésköre leginkább az úriszoba kapcsán merül föl. Ez az a tér, amely egyrészt helyet ad a fontosabb szociális eseményeknek, de a szövegben először épp az úriszoba kontextusában merül föl a berendezési tárgyak keltette idegenségérzés. Az elbeszélő én ironikus felhangokat is tartalmazó szólamában szentélyként prezentálja ezt a szobát, a tárgyak bemutatásakor azonban lépten-nyomon ezek furcsaságait, össze nem illő mivoltukat emeli ki. E jelenség betetőzéseként hosszasan ecseteli, hogy a szekrény mint használati tárgy hogyan nem képes betölteni eredeti funkcióját. Utóbbi nem csak egy beteljesítetlen funkcióként jelenik meg, ugyanis a könyvszekrény a maga idegenségével a fiatalkori elbeszélt én szemében a kaland megtestesítője is, olyan terep, amely titkokat és talányokat rejt, Bachelard szavaival „nem hétköznapi bútordarab. Nem tárul fel minden nap. Hasonlóképpen annak a léleknek a kulcsa sincs a zárban, amely nem nyílik meg" (BACHELARD 2011; 83).

A szekrények, fiókok mint berendezési tárgyak különösen fontos szerepkört tudhatnak magukénak: a tárgyak rendszerében ezek azok az elemek, amelyek „a titkos lelki élet valóságos szerveinek" (BACHELARD 2011; 82) a feladatkörét is ellátják. Ebben a rendben nagy a jelentősége annak, hogy mit hogyan és hova teszünk, vagy ahogy Bachelard írja: „a szekrény a rend egyik középpontja, mely az egész házat védelmezi a határtalan rendetlenség-

től" (BACHELARD 2011; 83). A szekrény Vas István vizsgált szövegében az elbeszélt én előtt olyan, rejtélyeket és titkokat tartogató közeg, amely nem képes megtartani azt az elsődleges célt, hogy elrejtsen, eltakarjon valamit, tehát a benne tárolt dolgok nem maradnak rejtve az elbeszélt én előtt: „Apám a könyvszekrényt gondosan zárta előlem. De nem zárta a három kis fiókot, mert ebben csak a dohányzással és a kártyajátékkal összefüggő holmik voltak. Viszont ha ezeket a fiókokat kihúztam, belenyúlhattam az alsóbb részekbe, melyek a titkolandóbb könyvanyagot tartalmazták" (VAS 1983; 17).

A berendezési tárgyak „szelíden halhatatlanná teszik magukat a csoport állandóságának és a csoporton belüli érzelmi kötelékeknek a térben való megtestesítésével, mindaddig, míg egy új generáció el nem távolítja és szét nem szórja vagy régi tárgyak nosztalgikus együttesében újra el nem helyezi őket" (BAUDRILLARD 1987; 113). Az *Elvesztett otthonok*ban az elbeszélő én gyakran él az utólagos tudásából eredő többlettel, és a tárgyi világra vonatkozó meglátásai során gyakran rámutat az akkori és az elbeszélő énhez köthető idősíkok megítélésbeli különbségekre. A gyerekszoba tárgyai közé be nem illeszthető régi darabokról mondja a következőket: „Nagypapa bútorait mi lenéztük, mivel sokkal fakóbbak voltak a mieinknél; ma már persze tudom, hogy ezek a kopott, enyhén díszített székek, szekrények, szerény és öntudatos biedermeier-méltóságukkal, nyugodtan lenézhették volna – ha ugyan meg nem tették – a mi bútoraink ügyetlen pöffeszkedését" (VAS 1983; 18). A fiatal elbeszélt én számára ez a szoba egyszerre testesíti meg saját és idegen közegét, ugyanis míg egyfelől nem tudja teljesen a magáénak tekinteni e berendezési tárgyakat – azok továbbra is a nagypapa bútorai maradnak –, addig ezek a tárgyak a „játékok, hancúrozások" terepének tárgyaivá válnak. Az ének bútorokról való értékítéletéről elmondhatjuk, hogy a fölidézett én a régi korok tárgyainak irányába érzett ellenszenvéhez hasonló töltetet kap az elbeszélő én saját régebbi bútorhoz való viszonyulása, illetve ahogy az opus egyik vizsgálója fogalmaz: „Amikor az emlékező önértelmezésének a megújítására vállalkozik, utólagos felismerései döntő részben elválnak elbeszélt énjének a korabeli gondolkodásától" (DOBOS 2005; 246). Ugyanitt kapnak helyet és ezáltal új funkciót is azok a bútordarabok, amelyek kikerültek a használatból, s nem tudnak tovább eleget tenni eredeti rendeltetésüknek.

A szobabelső leírásának vizsgálatakor külön ki kell térni arra a kérdésre, vajon mennyire integrálódnak ezek a bútorok magába a környezetbe, illetve mennyire véli környezetbe integráltnak azokat az elbeszélő. A fiatalkori elbeszélt én számára az első lakás tárgyainak funkciótlansága olyan helyzetet teremtett, amelyben a tárgyak egymáshoz való kapcsolata csak az utólagos perspektívából értelmezhető. Az alábbi példában a visszaemlékező elbeszélő én horizontjából kimarad ez a nézőpont, s csak a tárgyakat körülölelő han-

gulat marad meg: „A félhomály titokzatos jelentőséget adott a nehezen használható, tömör és cikornyás bútoroknak, és a kisfiút a meghitt borzongás és kényelmes misztika légkörével vette körül" (VAS 1983; 16). A későbbi otthonok berendezési tárgyainál az integrálódás lehetősége egyrészt a változó kordivat eredményeképp, másfelől pedig a szűkös lehetőségek miatt válik elérhetetlenné. Sőt az elbeszélő én utólagos nézőpontjából ez a különbözőség pozitív töltetet, egyfajta a szokásoktól távolságtartó, elkülönülő álláspont igazolását kapja: „De különben is volt valami kellemesen kihívó abban, hogy a mi lakásunkban ilyen ódivatú darabokkal találkoztak az emberek, különösen azok, akiknek gondosan és divatosan berendezett szobáit mi is megcsodáltuk. Ily módon igyekeztünk elvfélét szűrni a kénytelenségből" (VAS 1983; 53).

A lakás berendezési tárgyai közül az elbeszélő én a legnagyobb tisztelettel, már-már patetikus hangon a szőnyegekről szól. Felfogásában ezek egy olyan szerkezetet alkotnak, melyek a tárgyak rendszerének elemei közül szinte egyedüliként a „hagyományos és tekintélyelvű patriarchális viszony", illetve a „családtagokat összekötő komplex érzelmi viszony" megtestesítőivé válnak (BAUDRILLARD 1987; 112). Ezen tárgyak fontosságát az is jól mutatja, hogy az emlékező elbeszélő a szőnyegek évenkénti elpakolását a lakás, általa pedig a tárgyak rendszerének lemeztelenítéseként interpretálja: „Általában a lakásban sok volt a szőnyeg; a padlót, az asztalokat, pamlagokat, néha még a falakat is perzsaszőnyeggel borították, ez volt az egyetlen, valóban szép része a lakás egész berendezésének. Nyáron a lakást csupaszra vetkőztették, a szőnyegeket tekercsbe göngyölve naftalinos papírba csomagolták" (VAS 1983; 15). A szőnyegek kapcsán beszélhetünk a tárgy-funkció meghaladásáról is: ez azon kevés dolgok egyike, amely egyfajta szakrális töltetet is a magáénak tudhat a tárgyak között. A szőnyeg sokkal több mindennapi berendezési tárgynál, az elbeszélő énnek életre szóló orientációs pontként határozódik meg: „De az átváltás napja mindig elhatároló volt és ünnepélyes. Nekem a dolgok elmúlását, a természet körforgását sokáig nem a levelek hullása és az őszi szél sziszegése jelentette, hanem a szőnyegek felrakása" (VAS 1983; 15). Az említett berendezési tárgy az énben az idegenség egy másik változatát hívja elő: a tárgy mintegy új személyiségjegyeket kölcsönöz neki, egy teljesen idegen, a tárgy kontextusában azonban értelmezhető identitáskép lehetősége kerül felszínre: „Bizonyos, hogy amikor végighasaltam valamelyik pamlagon, vagy egyszerűen a földre tettem néhány díványpárnát, és hanyatt feküdtem a szőnyegen, egy perzsaszabású lét öntudata derengett bennem" (VAS 1983; 15). A berendezés elemei közül a szőnyeg az egyetlen olyan tárgy, amelynek az elbeszélő én önmagához közel álló jegyeket tulajdonít, s mintegy a tárgyak rendszerén belül is kiemelt

szerepet vél: a szőnyeg ugyan a dekadencia hordozója, ám egyszerre nyugalmat, meghittséget árasztó tárgy is: „A két karosszékből és egy heverőből álló bőrgarnitúra angol szenvtelensége jótékonyan ellensúlyozta szívemben a szőnyegek dekadens keletiségét" (VAS 1983; 16). Dobos István szerint „a hagyományt a családból kiváló önéletíró saját életében már nem gyakorolja meggyőződéssel. Idegenkedik a kulturális öntudat túlzó megnyilvánulásaitól" (DOBOS 2005; 251). A szőnyeg e megfigyelés legalaposabb cáfolata, hiszen ez a tárgy mind a fiatal elbeszélt én, mind pedig az elbeszélő én számára szinte nélkülözhetetlen berendezéssé válik, s felülírhatatlan jegyeket hagy az identitásán: „gyerekkori környezetélményeimből ez az egyetlen, amelynek hatását később tudatosan se szégyelltem. Lakás-álmaim leglényegesebb alkatrésze mindig a szőnyeg volt, sok szőnyeg, földön, falon, ajtókon, alacsony heverőkön, s nem újmódi, népies, vagy rongyszőnyeg, se világos és modern mintájú, hanem hagyományos, homályos, sötét tüzű szőnyegek" (VAS 1983; 16).

Ha a szőnyeg olyan tárgyi élményként írható le, amely jóval a gyermekkor után is megőrzött valamit a polgári keretekből, és amelyhez egyértelműen pozitív képzetek kapcsolhatóak, ennek fordítottja köthető a polgári lakás egy másik berendezési tárgyához, a halfarkú olvasólámpához. Az elbeszélő én számára ez lesz az a tárgyi elem, amely minden kétséget kizáróan már fiatalkorban is elfogadhatatlan, tűrhetetlen tárgyként van jelen, illetve a tárgyi világ idegenségének leghangsúlyosabb eleme. Ennek alátámasztására a polgári család és a polgári világlátás keretei között maradó testvérének lámpához való viszonyulását írja le: „Maga a lámpa sötétbarna fából készült és egy telt, meztelen sellőt ábrázolt. Teltsége azonban nem görögösen domború, hanem polgárian molett volt. [...] Húgom erősebb családi kötöttsége még akkor is kitűnt abból, hogy magától értetődően tudott a fanimfa hónalja alatt olvasni, sőt rajzolgatni" (VAS 1983; 27). A tárgyra való emlékezés itt egyben az elbeszélő énnek a családi kötelékek rendszere alól való kilépési vágyra történő emlékezés is.

Míg a lámpa egyfajta használati értékkel bír – tehát ha mégoly ízléstelen is, képes ellátni egy funkciót –, addig a dísztárgyak túlburjánzása mögött nem talál ilyen célelvűséget, a használati értékkel nem bíró tárgyaktól már fiatalkorában idegenkedik. Nem járunk messze az igazságtól, ha azt állítjuk, hogy a fiatalkorban a polgári lakásban megélt tárgyi világ heterogén, olykor stílus nélküli együttese miatt érez majd ellenszenvet az elbeszélő én a polgári lakások, illetve a túlburjánzó tárgyi környezet irányába. A polgári szobabelső ízléstelenségének gyökerét a gyűjtés, a szinte cél nélküli felhalmozódás tényezőjében látja, s nem tud azonosulni azzal a tárgyi világgal, amelyben a tárgyak rendszerének meghatározó mozzanata a felhalmozás lesz: „Így hát

hétről hétre a legképtelenebb dísztárgyak a lakásba hurcoltattak, és diadallal fogadtattak, különösen a felnőttek által" (VAS 1983; 26). E tárgyak valóban rendszert képeztek, mégpedig azáltal, hogy az elbeszélő én teljesen idegenként szemléli őket, s már-már élhetetlen környezeti tényezők összességeként határozza meg ezeket. A dísztárgyak idegenségének alapját pedig azok műviségében, illetve stílusimitációinak tökéletlenségében látja: „És nem is kis lelemény kellett hozzá, hogy az utánzott stílustól éppen csak egy nehezen megnevezhető, de könnyen észrevehető és határozott ízléstelenséggel különbözzenek" (VAS 1983; 26).

„A modern lakó nem »fogyasztja« többé tárgyait – mondja Baudrillard –. Leigázza, ellenőrzi és irányítja azokat. Az ember egy rendszer manipulációjában, taktikus egyensúlyában találja magát" (BAUDRILLARD 1987; 119–120). Az *Elvesztett otthonok* a fent vázolt jelenség tükrében a tárgyi világ ember feletti eluralkodását, a tárgyak diadalát tanúsítja. Az elbeszélő én visszaemlékezései során a modernnek titulált szobák tárgyi világa érinthetetlennek és a végletekig idegennek bizonyul, egy olyan struktúra jelenik itt meg, amely a megbonthatatlan rendet vasszigorral tartja: „Az igazán következetesen modern hajlékokban csak nagyon vigyázatosan volt szabad mozogni, mert a tárgyak legkisebb helyváltozása is képes volt felbontani a szoba egyensúlyát, és zavarba hozni a háziasszonyt" (VAS 1983; 50). Az elbeszélő én sem a polgárinak, sem pedig a modernnek tekinthető környezettel nem tud maradéktalanul azonosulni, ugyanis mindkettőben a számára elfogadhatatlan és környezeti rendszert véli felfedezni: „Nem csoda hát, ha nem nagyon bántuk, hogy nem tudunk ezekkel a berendezésekkel versenyezni, és nem iparkodtam valóra váltani ifjúkori terveimet arról a modern lakásról, amely kárpótol majd gyerekkorom elavult és ártalmasan ízléstelen környezetéért" (VAS 1983; 51).

„A tárgyaknak, de különösen a bútoroknak, (így) – gyakorlati funkciójukon kívül – van egy elsődleges »tartóedény« funkciójuk is: a képzeletbelit tartalmazzák" (BAUDRILLARD 1987; 120). Nincs ez másként a Vas István-önéletírás tárgyalt részének tárgyi világával sem. Az önéletíró vállalt programját valósítja meg azzal, hogy életének egy olyan szakaszáról ír, amelyben a tárgyi világ elemei, a berendezési tárgyak alkotta környezeti komponensek nemcsak elsődleges használati funkcióval bírnak, hanem személyiségalakító tényezőként vannak jelen. Így válnak ezek a tárgyak az önéletírás keretei között a képzeletbeli, az elbeszélt én, az elbeszélt élet tartóedényévé. Hasonlóképp a szöveg címszavaihoz, melyek „áttekinthetővé teszik az önéletrajzi elbeszélést, ugyanakkor a szótárregények ismert szerkezeti megoldását is emlékezetbe idézik" (DOBOS 2005; 242), az *Elvesztett otthonok* tárgyi világának elemei is az áttekintést, a szövegben, illetve az életúton való tájé-

kozódást szolgálják, tehát nemcsak a vizsgált szövegegység, tehát az önéletíró által kerettörténetként kezelt textus, hanem az önéletírói opus egészének tükrében is megkerülhetetlen szerepük van.

Kiadás

VAS István (1983): Nehéz szerelem I. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 336.

Irodalom

BACHELARD, Gaston (2011): A tér poétikája. Kijárat Kiadó, Budapest, 228.
BAUDRILLARD, Jean (1987): A tárgyak rendszere – A lakótér. Létünk 1. 112–124.
DOBOS István (2005): Irányított vallomás (Vas István: Miért vijjog a saskeselyű?) = Uő: Az én színrevitele. Önéletírás a XX. századi magyar irodalomban. Balassi Kiadó, Budapest, 242–253.

NARRATIVES OF STRANGENESS IN THE OBJECTIVE WORLD OF ISTVÁN VAS'S AUTOBIOGRAPHY

The introductory text of István Vas's multi-volume autobiography presents layers of meaning produced by the objects which furnish it. In spite of the fact that these objects are the most significant elements of the space of primary socialization, they do not carry the notions of home but rather some kind of feeling of strangeness. Thus, in the introductory text of the autobiography, the objective world is related to the feeling of strangeness, to the detachment of the I/self; it depicts the distance between the self and the world. The narrative self often makes use of the surplus which results from subsequent knowledge, and its insights concerning the objective world call attention repeatedly to the differences between the appraisal of past and present perceptions. In his recollections the narrative self depicts the objective world of the supposedly modern rooms as untouchable and unchangeable. István Vas's text is therefore an autobiography which attaches great importance and role to the strangeness-image of the objective world.

Keywords: objective poetics, narratives of strangeness, autobiography.

Hungarológiai Közlemények, Újvidék, 2013. XLIV/XIV. évf., 1., 65–73.

NARACIJE OTUĐIVANJA PREDMETNOG SVETA U AUTOBIOGRAFIJI IŠTVANA VAŠA

U uvodnom delu višetomne autobiografije Ištvana Vaša u fokusu su misaone jedinice koje oživljavaju predmete iz enterijera. Iako su ovi predmeti prevashodno sastavni deo socijalnog prostora, oni ne predstavljaju pojmove porodičnog i domaćeg sveta, nego neku vrstu emotivnog otuđivanja. Samim tim se u autobiografiji predmetni svet može vezati samo za otuđivanje, za izražavnje distance pojedinca od spoljašnjeg sveta. Narator često kao polaznu tačku koristi svoje kasnije iskustvo, i tokom posmatranja predmetnog sveta oko sebe, uočava razlike između nekadašnjeg i sadašnjeg viđenja stvari. U sećanjima naratora predmetni svet sobe modernog sveta je nedodirljiv i neizmenjiv. Autobigrafija Ištvana Vaša je delo u kojem je data posebna uloga slici otuđivanja predmetnog sveta.

Ključne reči: poetika predmeta, naracija otuđivanja, autobiografija.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 20. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 25.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

DECZKI SAROLTA

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
Budapest
sarolt@gmail.com

„CSAK AMI KELL"
Kántor Péter: Köztünk maradjon

"Only What's Needed"
Péter Kántor's Let's Keep it Between Us

„Samo što je potrebno"
Peter Kantor: „Neka ostane među nama"

A tárgyak történetén keresztül nemegyszer emberi életek, családok történetei tárulnak fel, a veszteségek pedig olykor nem csupán az identitás megkonstruálásában jelentenek törést, hanem akár magát az emberi életet is veszélyeztethetik. Különösen hektikussá és törékennyé teszik a tárgyakhoz és a segítségükkel is konstruálódó identitáshoz való viszonyt a mostoha történelmi-politikai körülmények. Kántor Péter *Köztünk maradjon* című kötetében első olvasásra is szembeötlő a tárgyak kiemelt szerepe. A tárgyak az életvilág otthonos darabjai, melyek a lírai én segítségére vannak a mindennapok során. Ezenkívül azonban afféle tanúságvető objektumok is, melyek a múltra, egy szeretett személyre emlékeztetnek, s a beszélő éppen ezeken az emlékeken és tárgyi viszonyulásokon keresztül keresi a választ arra az őt mindenkor foglalkoztató kérdésre: mit jelent megtanulni élni, hogyan lehet élni, és egyáltalán, mi az élet értelme.
Kulcsszavak: tárgy, identitás, történelem, költészet, Kántor Péter, utalás-összefüggés, esetlegesség, szelekció.

Mindennapi tárgytudatunk talán az olyan elhatárolásokon keresztül, mint a barkochba játék, jelenik meg a legszemléletesebben: ami nem fogalom és nem élőlény, az tárgy. Innentől kezdve pedig a bináris logika segítségével juthatunk el addig a konkrét tárgyig, amelyre a játékos gondolt. Az ilyenkor szokásos kérdések szerint egy tárgy lehet használati tárgy, dísztárgy, munka-

eszköz, kis tárgy, nagy tárgy, anyaga, mérete, színe változatos és így tovább. Ha végiggondoljuk ezeket az ilyenkor szokásos kérdéseket, akkor hamar szembetűnővé válik, hogy a tárgyak milyen sokféle minőségben és szerepben lakják be azt a világot, melyben élünk, mely a mi életvilágunk.

Nehéz lenne tipologizálni, milyenfajta viszonyban állhatunk a tárgyakkal. A tárgyi világ körülvesz minket, hasznunkra vagy kárunkra van, és nemegyszer kijelöli világunk vagy éppen cselekvési lehetőségeink határait. Ahogyan Heidegger írja, azok a tárgyak, melyek világunkat meg- és kitöltik, nem puszta dolgok, hanem pragmatikus módon viszonyulunk hozzájuk. Egy tárgy akkor több puszta dolognál, ha „valamire való", ez pedig azt jelenti, hogy valamire utal. A tárgyak utalnak egymásra, a hozzájuk fűződő viszonyra és a világ többi részére – vagyis a barkochba logikája szerint az élőlényekre és a fogalmakra. Azt is mondhatjuk, hogy egy tárgy: nem tárgy, csak más tárgyak, más létezők összefüggésében értelmezhető. Ahogyan Heidegger írja a *Lét és idő* nevezetes elemzéseiben: „Az eszköz a maga eszközszerűségének megfelelően mindig a más eszközökhöz való hozzátartozás folytán eszköz: íróeszköz, toll, tinta, papír, alátét, asztal, lámpa, bútor, ablakok, ajtók, szoba" (HEIDEGGER 1989; 177). A körülöttünk levő, rendelkezésünkre álló tárgyakat pedig egy utalásegész összefüggésében tudjuk azonosítani, osztályozni, minősíteni. Például egy fakanál utal az ételre, mely a segítségével készíthető el, utal az anyagára, a fára, amelyből készült, utal az emberi kézre, melyhez idomul, és utalhat a klasszikus nemi szerepekre vagy éppen ezek megkérdőjelezésére. Ha végiggondoljuk az utalások rendszerét, akkor éppen fordított utat követünk, mint a barkochba, mely az általánostól jut el az egyedi, konkrét dolgokig, mert itt a konkréttól jutunk el a lehető legtágabb kategóriákig.

A világ ily módon, a tárgyak utalás-összefüggése által lehet otthonos és valamelyest kiszámítható: amennyiben ugyanis rendelkezünk azokkal a tárgyakkal, melyekre életünk szokásos menete szempontjából szükségünk van. Ezekre a mindennapos használat során talán ügyet sem vetünk, mert magától értetődően „kézhez állnak" – ahogyan Heidegger mondja. Ha ezek közül bármi hiányzik, vagy rosszul működik, akkor megszakad a világ működésének egyenletessége. A tárgyak meghibásodása, eltűnése vagy – ahogyan Heidegger mondja – makrancoskodása akár katasztrofális következményekkel is járhat: gondoljunk csak egy közúti balesetre, egy beragadt liftajtóra, egy ki nem nyíló ejtőernyőre – vagy akár az amerikai katasztrófafilmekre. De kevésbé drasztikus zavarok is jelzik, hogy ki vagyunk szolgáltatva a tárgyi világnak, és a kisebb-nagyobb diszfunkciók a világ otthonosságának amúgy is törékeny illúzióját kérdőjelezik meg. Bizonyos esetekben akár egy éppen lemerült elem, kiszáradt golyóstoll vagy egy meghibásodott vincseszter is nagy gondokat tud okozni. Heidegger szerint az ilyen esetekben jelentkezik

be maga a világ. Hiányt észlelünk, törést a világ zavartalan működésében, és – ami a legfontosabb – ezen a törésen keresztül feltárul a világ maga. Vagyis a tárgyak által mozgásban tartott egyenletes működés elveszíti magától értetődőségét, és a világ menetének újragondolására késztet.

Éppen ezért van a tárgyaknak nagy szerepük a személyes identitás kialakításában. A tárgyak történetén keresztül nemegyszer emberi életek, családok történetei tárulnak fel, a veszteségek pedig olykor nem csupán az identitás megkonstruálásában jelentenek törést, hanem akár magát az emberi életet is veszélyeztethetik. Különösen hektikussá és törékennyé teszik a tárgyakhoz és a segítségükkel is konstruálódó identitáshoz való viszonyt a mostoha történelmi-politikai körülmények. Márpedig sajnos nem túlzás azt állítani, hogy a Lajtán innen ezek a körülmények szinte soha nem szűntek meg mostohák lenni, de a 20. században kiváltképp hozzájárultak a világ otthonosságának a szétrombolásához. A folytonos fenyegetettségnek ez az állapota átformálja a tárgyakhoz való viszonyt is, illetve a tárgyak kiemelt szerepet kapnak az identitás konstruálásában, pontosan azért, mert a tárgyakhoz tartozó személyeknek nem csak a személyes szabadsága, biztonsága, de akár az élete is kockán forgott.

Kántor Péter *Köztünk maradjon* című kötetében első olvasásra is szembeötlő a tárgyak kiemelt szerepe. A tárgyak az életvilág otthonos darabjai, melyek a lírai én segítségére vannak a mindennapok során. Ezenkívül azonban afféle tanúságvető objektumok is, melyek a múltra, egy szeretett személyre emlékeztetnek, s a beszélő éppen ezeken az emlékeken és tárgyi viszonyulásokon keresztül keresi a választ arra az őt mindenkor foglalkoztató kérdésre: mit jelent megtanulni élni, hogyan lehet élni, és egyáltalán, mi az élet értelme. Nem kicsi a fajsúlyuk és a horderejük ezeknek a problémáknak, melyeket manapság már csak idézőjelben szoktak feltenni. Az irónia természetesen az ő kérdésfeltevésében is jelen van, de ezzel együtt is makacsul keresi a választ arra, hogy mégis mi ez az élet, a világmindenség meg minden. De ő maga is hasonló élményben részesül, mint a derék, a galaxisokon átcikázó stoppos, aki a Bölcs Elmétől azt a választ kapja erre a kérdésre, hogy negyvenkettő. S talán még azt sem lehet mondani, hogy kevésbé abszurd helyzetek tanúja a kötet beszélője, hiszen a dolgok és a tárgyak meghökkentő konstellációja az ő életében is bőven adott alkalmat arra, hogy újragondolja saját életét és szereplehetőségeit.

Ennek az abszurditásnak az illusztrációjaképpen Dubravka Ugrešić horvát írónő *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* (UGREŠIĆ 2000) című regényét tudnám idézni. A történet hősnőjét, mint honfitársai közül oly sokat, egy mesterségesen összetákolt államalakulat felrobbanása vetett ki otthonából, és tette számára életbe vágó kérdéssé az emlékezés különböző módjait. Regényében az emlékezés lehetőségfeltételeit veszi sorra, és nem csupán a

darabokká törött élettörténet szilánkjait próbálja meg újra összeilleszteni, és legalább egy olyan konstellációt létrehozni belőlük, mely értelemmel bír, hanem magának a rekonstrukciónak az aktusára is rákérdez. Miközben azonban újra meg újra számot vet, méghozzá kegyetlen őszinteséggel és iróniával, saját identitásával, szenvedélyesen rakosgatja egymás mellé a mozaikokat, és próbálgatja a különböző konstellációkat. Tudván tudja, hogy az identitás többé-kevésbé biztos alapjául szolgáló narratíva magával az országgal együtt szétrobbant, s inkább a darabkák egymás mellé helyezésében, ennek szeszélyességében mutatja fel magának a történeti létezésnek az esetlegességét.

Az ország katasztrófája radikális értelem- és emlékezetdeficit okozója lett. Eltűntek a múlt addig rögzült konstrukciói, vele együtt ezek létrehozásának módozatai, helyükre pedig a túlélés ügyefogyott és kétségbeesett stratégiái léptek. Az emlékezés túlélési stratégiává válik, mely szinte kényszeres gyűjtögetésben nyilvánul meg: megőrizni, összeszedni a múlt minden furcsa jelét, s belőlük rekonstruálni valami olyan képződményt, mely az elveszett identitás pótlékául válhat. Ezért nem csupán ironikus, hanem egyszersmind mélységesen megrendítő is a regény felütése, amikor Ugrešić leírja, mi minden található a Roland nevű berlini elefántfóka gyomrában. Vagyis most már nem a gyomrában, hanem egy vitrinben az azóta elpusztult jószág egykori medencéje mellett: rózsaszín öngyújtó, jégkrémes pálcika, karkötő, gumikarika, fémfésű, vaslánc, iránytű, autókulcs, cumi, kés, hajcsat stb. A tárgyak teljesen esetlegesen kerültek az állat hasába, s találkozásukból egy tökéletesen abszurd kiállítás született.

Hasonló helyzetet ír le a Kántor-kötet legelső, ciklusokon kívüli verse, mely a *Csak ami kell* címet viseli. A vers nyitóhelyzete az, hogy van egy zsák, melyben nem tudni pontosan, mi minden rejtezik. A metaforát viszonylag könnyű felfejteni: a „zsák" az élet terheire, a felhalmozódott tapasztalatokra, élményekre, személyekre utal, akik és amik ezért vagy azért fontosak a beszélő számára. A második sorban egy egyes szám második személyű mondat azt javasolja neki, hogy „Pakold ki, ami nem kell!" (5). Vélhetően önmegszólításról van szó, ami máris arra utal, hogy a lírai én nem csupán biztatja saját magát az ésszerű szelektálásra, de meg is hasonul saját magával, hiszen a következő verssorban máris azt írja, hogy csak legyint erre a felvetésre, „megszokta már vinni a terhet". A megszokás pedig nem akármilyen nehézkedési erőt jelent ebben a költészetben, ahogyan erről éppen a *Megszokod* című vers beszámol. Már az első sorokból is világosan kitetszik, hogy a megszokás nem a valamihez való hozzászokást jelenti, hanem a dolgok természetes létállapotát, egymással való szoros kapcsolatát. Ahogyan a kezdő sorokban olvashatjuk: „megszokod, mint a falu a harangot. / Összenősz vele, mint faág a törzzsel" (82). A faluhoz szervesen hozzátartozik a

harang, a faághoz a törzs, egymás nélkül elképzelhetetlenek – hasonlóképpen hozzátartozik a *Csak ami kell* című vers beszélőjéhez az a teher, amit megszokott vinni.

De mi minden is került bele ebbe a zsákba egyszer? „Kártyák, kulcsok, cigaretta, bicska, / s tárgyak, amik többek, mint tárgyak – / egy gesztenye, egy könyv, egy füzet, egy toll, / emlék-kavics, testetlen árnyak", továbbá az ötödik versszakból egy cipőfűző is szóba kerül, ami talán nem is cipőfűző, hanem egy vége-hossza nincs madzag, a következőből pedig egy bicska, minden eshetőségre, valamint egy telefon. Vagyis a tárgyak olyan fura együttállásával találkozhatunk itt, mint a berlini elefántfóka esetében. Nincs olyan logika, mely magyarázatot tudna adni arra, hogy miért éppen ezek a tárgyak kerültek bele abba a bizonyos zsákba, kivéve azt az esetlegességet, mely az életet szervezi. E szempontból is kétértelmű a cím: azt sugallja, hogy a beszélő valóban el fog kezdeni pakolni, szelektálni, és csak azt fogja megtartani, amire szüksége van. Az utolsó versszak azonban mindezt átteszi jövő időbe és feltételes módba – amiből mintha az derülne ki, hogy a beszélő csak játszik a gondolattal, de esze ágában sincs rendet rakni a dolgai között, elvégre megszokta már őket vinni, legyenek bármily feleslegesek a felületes szemlélő számára. S e helyt ismét érdemes a horvát írónő reflexióihoz folyamodnunk: az állatkerti látogató nem „állhat ellent a költői gondolatnak, hogy a tárgyak idővel finomabb kapcsolatokba kerültek egymással. E gondolat csapdájába kerülve aztán megpróbál fölállítani bizonyos jelentéshordozó koordinátákat, megpróbálja rekonstruálni a történelmi keretet..." (UGREŠIĆ 2000; 5).

Hasonló benyomásunk támadhat a vers olvastán is: a dolgok idővel ebben is finomabb kapcsolatokba kerülnek egymással, és segítségükkel – a kötetet tovább olvasva – kísérletet lehet tenni a történeti keret rekonstruálására. Ám – mint ahogyan a kötet többi, a történelmi-politikai szituációra utaló verse sejteti – a tárgyak összevisszasága maga egy általános közép-kelet-európai létmód metaforája. Hiszen ahogyan a tárgyak összevissza, rendszer és logika nélkül rejteznek a zsákban, éppúgy él az ember ezen a vidéken, ahol bármikor bármi megtörténhet, de akár az ellenkezője is. A tárgyakhoz való olykor ésszerűtlen ragaszkodás magához az élethez való ragaszkodás, vagy éppen ragaszkodás a ragaszkodásért: a vers alanya is azt mondja minden apró kacatról, hogy „amíg birtokolja, addig gazdag". Hiszen amikor bármi bármikor veszendőbe mehet, akkor a tárgyak birtoklásának megnő a jelentősége, és a gazdagságot az jelenti, amit nem vettek vagy nem pusztítottak el. A vers ráadásul kiemelt szerepet tölt be, mintegy értelmezési kulcsot szolgáltat a kötet egészének vonatkozásában: problematizálja a beszélőnek a tárgyakhoz és a saját múltjához való viszonyát.

A szelekció kényszerét s egyszersmind lehetetlenségét is jeleníti meg *A könyvespolc előtt* című vers is. A lírai én ismét válogatásra készül, de már

rögtön az elején el is határolja magát ettől a művelettől azzal, hogy az egész ötletet valószínűleg az ördög vagy egy túlbuzgó angyal sugalmazta neki, jószántából eszébe sem jutna az, hogy könyveket dobjon ki. A vers alanya Toldi Miklós-i bátorságért fohászkodik, hogy ereje legyen a nagy feladathoz, de ez sem segít: erőlködik, de valósággal elkábul, megszédül, és rátör a gyengeség. Ami leveszi a lábáról, az nem is a könyvek minősége, hanem „az a sok fohász, sok akarás" (51), amit a könyvek mögé lát, pontosabban, amit a könyvek egykori szerzőinek tulajdonít. Rájuk való tisztelettel nem képes mégsem leselejtezni a könyvállomány azon részét, mely nem is tetszik neki, mert ha nem is az adott könyv maga, de az utalás-összefüggés, melynek a könyv szerves része, vagy mondhatni a középpontja, szent számára. Így aztán ideológiát is gyárt ahhoz, hogy mért adja fel a selejtezés tervét: „nem muszáj folyton rendet tenni / kergetni folyton az igazságot" (52). A rendrakás szándéka tehát itt is meghiúsul, a könyvek maradnak a maguk összevisszaságukban és esetlegességükben. S ezzel mintegy a könyvespolc is szent hellyé válik, a kultúra és irodalom szent helyévé.

Egészen máshogy megy végbe az édesanya lakásának kiürítése annak halála után, melyről a *Levél anyámnak* című vers számol be. A ruhákat ismerősök vitték el fekete plasztikzsákban. Nem volt nagy munka összepakolni őket, de a vers beszélőjét ez is megviseli fizikailag, kifáradt a végére. Aztán kidobált egy rakás ócskaságot, melyek között semmi érdekeset nem talált. Ez a szelektálás első fordulója. Ha valaki majd megveszi az örökölt lakást, akkor kerül sor a bútorok és a személyes holmik elszállítására: „akkor ki kell ürítenem az egész lakást, felszámolnom mindent, / az olyan lesz, mint egy második temetés, végleges búcsú" (93). A véglegességet a háztartás felszámolása jelenti, az, hogy azokat a használati tárgyakat, melyek egy szeretett személy környezetét és életvilágát alkották valaha, melyek között élt, és melyek segítségével az életét komfortosabbá tette, majd elviszi valaki, akinek esetleg szüksége lesz rájuk. Kapunk egy listát is: könyvek, bútorok, tálaló, könyvszekrény, négy öreg karosszék, kések, villák, tányérok, a maradék növények. Ezek a tárgyak maradtak vissza az elhunyt után, plusz a személyes dolgok, kéziratok. A lakás tárgyaitól való megszabadulás egyszersmind kényszerű kioldódás abból az utalás-összefüggésből, melyben ezeknek a tárgyaknak funkciójuk s ezzel értelmük is volt. Pakolás közben emlékek merülnek fel a múltból és reflexiók a jelenre: „barbárok grasszálnak és egy barbárvilágról dalolnak, / ahol mindenki barbár, aki nem velük grasszál" (95). A 20. század történelmi tapasztalatainak birtokában konstatálja, hogy egyrészt semmi sem tart örökké, másrészt nincs új a nap alatt.

A történelmi körülményekkel jár ezen a vidéken a tárgyak groteszk transzformációja is. A kötet egyik legerősebb darabja *A lópokróc* című vers.

A szóban forgó pokrócot a beszélő apja vette, mégpedig a jegygyűrűk árából. Két, egymással szöges ellentétben álló narratíva idéződik itt meg a mindösszesen öt szóból álló verskezdő sorból. A jegygyűrű jelentésköréhez a boldogság, a hűség, a család, a szeretet tartozik, illetve a fogyasztói társadalom giccsromantikájában fehér galambok, rózsaszín szirmok, angyalkák stb. Ezt a képzetkört opponálja a lópokróc: a durva szövésű, az istállókban használatos, állatok számára készült melegítő textil. Az aktuális történelmi körülmények azonban mégis arra kényszerítették az apát, hogy a számára a boldogságot és a szeretett személyt szimbolizáló gyűrűt lópokrócra cserélje – hiszen behívták munkaszolgálatra, és a praktikus megfontolások felülírták az érzelmi szempontokat. A jegygyűrű eladásának kényszere azt is jelzi, hogy jókora zavar állt be a világ működésében, felszámolódik otthonossága, és ennek helyét valami hátborzongató idegenség, *unheimlich* veszi át. S nem csupán a tárgyak cserélődnek ki, hanem velük együtt az utalások összefüggése is, mely ezentúl szó szerint is veszélyezteti az emberi életet. Fölsejlik a versben még egy további transzformáció lehetősége is: az apa a lópokróc megvásárlása után azt gondolta, hogy „úgyis meghal, / meleg takarója a hó lesz" (11). Ez a világ fenyegetővé válása után reális lehetőséget jelentett, de szerencsére megmaradt a lehetőség szintjén, hiszen az apa hazakerült a munkaszolgálatról, a lópokróccal együtt, mely immár „ott hever valahol a régi dolgok között" (11). A fiú tehát nem a jegygyűrűt örökli a szüleitől, ahogyan jobb, biztonságosabb helyeken szokás, hanem a lópokrócot – s ennek még örülhet is. Ez azt jelzi, hogy a lópokróc betöltötte hivatását, eleget tett „valamire valóságának", és melegen tartotta gazdáját – aki olyan világban élt, mely praktikusan nem a jegygyűrű, hanem a lópokróc eszközszerűsége és utalásegésze felől értelmezhető.

A lírai én mintha az egész világot a dolgok kicsit zavaros és abszurd gyűjteményeként értelmezné. *A hetvenes évek* című versben egy régi étlaphoz hasonlítja a címben szereplő évtizedet, azt sugallva mintegy, hogy egy korszak és annak étkezési kultúrája között erős korreláció van. S a hasonlat találó: a régi étlapok nem bővelkedtek a változatosságban és a kreativitásban, akár fejből is el tudnánk mondani, milyen levesek, saláták, főételek és desszertek szerepeltek jellemzően egy harminc–negyven évvel ezelőtti étlap kínálatában. Ugyanez a kiszámíthatóság és egyhangúság jellemezte magát a szóban forgó évtizedet. A világ nem fordult ki magából: „nem volt vízágyú, nem volt maró füstgáz, / nem vágtak gumibottal az arcunkba" (13), vagyis hiányoztak azok a „kellékek", melyek csak egy olyan világ utalás-összefüggésében értelmezhetők, ahol a társadalmi feszültségeknek egyáltalán lehetőségük van kitörni. Ebből a szempontból éppen a felsorolt tárgyak hiánya utal a világ otthontalanságára, valamint az a tárgy – metaforikus szinten – mely viszont

nagyon is jelen van ebben a világban: a póráz („szomjaztuk a szót, rángattuk a pórázt"). A vers tele van lefojtott indulatokkal, feszültségekkel, melyek csak valami megfoghatatlan, álmos rosszérzésben és levertségben nyilvánultak meg.

Az ételmetafora a másik, a közelmúlt eseményeit felsoroló versben is jelentésszervező szerepet játszik. Az *Örüljek-e?* című vers az élet és vele együtt természetesen a közélet eseményeit egy ételhez hasonlítja – s ez a menü már minden bizonnyal változatosabb, mint a hetvenes éveké. Az étel elfogyasztási módja változatos, ám a lírai én nem nagy kanállal habzsol, hanem tányérból eszik, késsel-villával. Az evőeszközök használata a polgári élethez való ragaszkodást szimbolizálja, annak tárgyi világát és utalásegészét idézi föl, miközben megtudjuk, hogy az a korszak, melyet a lírai én szimbolikus és civilizált módon elfogyaszt, mennyire nem kedvezett ennek az éthosznak. Hiszen a „történelem cápafogairól" van szó, mészárszékekről, a rendszerváltásról, s az is kiderül, hogy másokat bizony megöltek, felzabáltak az elmúlt pár évtized eseményei. S ily módon a beszélő szerencsés helyzetben is érezheti magát, hiszen nem őt fogyasztják el, hanem ő van abban az adott körülmények között kedvező helyzetben, hogy késsel-villával, kulturáltan étkezhet – vagyis a maga módján szembeszegül a barbár zabálással.

A verseket olvasva szembetűnő a tárgyi világban tapasztalható rendetlenség. Ez a történelmi-politikai körülményeknek köszönhető, melyek egyáltalán nem kedveztek annak, hogy a tárgyak között, vagy a világban egyáltalán rendet lehessen tartani. A tárgyakhoz való makacs ragaszkodás szentimentalizmusa ebből a folytonos fenyegetettségből táplálkozik: bármikor bármit elvehetnek, bármi elveszhet, ezért mindent meg kell őrizni, amit lehet, és nem szabad semmit sem elvetni. Ez azonban azzal jár, hogy a külső rendetlenség állapota állandósul a magánszférában is, és akkor is képtelenség rendet tenni a dolgok között, amikor már a külső körülmények amúgy lehetővé tennék. A rendetlenség és a dolgok esetlegessége alapvető létállapot errefelé, amit a berlini elefántfóka étvágya is szimbolizál. S éppen ezen esetlegesség miatt a tárgyakhoz való viszony sohasem magától értetődő, hanem folytonos újraértelmezésre szorul, hiszen folytonosan változik az az utalás-összefüggés is, melyben a tárgyak értelmet nyernek. S éppen ezért folytonos újraértelmezésre szorul maga az identitás is.

Irodalom

HEIDEGGER, Martin (1989): Lét és idő. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András és Orosz István. Gondolat Kiadó, Budapest

KÁNTOR, Péter (2012): Köztünk maradjon. Magvető, Budapest

UGREŠIĆ, Dubravka (2000): A feltétel nélküli kapituláció múzeuma. Ford. Radics Viktória. Európa Könyvkiadó, Budapest

"ONLY WHAT'S NEEDED"
Péter Kántor's Let's Keep it Between Us

The history of objects reveals life stories. Losses not only hinder the construction of identity, but can even endanger human lives. Unfavourable historical and political circumstances can complicate relationships to objects and the construing of identities. In Péter Kántor's book of poems, *Köztünk maradjon* (Let's Keep it Between Us), the accentuated role of objects stands out at first reading. Familiar objects aid the lyric *I* in everyday life. Objects also serve as testimonial objects, reminders of a beloved person; and it is through these relics and attitudes to objects that the narrator seeks the answer to questions regarding the meaning of life.

Keywords: object, identity, history, poetry Péter Kántor, correlations between references, eventuality, selection.

„SAMO ŠTO JE POTREBNO"
Peter Kantor: „Neka ostane među nama"

Posredstvom priča o predmetima često nam se prikazuju priče ljudskih života, porodica, a gubici ponekad ne predstavljaju samo lomove u konstruisanju identiteta, već mogu da ugroze i ljudske živote. Nepovoljne istorijske i političke prilike mogu odnos prema predmetima i identitetima stvorenim pomoću njih, učiniti veoma hektičkim, lomnim. U knjizi Petera Kantora pod naslovom *„Köztünk maradjon"* (Neka ostane među nama) već na prvo čitanje je uočljiva istaknuta uloga predmeta. Stvari su kućevni delovi životnog sveta, koji su od pomoći lirskom „ja" u svakodnevnom životu. Osim toga, predmeti su svedoci minulih vremena, koji nas podsećaju na prošlost, na neku voljenu osobu a pripovedač baš kroz te uspomene i posredstvom ponašanja prema tim stvarima traži odgovor na pitanje koje ga konstantno progoni: šta znači naučiti živeti, kako treba živeti, i uopšte, šta je smisao života.

Ključne reči: predmet, identitet, istorija, poezija, Peter Kantor, veza upućivanja, eventualnost, selekcija.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 01. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 07.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.11)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FARAGÓ KORNÉLIA

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
corna@eunet.rs

ELTÁRGYIASULÓ TESTEK – TESTIES TÁRGYAK
Átjárások, dimenzióváltások Darvasi László történeteiben

Objectifying Bodies – Bodily Objects
Passages and Changing Dimensions in the Stories of László Darvasi

Opredmećena tela – telesni predmeti
Prelazi, promene dimenzija u pričama Lasla Darvašija

A tanulmány Darvasi László novelláinak elemzésével keresi a választ arra a kérdésre, hogy milyen tárgyi összefüggései lehetnek a testi létezésnek, és hogyan teremt az elbeszélés átjárást a tárgyi és a testi létmódok között. A *Fa* című novella a testszubjektum útját követi a tárgylétbe, egészen addig a pontig, amikor az már a tárgyak rendszerének elemeként mutatkozik, és élettelenségében a tárgyakhoz, az anyagi világ élettelenségéhez hasonul, mentesülve a vágyaktól, a szorongásoktól, az érzelmektől, és ami kiemelten fontos, az érzékiségtől. Míg ez a novella jelen olvasatunkban a test elhelyeződése a tárgyak rendszerében, addig egy következő történet már a tárgy visszavezetése a testi reprezentációk világába. A testi és a tárgyi létmódok közötti átjárást illetően említést érdemel *A Boromirok* című elbeszélés is, amely a szakrális képtárgyak és az emberi testek történeteit kapcsolja össze, vetíti egymásba a helyettesítés, az áthelyeződés és az átlényegítés eszközeivel.
Kulcsszavak: metamorfózis, tárgypoétika, testpoétika, transzformáció.

Ha hitelt adunk a kijelentésnek, miszerint fontosabb, ha egy szövegbeli tárgy működik, mint ha jelent valamit (PONGE–SOLLERS 2002; 37), akkor e tanulmány feladata utat nyitni a tárgyi működésrendeknek, a testként létezés tárgyi összefüggéseinek, sőt a test tárgyi perspektíváinak is. Emellett érdeklődési körébe tartozik az is, hogy milyen poétikai elgondolások épí-

tik ki a Darvasi-szövegek azon narratív tapasztalati kereteit, amelyekben az elbeszélés átjárást teremthet a testi és a tárgyi szférák között, illetve megkísérelheti a testi eredetű tárgyat, bár illuzórikusan, a vágyak szintjén, visszajuttatni a testi lét dimenzióiba. Kérdésként merül fel az is, hogyan lehetséges elbeszélni „a mozdulatlan tárgyak felébredését, azt, amikor e tárgyak kilépnek a stabilitásukból és felkavarják a helyet" (DE CERTEAU 2010; 141).

A Darvasi-szövegek voltaképpen a test történeteit írják, egészen sajátos tárgyi viszonylatokba helyezve. A *Fa* című novella a testszubjektum útját követi a tárgylétbe, egészen addig a pontig, amikor az már a tárgyak rendszerének elemeként mutatkozik, és élettelenségében, érzéki minőségeiben a tárgyakhoz, az anyagi világ élettelenségéhez hasonul, mentesülve a vágyaktól, a szorongásoktól, az érzelmektől, és ami kiemelten fontos, az érzékiségtől.

„Az eredendő testiség lényege az élet" (HENRY 2003; 10). A tárgyak közösségébe eljuttatott test viszont kilép az életet jelentő intenzitások, az erők és mozgások rendszeréből, a dinamikus működések és jelentések hálózatából; a fa vékony ágán lógva már nem az övé a mozdulat. A fán függő holttest még csak nem is leng, bár „nagyokat lódult a szél" (11). Itt már az érzékelő, a megismerő test híján lévő test-tárgyat tapasztaljuk. És az élők világa számára előálló sajátos értelem-nélküliségét. Az érzéki gazdagságában megragadott világ, amely a tér logikáját éppúgy érvényesíti mint az időét, a tárggyá váló, az eltárgyiasuló testek által teresíti az időt. Miközben az élő mozgalmasságok éppenhogy temporalizálják a teret. A tárgyakhoz ebben a különbségben van hozzáférésünk. És abban, hogy az eltárgyiasuló testnek legalább a múltjában kimutathatók a különböző intenzitások, dinamikus erők és életteli mozgások. A kívülről láttatott, dologi testet ugyanis „folyamatosan fűti valami belülről, ami miatt mégsem lehet teljesen tárgynak tekinteni. A test mindig kifejező test, a kifejezés az, ami mindig szét is feszíti e tárgy-jelleget" (VERMES 2006; 45). Következésképpen akkor válik tárggyá egy test, amikor kivesznek belőle azok a dinamikus erők, amelyek szétfeszítenék tárgy-jellegét, illetve, amikor kiveszik belőle a kifejezés képessége.

Darvasi László történeteiben az anyagi világ narratív formái is a homály telítődését szolgálják. A testi maradványaiban jelen lévő nőt első megpillantásakor elkülönülő entitása, a tárgyak körében való magárahagyatottsága jellemzi. A novellának a tárgyak összehangolását és történetbe állítását végző eljárása, a széket, a papucsot mint hátramaradottakat társítja a holttesthez, kivéve a technikai tárgyat, a fűrészt, amely feladata szerint a fát juttatta volna tárgylétbe. A nő „mielőtt megtette", visszavitte a garázsba a fűrészt, mint immár szükségtelen tárgyat, jelezve, hogy tettével a fa helyett lépett ki az organikus létből. A fa mint „intenzív fókuszpont" (Baudrillard) a vágyak és sorsérzetek dinamikájának kivetülése, a pszichés energiák lecsapódásának

szemantikai terepe. A férfi és a nő más-más világképzési konstellációban helyezik el a novella címében kiemelt fát. A fa a természet alakzatának egy olyan növényi eleme, amelyet a nő saját életére vonatkoztatva él meg, egzisztenciálisan jelentősebb, mélyebb valóságot kölcsönözve neki mint a férfi. Mintha a nő létének kérdése függne össze ezzel a fával. Mindeközben az élő szervezetek sorsának, a növényi és emberi sorsnak az összefonódása is lejátszódik ebben a történetben. Egy értelmezési szinten az organikus állapotok megszűnése közötti választás kérdése is felmerül: választani a tárgyi létbe való áthelyeződések között.

A férfi a fában rejlő sorsot nem érzékeli, a kérés („Vágjuk ki azt a fát".) mitikus súlyát nem érzi, így nem juthat el a belátás azon fokára, amelynek alapján „helyes" döntést hozhatna. Fontossági viszony, vagy értékkülönbség nemigen jelenik meg a belső beszéd közvetítésében, az élő szervezetek közül mintha mégis a növénynek járna ki valamiféle elsőbbség, hiszen a női lelket még csak nem is érinti. A minden megértés híján szűkölködő szelleme nem ismeri fel, hogy egzisztenciális döntéshelyzetben van. Gondolkodását legerőteljesebben a legkülsődlegesebb hozzáállás, a vizuális látás kérdésköre befolyásolja. A kertszemlélés, a látványfelmérés a másik iránti érzéketlenség prezentációja. A nő kérésének logikája nem tárulhat fel a külsőre irányuló tekintet előtt, hiszen éppen egy belső pillantás igénye van a kérésben. A férfi külső tekintettel viszonyul olyan dolgokhoz, amelyeket csak a bensőséges érzelmi ráhangolódás mutathatna ki, és nem belátva a közeliségeket, a távolbalátás perspektíváit keresi, a látványi nyereség kategóriáiban gondolkodik. „Visszament a tornácho z, azt figyelte, a fa miféle kilátást takar, hogy talán ez zavarja a nőt. Ha kivágja, a tekintetük vajon miféle látványokkal nyer többet" (8). A beleérzés, a másik megértését célzó fantázia hiányát formázza a novella. És ami nagyon fontos, a lényegi kommunikáció, a közvetlen hermeneutikai kapcsolat hiányát is. A belső világ mint éppen létrejövő alakzat, mint eleven, fejlődő forma jelenítődik meg, és a másik vágyára nem készen álló, nem nyitott férfit mutatja.

A fűrészre való rámutatás („Tudom, hogy jól bánsz vele, mutatott a fűrészre a férfi", 10) a fa kivágásának átruházását jelzi, pontosabban a kérés elhárítását, teljesítésének megtagadását. A férfi átengedné a cselekvés lehetőségét, a nő viszont nem teheti meg azt, aminek saját elgondolásai szerint érte kellene történnie a másik cselekvéseként: nem vághatja ki önkezével a fát. „A nő rázta a fejét. Nem, szólt, én arra kérlek, te vágd ki..." (11). Egyre valószínűbbnek tűnik, hogy a kérés lényege nem a fa eltávolítása. A női önérzethez hozzátartozik a kérésnek a másik által való teljesítése. Mindeközben a férfi belső beszédében a fa iránti gond megjelenik, a nő iránti azonban nem. A „miért azt a fát" kérdése önmagában részleges, a nőre szinte nem

kiterjedő gondolkodást mutat, a kerthez, a kert egy eleméhez, a távlati perspektívákhoz erősebben kötődő magatartást. A férfi tehát nem kísérli meg a kérés titkához való közelférkőzést, azt nem kérdezi, miért kell kivágni, vagy, hogy miért nekem kell kivágni, hanem csak azt, hogy miért éppen azt a fát. Kérdésének egyedüli és kizárólagos vonatkozása a fa. Nem törekszik annak a vágynak a leleplező megértésére, amely létrehozta és életben tartja a kérést. A férfi simogatásban megnyilvánuló gyöngédsége is a fa „testének" jár ki. Gesztusa a fát jelöli meg igazi közelállóként. Különösen akkor tűnik fontosnak ez a mozzanat, ha úgy tekintünk a simogatásra, mint egy olyan közelségi viszonyra, amely a lévinasi gondolatkörben átfogó jellegű, érzéki-megértési perspektívaként is működik.

A tükör, amelyben a nő nézegeti magát, mielőtt kisétálna a kertbe, azt jelzi, hogy amikor ő simogatja meg a fát, akkor csupán egy önreflexív gesztus játszódik le, amelyet szinte elmaradhatatlanul követ a fa kivágására vonatkozó kérés megismétlése. A nő lelkiségének akarata mintegy belső szükségszerűségtől hajtva veti fel újra és újra, hogy: „Vágjuk ki azt a fát." És a férfi nem képes annak a vágynak megértésére, amely a kérés ismétlését generálja. Nem maradhat említés nélkül: a szöveg gazdagsága azt az értelmezést is megengedi, hogy a látszatra minden okságot nélkülöző kérés a nő önzésének, feltétlen odaadást igénylő magatartásának dimenziója.

Az otthon tárgyai, amelyek létszférájába a női élet tart, folyamatosan aszszisztálnak a kibontakozó történetnek. A nő tárgyakra való orientálódását a táplálék és főként a kés mutatja, szabadon értelmezhető jelképiségében. A novella zárlatában majd a kés figyelmeztet az emlékezet médiumának a materialitására is. Reggelizéskor a kenyérre a pirítós hőszála kirajzol egy arcot, a nő „lassú mozdulatokkal vajat ken az arcra", előkészítve a kenyeret fogyasztásra, így „majdhogynem elfogyaszthatja önmagát" (RICHARD 2000–2001; 157). A testkép megjelenése a táplálékon ugyanis az önemésztés, illetve az önsorsrontás szinekdochikus kifejeződésévé lesz. Az elbizonytalanító fogalmazás azt is lehetővé teszi, hogy a férfi arcát lássuk megjelenni a pirítóson, és hogy ezzel az ő felőrlésének, „elfogyasztásának" lehetőségét gondoljuk végig. A nemiség és a táplálkozás érzékiségét az vonja közös jelentéskörbe, hogy elhangzik a kérés reggelizés, de szeretkezés közben is. Merthogy a szexualitás mint a testi kifejezés egyik legerőteljesebb létmódja is helyet kap a szövegben nemi aktus formájában, hogy aztán a tárgylétbe átlépő test, implicite majd ettől a jelentéstől is megfosztódhasson. A nemiségtől való megfosztódás mozzanatára a kontextuális olvasás hívja fel a figyelmet. A kötetben szereplő *Árulás* című elbeszélés halotti figuráinak ugyanis átjárásuk van az élők világába, „csak olyanok voltak mint az élők, éppúgy ünnepeltek, társaságokat alkottak, szövetkeztek, árulkodtak és vitatkoztak"

(12). Az élők szeretkező mozdulatait viszont sóvárogva figyelik, halotti mivoltukat a testi kifejezés ezen intenzív modalitásának hiánya jellemzi. A *Teregetés* című novellában is egy szexuális aktus jelzi, hogy a testek még nem léptek be azon tárgyak világába, amelyek körében a szeretkezés zajlik, miután a nő „[f]élretolta a kalapácsokat, a szerszámokat, a szögeket, fölfeküdt a padra, és a derekáig húzta a szoknyáját" (20). A szeretkezés itt is előkészíti a dimenzióváltást, a férfi halálát. Addig követjük a történetet, mígnem a szükségletek és vágyak által uralt testből kivonódnak az élet jelentései („Hideg volt a teste, tátva a szája", 20), és mint ilyen idegenné válik a funkcionális térben. Ezek az eltárgyiasuló testek, a szervetlenné válás útját járva be, egy új értelmezési keretben működnek tovább: „amikor a szereplők meghalnak, testük élettelen lesz, az elbeszélést tekintve már nem testnek tekinthetők" (JABLONCZAY 2011; 111).

Az olvasásnak azt is követnie kell, hogy „milyen szellemi struktúrák fonódnak össze a funkcionális struktúrákkal (BAUDRILLARD 1968), hiszen a tárgyak jelentésváltozása, időközbeni előjellé válása is lejátszódik. Bizonyos tárgyak elsőként az életmozdulatokban mutatkoznak, majd megszabadulnak a napi rítustól, és színre állítják a tárgyi szféra szimbolizmusát. A holttest „mint valami fehér fölkiáltójel" utal a tendenciára, a papucs az elárvulás, a szék a funkcióteljesítés-funkcióvesztés útját járja be. A *Fa* című novellában a testi létezést övező tárgyak közül leginkább az órának sikerült szimbolikus jelentéseket létrehoznia. Az óra mint az idő tárgyi jelenléte az élet megszűnésével előálló időhiányt tölti ki, és az emlékezeti maradandóság iránti vágy is elhelyeződik benne. Ebben az elbeszélésben az órához kell társítanunk az életidő, a lényegi meg nem értésben létező kapcsolat valamiféle lezárását. De az idő szimbóluma és egyáltalán az időmérés a test tárgyi létének kezdeteit is jelöli. Az óraműködés beindulásával a test életének egy új szakasza kezdődik, anyagi-tárgyi életének ideje. „A test nem dolog, hanem helyzet, kapocs köztünk és a külvilág között, vázlata projektumainknak" (idézi: FÖLDES 2011; 30), és amint megszűnik mediálni köztünk és a világ között, nem a diskurzivitása, hanem az anyagisága az egyetlen jellemzője.

Míg a *Fa* című novella jelen olvasatunkban a test elhelyeződése a tárgyak rendszerében, addig a következő történet, a *Tanácsok kutyatartóknak* című a tárgy visszavezetése a testi reprezentációk világába. Az élettel telített testiesség szimulációja egy kutyatárgy vonatkozásában. Az életből kivont vegetatív hústest majd testtárgyként áll vissza a narratív folyamatokba, miközben az eltárgyiasítás fogalmához köthető eljárásként a kitömés jelentései szervezik az elbeszélést. A szereplő alapvető törekvése a kutyatárgyat életteliként kezelni, mint élőhöz viszonyulni a tárgyiasított testhez, visszahelyezni korábbi funkciós összefüggései közé. „Járkált, aztán lassan megnyugodott, az állatot

az íróasztal mellé, a helyére állította. Vizet öntött a kis tálkába, kutyaeledelt szórt a másikba, guggolva nézte a sérüléseit. [...] Az a nyomorult dög többször is beletépett a selymes, fekete szőrébe. A kutyának kiszakadt az oldala, látszott a tömés, és most olyan bánatosan csillogtak a szemei, mintha életre keltette volna a fájdalom és a megaláztatás" (280).

Az élettelen feléledése ugyan nem történik meg, de az antropomorfizáló mintha-effektus az életközeli képzetkörbe helyezi a kutyatárgyat. A test utópiája, a „dologszerűen szilárd", a romolhatatlanul tartós, a tartósított test jelentései működnek ebben a szövegben. A valaha élő, amely már nem él, a tárgyiasult organikus test, a gazdája cselekedetein keresztül mintha-effektusokban megnyilvánuló kutyatárgy, a test életfunkciók nélküli interpretációja. A kutyatárgy gazdája az eleven állatok aktusait társítja a kitömött állathoz, de paradox módon nem tudja elfogadni, ha egy arra haladó kutya számára is az élő illúzióját kelti. A szimulatív hozzáállás a dologgá transzformálódott testet egy élő kutya minden helyzeti jegyével felruházza: „néha kivitte a könyvtár előtt elterülő parkba, egy bokor tövébe állította vagy a pázsit zöldjére. Éppen mintha sétáltatná. Vagy mintha pisiltetné. Néha lefektette a fűbe..." (282). A képzelt mozgás a puszta anyagszerűség gondolati túlhaladása. Az élővé gondolt élettelen tárgy a testként való egzisztálás mintáit képezi le. Az illuzórikus test egy olyan test-képzetet működtet, amely *a szervmentes* test jelentéseit építi be a gondolkodásba. Ez a tisztán materiális test végül illúziókeltő képességének az áldozatává válik. A már említett testies reprezentációk a kitömött tárgyat kutyatámadásnak teszik ki. A szimulatív gesztusok védekezési képességgel nem ruházzák fel, mert a látszatnak nincs cselekvési dimenziója. A kutyatárgy birtokosa egy rúgással megöli a támadó kutyát, majd rábeszéli a támadó kutya női gazdáját, hogy tömessék ki ezt a tetemet is, és a szöveg zárlatában már együtt „sétáltatják" a két kutyatárgyat, és emlékeznek. Az emlékezet médiumainak materialitása itt már az élő-holt oppozíció működtetését problematizálja.

A testi és a tárgyi létmódok közötti átjárást illetően említést érdemel *A Boromirok* című elbeszélés is, amely a szakrális képtárgyak és az emberi testek történeteit kapcsolja össze, vetíti egymásba a helyettesítés, az áthelyeződés és az átlényegítés-beíródás eszközeivel. Az első ikon egy pólyából kerül elő, mintha tárgyi mivoltában a gyermeki testet helyettesítené: „Egy tavaszi délelőttön, néhány nappal Húsvét előtt, az idősebb Boromir váratlanul megbontott egy koszos gyerekpólyát, majd kiemelt a rongyok közül egy faképet" (232). Ezt a képet a falusiak gyógyerővel ruházzák fel, és hiszik, hogy testi bajaikban segítheti őket. A tárgy tehát, szimbolikus erejénél fogva, olyan hatóerőként jelenik meg, amely kiválthatja a test pozítív akcióit. Az ikonnal való kontaktus során Stefanosz atya gyakran könnyezik. „Vagy csuklani kez-

dett és már folyt is a szakállába a könny. Stefanosz atya mind gyakrabban sírt" (238). A szöveg a vallásetnológiából ismert csodás ikonkönnyezésekre asszociál, azzal, hogy itt a testből feltörő reakciók, a felfokozott érzékiség jelei az ikonról áthelyeződnek az atyára. Az atya arcvonásai viszont, fordított előjelű áttevődésként, megjelennek az Istenanyát és gyermekét ábrázoló, újonnan elkészült ikonon: „a gyermeknek szögletes emberarca volt, és föltűnően hasonlított Stefanosz-atyára" (239). Az atya tapasztalati élményei között pedig szerepel egy olyan történet, amely szerint, amikor egy festő vére ikonkészítés közben a fatáblára hullott, a festő nem cserélt táblát, „a véreset használta tovább", így az emberi testnedv beépült a kép textúrájába, a kép *szerves* részévé vált. A szöveg zárlatában is a művészi tárgyképzés vonatkozásai merülnek fel, és a korábbi eleven kifejeződés testi jelentései adódnak hozzá a kép tárgyias valóságához: az áldást osztó jobb kéz, mint kifejezés a fiatalabbik Boromir fiú csonkolt kézfejére emlékeztet, amelyen csupán négy ujj volt. A testi hasonlósági érintkezés, a fiú testi adottságainak képi tárgyiasulása a metamorfózis jelentéseit építi be a szövegbe.

Kiadás

DARVASI László (2012): Vándorló sírok. Magvető, Budapest

Irodalom

BAUDRILLARD, Jean (1968): A tárgyak rendszere. Gondolat, Budapest
CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály–HALTON, Eugene (2011): Tárgyaink tükrében. Az vagy, amit használsz. Libri Kiadó, Budapest
DE CERTEAU, Michel (2010): A cselekvés művészete. Kijárat Kiadó, Budapest
FÖLDES Györgyi (2011): Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai. Helikon, 1–2. 3–49.
HENRY, Michel (2003): Az élő test. Vulgo, 3. 3–17.
JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája. Helikon, 1–2. 97–116.
PONGE Francis–SOLLERS Philippe (2002): A tárgyak élvezete. A szappanról. Vulgo, 10. 37–41.
RICHARD, Jean-Piere: Proust és az érzéki világ. Az anyag (2000–2001). Enigma, 26–27.
VERMES Katalin (2006): A test éthosza. A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában. L' Harmattan, Budapest

OBJECTIFYING BODIES – BODILY OBJECTS
Passages and Changing Dimensions in the Stories of László Darvasi

By analyzing László Darvasi's short stories, the paper asks what kinds of object relations there can be in bodily existence, and how stories create passages between the objective and the bodily modes of existence. Darvasi's short story 'The Tree' (*Fa*) follows the path of the body-subject into object existence right through to the moment when it becomes an element in the system of objects, and in its lifelessness becomes assimilated into the lifelessness of the material world devoid of desires, anxieties, sentiments and what is exceptionally important, devoid of sensuality. While this story in our mode of reading is the emplacement of the body in the system of objects, another story is about taking an object back into the world of bodily representations. Concerning the passage between the objective and the bodily modes of existence, the short story *A Boromirok* deserves a special mention; it links or projects the stories of sacral image objects to the stories of human bodies by using the means of substitution, transference and transubstantiation.

Keywords: metamorphosis, objective poetics, body poetics, transformation.

OPREDMEĆENA TELA – TELESNI PREDMETI
Prelazi, promene dimenzija u pričama Lasla Darvašija

Na osnovu analize novela Lasla Darvašija, u radu se traži odgovor na pitanje kakvi mogu biti predmetni aspekti telesne egzistencije i kako pripovetka stvara prelaz izmedu predmetnog i telesnog načina egzistencije. Novela pod naslovom „*Fa*" (Drvo) prati put telesnog subjekta u predmetno biće, preko one tačke kada se telo pokazuje kao element sistema predmeta i kada počne da liči na predmete, pa sve do momenta kad je već lišeno želja, strepnje, emocija, i od onog najvažnijeg, od čulnosti. Dok pomenuta novela predstavlja lokalizaciju tela u sistemu stvari, jedna druga novela je dovođenje stvari natrag u svet telesnih reprezentacija. Povodom prelaza između tela i predmetnih načina bića, pomenuta je i pripovetka *Boromiri* koja spaja sakralne slike-predmete sa pričama ljudskih tela, osim toga, ukršta sadržaje sa sredstvima premeštanja i supstancijalizacije.

Ključne reči: metamorfoza, poetika tela, poetika predmeta, transformacija.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 25. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 20.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FÖLDES GYÖRGYI

MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
Budapest
foldesgy@gmail.com

A TEST, A TÉR ÉS A TÁRGYAK
Korporális narratológiai elemzés Tóth Krisztina Pixel című kötetéről

Body, Space and Objects
Corporeal Narratological Analysis of Pixel by Krisztina Tóth

Telo, prostor i predmeti
Korporalna naratologija u zbirci Kristine Tot „Piksel"

Tóth Krisztina *Pixel* című kötete kitüntetetten szövegtest: minden történet valamely testrész történeteként jelenik meg, kulcselbeszélése egy pixeles férfiakt-torzó megalkotásáról szól, s benne a használati tárgyak is testi kinövésként értelmezhetők, vagy metonimikusan – esetleg szinekdochikusan – helyettesítik a testet, jelölővé válnak. E jelenség vizsgálatához a korporális narratológia (Daniel Punday *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology [Narratív testek: egy korporális narratológia megalkotása felé]* című könyvének) eszközeit, az ezt megalapozó fenomenológiai látásmódot, illetve Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* című művének megállapításait használjuk fel.
Kulcsszavak: szövegtest, pixel, fragmentáltság, korporális narratológia, fenomenológia, Punday, Baudrillard, design.

Mindenki tudja, mi az a pixelgrafika vagy pixelfotó: eredetileg nem úgy készül, ahogy ebben a regényben, manuálisan, mozaikszerűen apró fényképekből összepakolva, hanem számítógépen: ez egy, a 70-es, 80-as évekre kialakult digitális formanyelv, amely a 2000-es évek elején ismét divatba jött.

Ámde a mi művészünk, Tóth Krisztina könyvének Jean-Philippe-je hagyományosabb eszközökkel dolgozik. Műve, A Mű, élete főműve egy sok-sok apró fotóból összeállított nagy kép, mely egy hason fekvő férfiaktot ábrázol torzószerűen (a keze és a lába már túllógna a műterem falain). A pici képek egy teafiltert tartó férfikezet ábrázolnak, s a sötétebb változatokból nagyon messziről egy, a műtermen kívül eső szemszögből – amely, mint mondja a narrátor, Isten szeme is lehetne akár – ez a felirat rajzolódik ki: Thirty years, harminc év. S valóban, nagyjából ennyi idő telik el Jean-Philippe életéből, pontosabban nagyjából ekkora szeletből villannak fel részletek (a többi szereplőnél más és más az egyes jelenetek között eltelt idő, s ha a könyv teljes időintervallumát nézzük, akkor inkább hatvanöt évről beszélhetünk). De Jean-Philippe főműve tényleg körülbelül ennyi ideig készül: nagy szerelmével, a szikh férfival való szakításának napján halássza ki először a teafiltert a szemétből, s ekkor kísérel meg öngyilkosságot is. Vagy másképp megközelítve a dolgot: minthogy visszajött a halálból, számára innen új élet kezdődik, melyet úgy dokumentál, hogy sokezerszer lefotózza saját, teafiltert fogó kezét. S ez a harminc bűvös szám itt, a könyv maga is harminc fejezetre oszlik, s az egyes szövegek tematikusan harminc testrész köré épülnek. Az olvasás folyamán eleinte különálló történeteknek tűnnek ezek, de az egyes szereplők egyrészt visszatérnek, életük más pillanataiban is látjuk őket, másrészt szépen lassan kirajzolódik a szereplők közötti viszonyrendszer is. Az esetek többségében családi, legfőképpen pedig szerelmi és szexuális viszonyokról beszélhetünk, esetleg más metonimikus, azaz érintkezésen alapuló kapcsolaton alapulnak: az első szexuális aktusán túlesó pár kutyája ugrik rá arra a kövér kisfiúra, akit évekkel később – már mint biztonsági őrt – veri meg az a cigány fiú, akit egy másik fejezetben szintén bántalmaznak stb. Egy kivételével (ez a plasztikai sebész Dávid, aki – annyi kanyar után – megtalálja élete szerelmét, gyermeke anyját) elfuserált kapcsolat mindahány, hogy az egyik kritikaszerző, Dömötör Ági jelzőjét idézzem (DÖMÖTÖR 2011).

Szövegtest, ez a kötet „műfaji" megjelölése a szennycímlapon, s ez a paratextus kétfelé mutat. Egyrészt nem tesz mást, mint azt mondja, ami minden más testről is elmondható: hogy szövegtest egyszersmind. Minden szöveg testként létező ugyanis (belefonódik a testi tapasztalat), s minden test szöveg is egyúttal, csak a nyelv révén létezik. Ez a szöveg azonban kitüntetetten is szövegtestnek számít. Egyrészt tematikusan: minden történet valamely testrész történeteként jelenik meg, a kötet kulcselbeszélése a fentebb már említett pixeles férfiakt-torzó megalkotásáról szól, továbbá – mint látni fogjuk – a használati tárgyak is bizonyos szempontból mind egyfajta testi kinövésként értelmezhetők, vagy más szemszögből nézve a dolgot, metonimikusan – esetleg szinekdochikusan – helyettesítik a testet, jelölővé válnak. A szövegke-

zelés módozatai is ide illeszkednek, e jelenség vizsgálatához pedig minden bizonnyal a korporális narratológia eszközei segíthetnek a leginkább.

A vágy szövegszervező és mindent átjáró erejéről – igaz, ő inkább régebbi szövegek kapcsán – Brooks beszél kötetében: megközelítése legfőképpen a szexualitásában felfogott testet veszi célba, de úgy, hogy ezt a szexuális létezésként felfogott self fogalmára is kiterjeszti, melyen a fantáziáknak és szimbolizációknak az identitást nagyban meghatározó összességét érthetjük. A szerző ugyan nem használja még a korporális narratológia szót, de már megelőlegezi annak bizonyos eredményeit: *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative* (BROOKS 1993) című könyvét voltaképpen annak pszichoanalitikus megközelítésű egyik megalapozásának tekinthetjük. Brooks minket is érintő fő kérdésfelvetései: miféle jelentéseket lehet tulajdonítani a testnek egy adott művön belül, illetve hogy miért olyan fontosak a modern narratívában szereplő testreprezentációk a jelölés szempontjából: a test jelentések forrása és helye, a történetek nem mondhatók el anélkül, hogy a testet a narratív jelentések elsődleges vehikulumává ne tennénk. A másik alapvető mű Daniel Punday *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology [Narratív testek: egy korporális narratológia megalkotása felé]* című könyve (PUNDAY 2003), amely konkrét elemzési szempontokat is ad: a test szerepének kijelölése a történetben, szövegek elemzése és kategorizálása; másrészt egy teljes „testi" atmoszférát vesz szemügyre, amelyen keresztül a művet megtapasztaljuk, s amely kapcsolatot jelent az olvasó, a szöveg és az író között. A könyv témái: miként befolyásolják az emberi test megértésének módozatai a művek képviselte fikcionális világok fogalmát; a második, hogy ezek hogyan érintik magát a szereplőalkotást, vagyis hogy miképpen épül bele az emberi test a narratívába, s miképpen válik egy test adott korban az olvasó számára jelentéssel bíró tárggyá. Ezen a ponton ezt most nem részletezném, hiszen az előadás végére várhatóan ki fog bontakozni a számunkra a teljes elemzésből. Most elég annyi, hogy Punday a testet nemcsak szöveges konstrukcióknak tekinti, hanem azt is fontosnak tartja, hogy a narratív szövegek miképp beszélnek (akár a szereplőalkotáson keresztül is) a testi tapasztalatról, amelyet nagyjából fenomenológiai értelemben kezel.

Mivel a szerző többek között Merleau-Pontyra hivatkozik e tekintetben, e ponton kitérünk a fenomenológiai szemléletre is, hogy utána visszakanyarodhassunk Punday korporális narratológiájához. Ami számunkra érdekes, hogy testünket a fenomenológia szerint elvileg egységnek éljük meg, habár nagyon sokféle érzéki tapasztalat és belső tér sajátos összefüggése. Ahogy Vermes Katalin fogalmaz Merleau-Ponty és általában a fenomenológia testkoncepcióját összefoglaló könyvében: a test „nem egyszerűen térbeli tapasztalat, hanem maga az egészlegesség dinamikus és eredeti tapaszta-

lata. Változatos világunk, tárgyaink egységének élménye elválaszthatatlan testünk egységének élményétől. A testséma egysége – eme eleven rendszer semmihez sem hasonlítható összefüggéshálója belső tereinek rendje – feltétele minden további térélménynek, térszerű rendezettségnek" (VERMES 2006; 43). Noha természetesen a szereplőknek efféle testtapasztalattal is kell rendelkezniük, s nyilván rendelkeznek is, ám ez egyszersmind fel is robban a regényben, sokszorosan részeire esik a test. Igaz ez egyfelől a centrális metaforára, Jean-Philippe művére, a pixelesen összerakott s torzóként megjelenő férfiaktra, másfelől a fejezeteket szervező, a címekben is megjelölt egyes testrészekre, amelyek ekként mintegy kiemeltetnek a testből. Ezeket persze felfoghatjuk úgy is, hogy csupán hangsúlyosakká válnak az egész testen belül, pláne, hogy a testrészérzékelés nem áll szemben az egészleges testtapasztalattal: ha az egyik kezemmel megfogom a másikat, az egyiket mintegy külön, magában álló testrészként is érzékelem, míg persze ugyancsak én vagyok az érzékelő test is, s ezen a ponton a Leib und Körper/Leibkörper problémára is utalhatunk. De a fragmentáltság persze evidens, az egyes szövegek testrészek köré szerveződése végső soron a teljes szöveg, a szövegtest feldarabolódását hozza létre, különösen, hogy e testrészek sok, olykor amúgy is nehezen azonosítható szereplő között vannak szétosztva. (Vagy tematikus értelemben például idesorolható az is, amikor az agydaganatos férfi régi szerelmét kifejezetten az anyajegyeiről ismeri fel, s azok általa adott nevét mint egy memoritert fel is mondja magában, de a nő neve nem jut az eszébe, agyának megfelelő pontján egy nagy vágott sebhely éktelenkedik.)

A harmadik szempont az időbeli elrendezésé: a narráció feladata a testek (és események) mint eredetileg jelentés nélküli fizikai tények időbeli elrendezése. Jelen esetben azonban az idő teljes felforgatása zajlik, a különböző szereplőkhöz különböző, szétválasztott időpontok társulnak, sőt, ezek még az adott ember életére vonatkoztatva is egymástól elkülönülő (noha nyilván jellemző) momentumok; ráadásul olykor ide-oda lépegetünk is, szinte a szerző szeszélye szerint múltban és jövőben. A negyedik fejezetben az elbeszélői autoritásról esik szó, amely az elbeszélésben testi jellemzőik okán (is) kontrasztba emel szereplőket vagy olyan fizikai attribútumokat kölcsönöz nekik, amelyek kirajzolják erkölcsi tulajdonságaikat is, illetve privilegizálhat egyes testi tulajdonságaik kiemelésével egyes szereplői csoportokat másokkal szemben. S valóban: azon túl, hogy – mint látni fogjuk – szinte az összes „főszereplőre" érvényes lesz az az egzisztenciális magányérzés, amelyet számunkra testének, hangsúlyossá váló testrészének narratív beíródása, s az ahhoz kötődő erkölcsi probléma, érzelmi szituáció stb. hív elő, gondolhatunk olyasféle párhuzamokra is, mint amikor a plasztikai sebészben a nyúlszájú prostituált és a gyönyörű ajkú lány – később felesége – épp eme

testrészével hasonlóan intenzív vágyat kelt (s van még néhány ilyesfajta páros). Végezetül pedig a téri elrendezés szerepét emeli ki Punday, amely talán még az időbelinél is fontosabb szempontja lesz, s amely ráadásul nem csupán konkrét helyváltoztatásokra utal, hanem az imaginatív és perceptuális „utazásokra" is. Jablonczay Tímea ekként foglalja össze – a legfőbb szempontokat igen invenciózus módon kiemelve – Punday térfelfogásának lényegét: „A narratívában a testnek legközvetlenebb kapcsolata a térbeli elhelyezéssel és a narratív térkonstrukcióval van. A térbeli elrendezés a narratív elemek szintjén helyezkedik el, a szereplő fizikai helye, de amelyet ha nem pusztán háttérként fogunk fel, akkor látjuk, hogy a test jelentést éppen a narratív elhelyezéshez képest vesz fel. [...] Egy narratíván belüli test jelentését nagyban meghatározza, hogy pozíciója a narratív reprezentációban össze van kapcsolva más tárgyakkal. Ezen az összekapcsoltságon keresztül vesz fel jelentést a narratívában. Mielőtt kijelölnénk a narratívában az ágenseket, vagy megkonstruálnánk a perspektívák azon rendszerét, amelyen keresztül egy történet elmesélődik, föl kell ismerni, mely tárgyak vesznek részt a rendszerben, azaz mely tárgyak számítanak testeknek (JABLONCZAY 2011).

A könyvben kevés tárgy jelenik meg, ezek a térben önmagukban, magányosan állnak. Egy lakásban például csak bizonyos berendezési tárgyakra fókuszálunk rá, a ruházatból csak bizonyos ruhadarabokra, a többi nem látszik, homályos marad. S ezek az éles kontúrt nyerő tárgyak, melyek általában eredetileg is funkcionális darabok, mind jelentésessé válnak, azaz a szövegben mint nyelvi létezők is elnyerik megfelelő funkciójukat. Másfelől viszont az így határozott kontúrokat nyert, gyakran hideg iparművészeti darab az emberi testtel is mindig kapcsolatba kerül (metonimikus vagy éppen kifejezetten metaforikus módon). Ennek bemutatásához most egy rövidebb, rendszerező felsorolást kapcsolnék az emberi test és más testek (tárgyak, dolgok) kapcsolatát illetően.

1. A testrész tárgyiasul (vagyis visszafelé értelmezve, eredetileg az élő testhez tartozott, csak azóta elhalt, többnyire emlékként őrzött objektumról van szó): ilyen a feleség kefébe szorult hosszú barna haja, amely a szeretőben kelt ellenérzéseket, a szerető karácsonyra ajándékba adott, díszpapírba csomagolt hosszú szőke haja, amely a férfit rémiszti halálra, illetve ugyanezen férfi kisgyermekkori saját haja és tejfogai, melyek a vécében végzik aztán.

2. Öltözet és kiegészítők, amelyek hordva felveszik a test formáját, rásimulnak: itt többek között egy erotikusnak gondolt női egyberuhát említhetünk, vagy gondolhatunk a bejglit sütő lányon a mellbimbóját kiemelő fehér felsőre (utóbb kiderült, érzéki csalódás volt, a push upos melltartó tréfálta meg a francia fiú szemét), egy nyakba kötött kendőre, továbbá egészségügyi eszközökre: lúdtalpbetétre, gipszcsizmára (mankóval). Hordozhatják is a test

nyomát, mint a szüzességét vesztett lány vérét a feneke alá tett póló. Illetve ékesíthetik is akár, mint a láncok, gyűrűk vagy fülbevalók, melyek azonban valahogy soha nem illenek tökéletesen viselőjükre, (elgondolt) funkciójukat nem töltik be rendesen: ilyen a túlságosan, zavaróan nagynak érzékelt évfordulós jegygyűrű, s efféle az ajándékba adott indiai fülbevaló, melyhez a fülön nincs lyuk, amikor pedig lesz, tovább gennyesedik, mint amennyi ideig az ajándékozó férfi jelen van a lány mellett; hasonló a lánc medálja is, amelyet a szerető – mert egy filmben így látta, és szexinek *gondolja* a mozdulatot – a szájába vesz szeretkezés közben, továbbá a karóra, melyet a vaknak gondolt nő nem hasznosíthatna funkciója szerint (bár utóbb kiderül, a narrátor „téved", az asszony valójában lát). Az ékszerek ezenkívül segíthetik az identifikációt is: kevés név szerepel a könyvben, így például az iparművész tervezte jegygyűrűk alapján lehet beazonosítani férfiakat és nőket – s nem csupán egy házaspárt, többeket is; illetve az indiai fülbevalós lányt is így ismerhetjük fel, csak később derül ki róla, Áginak hívják. E tárgyaknak gyakran mnemonikus funkciójuk van, de kellemetlen emlékek társulnak hozzájuk: például a halott anya szekrényben lógó ruháihoz, melyet fia határozott kézzel kiszortíroz (bár ez esetben mintha inkább megszabadulni szeretne a beteg elbutultságában az egész családot terrorizáló öregasszony emlékétől is). Vagy a kendőnek, amely egy megcsalástörténetet idéz fel, de tényleges funkciójának megértése ezt az előhívott történetet teljesen más megvilágításba helyezi. Az idősödő doktornő ugyanis Németországban vásárolgatva rájön, hogy a próbafülkékben azért helyeznek el a nagy márkák esetében a jó szemű vásárlók számára könnyen be is azonosítható eredetű kendőket, hogy a felpróbált ruhákat megvédjék a sminkfoltoktól – s innentől kezdve a sok évvel ezelőtti kalandjára főnökével is másképp emlékszik vissza. Akkor ugyanis kiszívott nyakát egy ilyen, csinos piros ruhájához remekül illő kendővel leplezte, úgy szólalt fel a népes orvosi konferencián; csakhogy ő akkor azt hitte, egy vevő felejtette a bolt próbafülkéjében a ruhadarabot, s a ráirányuló figyelem erotikus kisugárzásának szólt, most pedig – a történetet ekként átírva – a lopás és a csalás miatti lelepleződést társítja kínzó szégyenérzetettel hozzá.

3. De lehet ilyen szerepe egyes bútoroknak is, a berendezési tárgyak is többnyire efféle kontextusban kerülnek elő: ilyen a masszírozóágy a közepén az arc számára vágott lyukkal, melyet a megcsalt és öngyilkosságra tudat alatt már készülődő feleség sírólyuknak nevez, vagy a csergetakaró, ami bántja a rajta szeretkező doktornő meztelen bőrét. Egyes tárgyak magukon hordják a test lenyomatát: az a rengeteg párna is ilyen, amelyet a képzőművész évekig tartó kitartó munkával megalkotott művének létrehozása közben kitérdepel; vagy az ablaküveg, amelyen a szerető tenyere éppen ott hagy nyomot, ahová az asszony kiskamasz lánya mandalát akart festeni (de ezt felfedezve – vagyis azt, hogy a férfi náluk aludt – felháborodik, s alkotás és

elmélyedés helyett hisztériás rohamot kap). Más dolgok illuzórikus módon idéznek fel emberi testeket, azok részleteit: a gömblámpa árnyéka a fehér falra vetül a kanapé felett, és a kimerült, csalódott, öngyilkosságra készülő asszony ezt úgy látja, mintha a folt a nemrégiben meghalt, de addig az életét tönkretevő anyós fejének beszürkült lenyomata lenne; a troli szakadt bőrtámlás ülésén a nagy és hevenyészett öltések a férfit hajdani nagy szerelmének azóta leamputált mellének hegére emlékezteti. S vannak olyan berendezési tárgyak, amelyek metaforikus úton ruhadarabhoz, kiegészítőkhöz társulnak, azon keresztül pedig akár explicit módon is – s ezúttal már metonimikus úton – a testhez is: az idős házasságközvetítőnél az ódivatú függöny „az ablak közepén rövidebb, mint a terhes nők szoknyája"; a napszemüveges nőt a metrón utazó nő vaknak látja nemcsak napszemüvege, hanem a kezében tartott vitrázsrúd miatt is (melyet a narrátor fehér botnak néz).

4. Végezetül pedig különös módon két olyan étel, nevezetesen sütemény is előkerül a könyvben, amely a testtel – a(z elutasított) nemzéssel és termékenységgel – áll valamilyen viszonyban. A barátjától gyermeket óhajtó lány a bejglire kent tojásfehérjét gondolja a spermával hasonlatosnak, csakhogy nem tudja, a francia fiú éppen kihátrálni készül a kapcsolatból; a bordó hajú angoltanárnő pedig ferde mandulaszemű kis kerek mézeskalács-fejeket készít előbb (s közben egyetemista korában titokban megszült, majd gondozásba adott Down-kóros kislányának sorsán gondolkodik), majd a kör alakú tészták közepére már csak egyszerű kis díszgyöngyöket nyom (s közben azt válaszolja lakonikusan boldogtalan házasságukat gyermekkel megmenteni akaró férjének, „nem", vagyis hogy szó sem lehet utódról).

A kötetben a fragmentált testtel asszociálódó vagy illuzórikusan efféle testté váló tárgyak ugyanúgy hiányérzetet keltenek, mint a szöveg által hordozott töredékesség, ami csak az esztétikai szférában íródik talán jóvá: tudniillik a regényben szereplő képzőművészeti alkotáson és magában a regényben is mint esztétikai tárgyon, melyek viszont nyíltan, külsődlegesen is megvallják saját pixelvoltukat, illetve a fotómontázs a torzószerűséget is, s nemcsak az akt révén, hanem mert létrehozójának nem is szándéka, hogy valaki valaha is kiolvassa a kép feliratát.

A design, formatervezés, iparművészet azonban kudarcot vall itt, mintha kettős természete kudarcra ítélné: amennyiben a tárgyak esztétikusak (vagy legalábbis esztétikusnak szánják őket), képtelenek betölteni funkciójukat: nem kényelmesek, nem kerülnek harmóniába a testtel. Ezt állapítja meg a doktornő is a gondosan, nagyon tudatosan berendezett hétvégi házban, ahová szeretőjével elvonul: a csergetakaró bántja meztelen bőrét, s a mérnök iparművész alkotta gyűrűje fájdalmasan hozzányomódik szeretkezés közben. Ha meg funkcionálisak, akkor végképp az elidegenedettség hordozói, egyedüli, kíséret nélküli darabok, mint a kézben vitt vitrázsrúd és lámpa, vagy ha a he-

lyükön vannak is, valamilyen módon jelölik ezt az idegenséget. Baudrillard írja *A tárgyak rendszeré*ben, hogy szemben a régi, polgári berendezéssel, amely egy egységes organizmust, ti. egy egységes szobabelsőt alkot, aminek a külső vázát a hagyomány- és tekintélyelvű patriarchális kapcsolat adja, „szívét pedig a család összes tagját egybevonó bonyolult érzelmi viszony, az, hogy személyessé tegye az emberi kapcsolatokat" (BAUDRILLARD 1984; 17), a modern, funkcionalista bútor az egyén családdal és társadalommal való megváltozott kapcsolatáról tudósít. „A »stílushiány« elsősorban helyhiány, a funkcionalitás pedig maximálissá teszi a kényszermegoldást, amelyben az otthon, a lakás, anélkül, hogy elvesztené zártságát, elveszíti belső szerveződését" (BAUDRILLARD 1984; 19). A tárgyak használatukat tekintve ugyan sokkal rugalmasabbak és mobilisabbak, de az egyénekhez fűződő viszonyuk kötetlenebb, ami arra utal, hogy az egyénnek már nem olyan szoros a kötődése a családjához, társadalmi csoportjaihoz, mint régen (BAUDRILLARD 1984; 20); s míg a polgári környezet zárt struktúrát alkotó együttes volt, a funkcionális környezet nyitottabb, szabadabb, de már dekonstruálódott, részeire bomlott különböző funkciókban (BAUDRILLARD 1984; 21). S amit még ehhez hozzátesz az érveléshez, számunkra megvilágító erejű lehet az egész könyv tárgykezelésére nézve: „A tárgyak és bútorok szétszórt elemek, szintaxisuk megtalálása még hátravan: ha van is valamiféle elrendezés-számítás, ez a hiányból fakad, s a tárgyak szegényesnek tűnnek elvontságukban. Ez az elvontság mindazonáltal szükségszerű: ez hozza létre a modell szintjén a funkcionális játék szavainak egyneműségét." S bár első szinten (a gyakorlat első szintjén) mindez azt jelenti, hogy az ember ne keveredjék bele a dolgokba, ne ruházza fel őket a saját képével, ezen „önmegtartóztatás" épp azt az ezzel ellentétes eljárást vetíti előre, ami a regény terében e tárgyakkal történik: hogy végül az ember, azonkívül, hogy használja is e tárgyakat, „rájuk vetíthesse játékát, számítását, beszédét, s magát ezt a játékot egy másoknak és saját magának is szóló üzenetként fogja fel" (BAUDRILLARD 1984; 29).

Kiadás

TÓTH Krisztina (2011): Pixel. Magvető Könyvkiadó, Budapest

Irodalom

BAUDRILLARD, Jean (1984): A tárgyak rendszere. Ford. Ádám Péter. Gondolat, Budapest

BROOKS, Peter (1993): Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative. Harvard University Press, Cambridge

DÖMÖTÖR Ági (2011): Puzzle elfuserált párkapcsolatokból. Tóth Krisztina új novelláiról. URL: <http://www.origo.hu/kotvefuzve/blog/20110604-toth-krisztina-pixel-kritika-puzzle-elfuseralt-parkapcsolatokbol.html>
JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája. Helikon 2011. 1–2. 97–116.
PUNDAY, Daniel (2003): Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology. Palgrave Macmillan, York
VERMES Katalin (2006): A test éthosza. L'Harmattan, Budapest

BODY, SPACE AND OBJECT

Corporeal Narratological Analysis of Pixel *by Krisztina Tóth*

Krisztina Tóth's new book is a body text par excellence: each story is a story of a part of the body, the key story being about creating a pixel nude male torso, and the everyday objects in it can be interpreted as outgrowths of the body, or by metonymy – or possibly synecdoche – replace the body and become designators. In order to research this phenomenon we used the tools of corporeal narratology (Daniel Punday's *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*), the underlying phenomenological approach, that is, the conclusions in Jean Baudrillard's work, *The System of Objects*.

Keywords: body text, pixel, fragmentation, corporeal narratology, phenomenology, Punday, Baudrillard, design.

TELO, PROSTOR I PREDMETI

Korporalna naratologija u zbirci Kristine Tot „Piksel"

Zbirka Kristine Tot pod naslovom „Piksel" je tekstualno otelotvorenje: svaka priča predstavlja priču nekog dela tela, dok ključna pripovetka govori o stvaranju muškog akta-torza u pikselima. U njoj su i stvari za svakodnevnu upotrebu prikazane kao izrasline, koje na metonimičan, čak sinegdohičan način zamenjuju telo, postaju znaci. Za analizu ove pojave se koriste sredstva korporalne naratologije (Daniel Pandej „*Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*" [*Narativna tela: ka stvaranju jedne korporalne naratologije*], kao i fenomenološko videnje koje služi kao osnova, odnosno konstatacije iz dela „Sistem predmeta" Žana Bodrijara.

Ključne reči: tekstualno otelotvorenje, piksel, fragmentiranost, korporalna naratologija, fenomenologija, Pandej, Bodrijar, dizajn.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 15. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 20.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141(497.11)-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

SÁGI VARGA KINGA

Forum Könyvkiadó
Újvidék
kingav85@gmail.com

A TÁRGYAK JELENTÉSSZERVEZŐ SZEREPE BODOR ÁDÁM REGÉNYEIBEN

The Role of Objects in Managing Meaning in Novels by Ádám Bodor

Uloga predmeta u semantičkoj organizaciji romana Adama Bodora

A dolgozat Bodor Ádám három regényében, a *Sinistra körzet*ben, *Az érsek látogatása*ban és a *Verhovina madarai*ban vizsgálja a tárgyak jelentésszervező szerepét. A ruhaneműk, a különböző testhez tartozó/kapcsolódó tárgyak szerepétől kezdve a test eltárgyiasulásán át feltérképezi azokat a háttérben működő jelentésmezőket, amelyek az identitásnélküliség, az egyéniség létrejöttének ellehetetlenülése körül szerveződnek. Kifejtésre kerül az úgynevezett közösségi devalvációs tengely, amely a Bodor-regényekben tetten érhető. A társadalmilag elfogadott értékrendek lefokozása megy végbe, mégpedig a különböző tárgyak kontextus meghatározta jelentése által. Az értekezés kitér azokra az elemekre is, amelyek – a térbeli szerveződés, illetve pozíció elfedésével – a másikkal történő kommunikáció megvalósíthatatlanságát segítik elő, megerősítve így az identitás formálódásának lehetetlenségét.
Kulcsszavak: tér, tárgyak, testek, identitás, közösségi értékrendek, realitás és irrealitás, abszurd.

Bodor Ádám életművének szinte valamennyi darabjában ugyanaz a világ jelenik meg, ugyanaz az egyszerre valós és abszurd mozzanatokkal megformált irracionális atmoszféra, amelyben a tér (többnyire természeti rezervátum, vagy rezervátumba zárt város) ugyan hordoz téri mivoltával egyszólamú leírásokat, ám azt mégsem földrajzi térként kell kezelni, hanem fiktív, az időben időtlen, ám mégis a történelem tényeit felhasználó formációként.

MTA KÖNYVTÁR ÉS INFORMÁCIÓS KÖZPONT

E tér egyszerre elbeszélő, de metaforikus funkció is, amelynek komplex hálója a fantasztikusan kidolgozott apró-cseprő elemek segítségével válik olyanná, amilyen. Hogy pontosan milyenné, arra már kritikák, értekezések tömkelege kereste, illetve találta meg a választ. A bodori világról szóló tanulmányok nagyrészt egyetértenek annak unikum voltában, tériségének sajátos zártságában, abszurd létábrázolásának hangsúlyozásában, az irracionális szövegszervezésében. „[A]z üresség fémes illatával dermesztően rideg légvonat" (BODOR 2011; 103) minden egyes Bodor-mű, ám amennyire távoli, olyannyira közelivé is tud válni az olvasó számára, hiszen hétköznapinak tűnő cselekménymozzanatokat szervez abszurd elemekké, mindennapi emberekként szerepelteti a karanténban elkülönített szubjektumokat, a környezetnek, a tárgyaknak és a testeknek pedig új jelentést kölcsönözve építi fel szövegkomplexumait. „Nyugtalanító csivitelés, mint amikor gyöngygolyók mocorognak egy kis bársonyerszényben" (BODOR 2011; 236), mégis mozdíthatatlan, megváltoztathatatlan, jól megrajzolt és körülhatárolt világ, tele árnyakkal, akik az életet játsszák, akik ugyan mindig saját körzetükben tartózkodnak, mégis állandó mozgásban vannak. A dolgozatban megkísérlem bemutatni, hogy a tárgyaknak és a tárgyakhoz kapcsolódó testeknek miféle rendeltetései vannak a három Bodor-regényben, pontosabban miképpen járulnak hozzá a sajátos légkör megkomponálásához, az egyén, a közösség, valamint szélesebben a tér, illetve a körzet szintjén.

A *Sinistra körzet*ben, *Az érsek látogatásá*ban és a *Verhovina madarai*ban megvizsgálva a tárgyak jelenlétét és szerepét, feltűnik, hogy a textusok figuratív viszonyrendszerének kialakításához szükséges funkciójuk, jelentésszervező szerepük van. Oly módon, hogy vagy felerősödik az adott tárgyhoz járuló denotáció és/vagy konnotáció, vagy egy-egy szerzői bravúrral teljesen elhomályosodik. A tárgyak kilépnek ez által kötött realitásukból, és mintegy visszájukra fordítva, újrarendeződve sajátos valóságként alakítják, árnyalják a szövegvilág/világok egészét. A torzított forma és annak sajátos formálódása a titokzatos, a lényeges az értelmezés folyamán.

Ahogyan a lakásbelsőket betöltő bútorok társadalmi jelentéstöbblettel rendelkeznek, és meghatározzák a benne lakókat, úgy a ruháknak ehhez hasonló szerepet kellene betölteniük. A Sinistra körzetben, Bogdanski Dolinán és Verhovinán azonban ez másként funkcionál. A *ruhaneműk* kifejező arcát a bodori szabvány határozza meg. Egyrészt az öltözékek iterációjáról[1] kell beszélnünk, amelyek viselőjüket valamiféle zárt közösségbe sorolják, más-

[1] Bengi László részletesen foglalkozik a szövegszegmentumok iterációjával a Bodor-szövegek kapcsán. Véleménye szerint ezek a szövegvilág alapvető elemei (l. BENGI 2005; 114–131).

részt az öltözékek egyedisége általi jelentéstöbbletről. A teljes káoszt rendezendő, véletlenszerű, abszurd elvek alapján olyan csoportosulás jön létre, melyet csupán az egyenruhák tartanak egybe. A *Sinistra körzet*ben „Coca Mavrodin-Mahmudia még aznap, csak úgy pofára kiválogatott maga mellé vagy tizenöt-húsz, szinte egyforma falusit – véletlenségből mind hosszú nyakú, golyófejű, gombszemű, színtelen fiatalt –, darócaikat eldobatta, valamennyien szürke öltönyt, hegyes orrú fekete félcipőt, ezüstösen csillámló nyakkendőt kaptak. A hasonlatosságra a falubeliek is fölfigyeltek, az átvedlett szomszédokat mindjárt elnevezték szürke gúnároknak" (BODOR 1992; 34). Az úgynevezett „szürke gúnárok" megjelennek *Az érsek látogatásá*ban is, csak itt csuhát viselnek. „Az ajtó belső oldalán szögre akasztva szürke, kopott tábori lelkészi csuha lógott. Vastag posztóból készült kamzsás köpeny volt, a Helynökség emberei errefelé télen-nyáron ilyesmit hordtak" (BODOR 1999; 61–62). Ahogyan a Sinistrában is és *Az érsek látogatásá*ban is, ha valaki felölti az egyenruhát vagy csuhát, a körzet katonájává, illetve papjává is válik. A hatalom az identitást megszüntetendő uniformizál (BENGI 2005; 119), így híján sajátjuknak, a másik identitását magukra öltő szubjektumok mikroszinten is karanténba kerülnek. Egyéniségüket, már ha volt egyáltalán, teljesen felülírják, elrejtik. Colentina Dunka ruhakölcsönzője – de tekinthető identitáskölcsönzőnek is – ugyanazt az abszurd valóságot kívánja fenntartani, amely az uniformisokkal járó személyiségvesztéssel már tükröződött, azzal a különbséggel, hogy itt az a ruhaneműk sokféleségével manifesztálódik: „A ruhakölcsönző [...] csak hét végén tartott nyitva, amikor a városba az érseket várták [...]. Többnyire vidéki fiatalok voltak elnyűtt, istálló- és gyantaszagú ruhákban, s ha röstellték külsejüket, egy vagy két órára városi öltözéket bérelhettek maguknak, amiben szívesebben mutatkoztak ők is. A kínálat főként sötétszürke, pléhgombos posztóöltönyökből állt, amihez lakkcipő és zokni is járt, de lehetett bérelni vászonnadrágot, műbőr zubbonyt, nyakkendőt, kalapot és sálat is" (BODOR 1999; 21). Az identitás teljes szétziláltsága, komikussá váló felszínes „viselése" jön létre. A regényekben kirajzolódó személytelen személyiségek valójában csak önmagukat mozgató marionettbábuk, inkább figurák (BARTHES 1997), mintsem szereplők. *Az érsek látogatásá*ban már elindított árnyalás, a közösségtől való látszólagos elkülönülés a *Verhovina madarai*ban teljesedik ki. Már nem beszélhetünk az előzőekben említett egyenruhás megoldásról. Itt is létrejön a zárt közösség képzete, csak épp azáltal, hogy valódi személyiségjegyek híján a ruhakavalkád alkotja meg azt a személytelen közösséget, amely a hiány által determinálódik. Cselekményeik, viselkedésük véletlenszerű, dezorientált, ám ami mindig meghatározza őket, az az öltözékük vagy annak hiánya. Edmund Prochoriles fogadóst például deklarálhatjuk gyűrött mac-

kónadrágjáról, rövid ujjú szakadt trikójáról és szemébe húzott sapkájáról, a javítóból érkező védenceket sapkájukról és lábbelijükről, Nika Karanikát kék selyemköpenyéről, amely Verhovina madarait hordozza magán stb. A hiányzó madarak köpenyre való kivetítése szintén jelentéstöbblettel rendelkezik, a globális értékrendszer devalválódásának tárgyi kivetülését jeleníti meg. Mindhárom regényben az öltözködésnek rituáléja van, új személyazonosságot kölcsönöz, meghatározza viselőjét. Anatol Korkodusra, Verhovina vízügyi brigadérosára ez különösen igaz, hiszen szertartásosan magára öltött brigadérosi jelvényével, egyenruhájával már-már a Ferenc József-i világ paródiájának körvonalait tárja elénk: „megstuccolta a szakállát, felvette vadonatúj ünneplőingjét, csokornyakkendőt kötött, magára öltötte egyenruhaszerű szürke posztózakóját, amelyet gallérján, a mandzsettán és a zsebeken sötétzöld bársonykivágások díszítettek" (BODOR 2011; 135), „mellén Birtz-érdemrenddel" (BODOR 2011; 146). Az öltözködés gesztusával, a ruhaneműk textíliájának és színének gondos kiválasztásával és leírásával, amely leggyakrabban szürke, kék és fekete posztó, sikerül azt a rideg valóságot megrajzolni, amit elszemélytelenedésnek nevezhetünk. A *Sinistra körzet* dögcédulája is, mint egy öltöztető elem, az identitás elbizonytalanításának eszköze. Akár rítusként, bevezető ceremóniaként is értelmezhető Andrej Bodor elkülönítése és felkészítése a körzeti életre, amelynek végén mintegy személyigazolványként megkapja a nyakában láncon függő bádoglapját, rajta az új nevével. Az olvasó előtt az addig is ismeretlen személyazonosság elvesztése és az új kialakulása egyetlen dögcédulával történik. Bányai Éva (BÁNYAI 2008; 34) ennek kapcsán téridentitásról beszél, az adott körzetbe való tartozásról, amely beolvasztó szándékával teljesen kizárja az identitás bárminemű létrejöttét, és egyáltalán a létjogosultságát. Az egyént, akár egy tárgyat, birtokba veszik.

Minden egyes ruhához és más „öltöztető" elemhez test is tartozik. Olvasatomban létezik egy értelmezői sík, amely a *testet* és a *testrészeket* vonultatja fel tárgyi tulajdonságokkal. Szembetűnő, hogy a vizsgált regényekben a kaotikus testábrázolás dominál a szó szoros és tágabb értelmében. Azon koncepcióból kiindulva, hogy a test észlelése társadalmi képződmény (DOUGLAS 1995), „mindig valamilyen diskurzusba vagy narratívába ágyazott" (FÖLDES 2011; 3), a földig érő szakáll, borzas haj ápolatlansága, ziláltsága, a mintásra festett sötét haj a hatalom elleni lázadás képi kivetülését feltételezik. Míg a gyémántberakásos fogak, megstuccolt szakáll magában az alkalmazkodóképességet tükröznék, ám Bodor Ádámnál ez is, mint annyi más, csupán viszonylagos. A körzetekben lévő valamiféle hatalom képviselői, az ezredesek, az erdőbiztosok, a papok és a vízügyi brigadéros, valóban a fegyelem látszatát keltő szubjektumok, de e rendezettségükkel nevetsé-

gessé válnak, nemcsak azáltal, hogy az ízléstelenség határát súroló kinézettel rendelkeznek, hanem azáltal is, hogy már-már a többletet adó tárgyak önálló képként funkcionálnak, elhagyva a testet mint entitást. Amikor például Colentina Dunka fésülőszalonjában, amely *Az érsek látogatásá*ban közösségi központként funkcionál, a megfésült papok szőrzete önálló életre kel, és bejárja a papok zsákutcába vezető útvonalát, az ismétlődéshez való ragaszkodás ölt ezáltal tárgyi formát: „Máskor a sok kifésült haj, szakáll magától összegömbölyödik, a kicsi szőrgombolyagok a légvonatban kigurulnak a kerítés alatt, és elindulnak a Névtelen Zsákutcán a papnevelde felé" (BODOR 1999; 26). Vagy Zelofon püspök is testékszereivel, amelyek társadalmi hovatartozásának tükrében értelmezendők, szintén nevetség tárgyává válik: „füle körbe volt szegecselve ezüst veretekkel, haja befonva arany pántlikákkal, lapátfogai közepébe pedig gyémántokat foglaltatott" (BODOR 1999; 108). De a verhovinabeli Brigitta Konuvalov is gyémántberakásos fogairól ismerszik meg stb. A torz és fenséges vonások ötvöződnek, és e kettő egyvelege adja meg azt az egyszerre rémületet és nevetést keltő hatást, ami a bodori univerzumot olyannyira meghatározza. Vannak mozzanatok, amelyek során már nemcsak a test és a tárgy viszonyát kell központba helyezni, hanem a velük történő nyelvi játékot is, például, amikor az embert/a testet valamelyik személyes tárgya helyettesíti, mint a sinistrabeli Andrej esetében, akire Vili Dunka papucsát és feleségét is ráhagyja. Andrej ugyan Aranka Westinről ábrándozik, az ő teste a vágy tárgya, mégis azt mondja: „Jó volna biza, gondoltam magamban, még aznap este fölpróbálni a papucsát" (BODOR 1992; 31). Egyrészt tehát stilisztikai fogásként, metonímiaként, másrészt a test eltárgyiasulása mentén olvasható. Amennyire igaz helyenként a test animális szintre való lefokozása (SZILÁGYI 2005; 103), annyira igaz az eltárgyiasulása is, mint a fenti példa mutatja. Fontos azonban kiemelni, hogy a testek, amelyekről állítjuk, hogy eltárgyiasulnak, képileg (is) kivetülnek a textusokban, mégis, ahogyan az az egyes tárgyak elemzésénél kiderül, inkább az emberi életviteltől, a gondolkodástól való megfosztottságról van szó, mintsem szó szerinti eltárgyiasulásról.

A Bodor-regényekben létezik egy általam közösségi devalvációs tengelynek nevezett értelmezői sáv. A társadalmilag elfogadott értékrendek lefokozása megy végbe, mégpedig oly módon, hogy azok a bodori univerzumban észrevétlenül, a természetesség gesztusával veszítenek közösségszervező és -meghatározó funkciójukból. E tengely legszembetűnőbb tárgyai között először a sírkereszt helyett szereplő *alumíniumrud*at említeném, amely Borcan ezredes temetetlen holttestemellé állítandó készül el az ezredes nevével. „Úgy látszik, ha nem temetik is el, de a helyet, ahol műanyag zsákokkal letakarva hevert a földhöz szegezve, mégiscsak megjelölik a fényes, messzire világító

alumíniumrúddal" (BODOR 1992; 69). Az alumíniumrúd útja sem a temetési szertartásoknak megfelelő módon alakul, hanem vállra kapva cipeli Andrej. A kollektivitást megszüntetendő maga a temetkezés gesztusa, a miléntje és értéke süllyed el a bodori sárban, hogy az emberi létidegenség fokozódjon, hogy a másikhoz való szenvtelen viszonyulás kiemelt szerepet kapjon. Sőt mi több, a testi lét és egyáltalán az élet hiábavalósága is kifejeződjön. Ezen idegenségélmény feltárása, amely a regény szereplői által konkrétan nem definiált, az olvasóra vár. Ránk vár, hiszen az elemek összjátékából (beleértve a szereplők mozgását is) tűnik csak elő. E devalvációs sík következő állomásaként a közösségi jelképek groteszk megjelenítését emelném ki. A tér, amely szimbólumokkal berendezett, az adott tér populációja számára jelentéssel bír. Egy nyilvános téren elhelyezett szobor, emlékmű, amely akár az eredetmítoszra is utalhat, vagy a múlt egy, a közösség szempontjából meghatározó jelenségére, az összetartozást tükrözi. A szobor egy adott közösség jelképe. Bodor Ádám e szakralitást teljesen felszámolja, és olyan emlékműveket tár az olvasó elé, mint például a *Sinistra körzet*ben található *Géza Kökény, a hős medvész és éjjeliőr mellszobra*, aki nem mellesleg még él, vagy *Az érsek látogatásá*ban az *Ismeretlen vándor sírja*. A legerősebb és legbizarrabb kép talán a verhovinai *Háromlábú Szent Militzenta kőszobor*, melyet már maga a neve is ellehetetlenít, elértéktelenít, hiszen háromlábú asszonyról, a környék védőszentjéről van szó. Az emelkedett jelleg helyett valamiféle mutáns emlékműszerűségek kapnak központi szerepet, előrevetítve a köré csoportosuló szintén mutánsszerű szubjektumok magatartását. Ennek valamiféleképp ellentétes folyamata történik az *Eronim Mox-féle szakács-mesekönyv*vel, hiszen egy egyszerű könyv szakralizálása megy végbe. A brigadéros oly sokszor emlegetett, Verhovina összes bölcsességét tartalmazó könyve a Bibliához válik hasonlatossá, amely hat a közösség életére, befolyásolja a gondolkodást, valamint szakács- és mesekönyv jellege ellenére valamiféle joggyakorláshoz használatos kézikönyvvé válik a maga paradox létével, hiszen a rezervátumban nincs semmiféle jog. E bibliai értékű könyv végül kudarcot is vall, hiszen Korkodusról Adamra szálló örökségként már semmi haszna. Adam már csak recepteket lát benne. Nincs értékrend, nincs joggyakorlat, nincsenek meg azok az alapvető elemek, amelyek a közösséget közösséggé formálnák, csupán azok árnyai, értékvesztett variánsai. A szubjektumok tehát mind egy ilyen nonszensz közösség tagjai a maguk identitásnélküliségével.

A *kerítés, a drótsövény, a szögesdrót, a póráz és a felszedett sínek* a zárt világ fizikai konstrukciói. A vizsgált regényekben a szabad mozgású időszakok ideáját követő (azért idea, mert sehol sincs rá bizonyíték, hogy létezett) korlátolt térhatások és a határátlépés lehetőségeit kioltó tapasztalatok következtében a realitás megértése, a létezés vágyának határozott érzése, a kifelé tekintés

többnyire hiányként jelentkezik. A bent a kinthez képest konkrétabb, míg a kint a tágasság képével kecsegtet (BACHELARD 2011; 188). Bodornál e határt képező tárgyak ezt a kívüliség nyújtotta tágasságot szüntetik meg szinte teljesen. A vízmosások menti „szögesdróttal borított acélrudak, betonoszlopok, őrtornyok, csapdákkal teli árkok" (BODOR 1992; 8) nemcsak fizikai határok, hanem a körzet populációjának tudati kivetülései is. A három regény közül egyedül a *Sinistra körzet*ben és *Az érsek látogatásá*ban van még valamiféle igény a külvilág felé történő mozgásra, amely Andrej Bodornál és Gábriel Ventuzánál tapasztalható, azáltal, hogy rendelkeznek emlékekkel „a másik világból", és időnként mintha az elvágyódás csírái is felbukkannának, ám a tevékeny akarat hiányzik, és ha létre is jön az eltávozás, azt visszatérés követi. Ennek képe rajzolódik ki a *Sinistra körzet* következő momentumában: „A kerítések, árkok, akadályok szövedéke csak egy huzatos hegyszorosban nyílott meg résnyire, ahol a régi földút átbukott a túloldali lejtőkre, amelyek már észak idegen fényeiben áztak" (BODOR 1992; 8). A határok közé zártság érzése a réseket keresi, a vágyott „idegen fényeket", ám mintha csak az idegen lenne hatással a körzetre, és visszafelé ez nem működne. Erre az alárendeltségi viszonyra rímelnek Adam szavai, hogy „[h]átha jön valaki, és megmondja, mi végre vagyunk itt. Vagy nem jön ide többet senki. Igazából az idő múlását várjuk" (BODOR 2011; 215). Néha ugyan betévednek idegenek, de nem tudunk meg róluk semmit, csupán annyit, hogy jövetelük után mindig történik a körzetben valami, keretbe zárják az abszurd cselekményeket. A szövegekben minduntalan felbukkan a körzeten kívüliség, de csupán az említett formákban szövődik bele a cselekvésekbe. A kommunikáció részét képezi, az időnként betévedő ismeretlenektől a létéről is bizonyságot nyerünk, de lényegileg soha nem jön létre a kapcsolat a két világ között, inkább a kint viszonzatlan behatásáról értesülünk. Minden olyan eszköz, amely hidat képezne a két tér között, megszűnik. Felszedik például a síneket, szétszedik a vasúti hidakat stb. E sínfelszedések nemcsak a fizikai, térbeli mozgást szüntetik meg, hanem mikroszinten a szubjektumok gondolkodási folyamatait is, a tudat kifelé tekintő perspektíváit. Ha mégis akad valamelyik körzetben valaki, aki megpróbálkozna a szökéssel, tudati szinten a gondolkodással, akkor azt pórázzal tartják vissza. A *Sinistra körzet*ben „apa a lányát pórázon vezeti", Gábriel Ventuza pórázra fűzve kíséri vissza a két szökött nőszemélyt, vagy a verhovinai foglyokat pórázzal a derekukon akarják a vizsgálóbíró elé hurcolni, abszurd, koholt vádak alapján, amelyek lényegében abból erednek, hogy ők nem vettek részt a körzet látszatvilágában. Ismételten a visszájára fordult világ képe rajzolódik ki, hiszen pont azok, akik elkülönülnek a többiektől a gondolkodó egyének, és mint ilyeneket, a környezetük nem tűrheti, hiszen nem válnak a körzet téridentitásává. Nemcsak a rezervátum, a szanatórium, a körzet stb. vetítik előre a határ képzetét, hanem maguk a lakosok is korlátok közé

zárják magukat (és egymást), akik nem mellesleg valamilyen véletlen folytán oda kerülő emberek. Ahogyan Pozsvai fogalmaz, „jövevényeinek intellektuális mozgatója a kétely", a célirányos életszervezés hitének a tagadása (POZSVAI 1998; 84). Ismeretlen vándorok tehát szinte valamennyien, akik nem szeretik a vándorokat. Egyik paradoxon átfolyik a másikba a teljes kiszámíthatatlanság és elfedés szándékával.

Lényegre tapintóan többen említik – közöttük Faragó Kornélia (FARAGÓ 2012; 2), H. Nagy Péter (H. NAGY 2005; 109) – a narrációs eszközök vizsgálatakor a köd motívumát, a bodori térábrázolás állandó velejáróját. A köd, a ködösítés nem csupán a tájat beterítő (legtöbbször színes) páraként jelenik meg, hanem a tárgyak kontúrját és a tárgyak által kialakított kontextus kontúrját is elbizonytalanító lepelként. A *tükör, az ablak, az üveglap* azok közé a tárgyak közé tartoznak, amelyek mindhárom regényben megjelennek, és sajátos, torz és a maguk nemében szétroncsolt változatban töltik be az elbizonytalanító elem szerepét. Legtöbbször azok ködös, párás, befüggönyözött, bedeszkázott, illetve széttört variánsa jelenik meg, kioltva azok motivikus funkcióját, miszerint a realitás és az irrealitás közötti átjárhatóság motívumaiként kellene szerepelniük, a belső és külső között feszülő ellentét áthidalását, valamint a kifelé nyitó perspektíva dologi lecsapódásának kivetítését lennének hivatottak betölteni. A vizsgált művekben e tárgyak előrevetik a dolgokra történő éles rálátás, a világ felé való nyitottság hiányát. A perspektíva bezárása által a tér újbóli bezárása megy végbe. Létrejön egy olyan beszédmód, amelyben a kommunikációhoz szükséges másik megszűnik létezni, hiszen az ablakok párásak, mattak, homályosak, legyektől zsibogók, bedeszkázottak, nem látni se ki, se be. Az ablak átláthatatlansága csupán egyik állomása egy folyamatnak, hiszen lehetetlenné válik a találkozás a másikkal, az egymással való érintkezés, amely mentén az identitás formálódhatna. De a szubjektumok önmagukra eszmélése, önmaguk tiszta megismerése sem jöhet létre a lacani tükörelmélet értelmében, mert csupán törött és kopott tükrökben szemlélhetik magukat, ennek pedig egyenes következménye a torzulás, a torz énkép. Az egyetlen éles látást biztosító tárgy a regényekben a gyakran felbukkanó távcső, amellyel valamiféle megfigyelés történik, ám ez csakis kifelé tekintő és egyben a megfigyelt személy magánszféráját megsértő. A kommunikáció egyoldalú tehát itt is, és nem szolgálja az egyéniség létrejöttét sem a megfigyelő, sem a megfigyelt esetében, csupán a hatalom általi kontroll eszköze. Kiforrt identitások hiányában, a mindennapiság látszatát keltő szövegvalóságban álegyéniségek közlekednek, és ezen illogikus mozzanatok – és más kettősségek – képezik az abszurd talajt a szövegépítkezéshez.

Bodor Ádám regényei „meghökkentenek, mintha sohasem tapasztaltunk volna hasonlót, és megnyugtatnak, mintha csak visszaemlékeznénk valami-

re, amit elfelejtettünk" (POZSVAI 1998; 9). Az elkülönbözést és egyszerre a szörnyű átélés lehetőségének a látszatát ajánlja fel a szerző, a létérzékelés abszurditásához kalauzol, amit a rideg benyomások hathatós közvetítésével, a tárgyak kifejező arcával tesz hihetővé és tágít határtalanná. Kifejezőek, ám képlékenyek, és e képlékenységük által a Bodor-opusra általánosan jellemző viszonylagossági komponenst erősítik, hiszen mindösszesen arra szolgálnak, hogy a sajátos rezervátum légköre megteremtődjön, ha kell, a tárgyak elsődleges jelentéskörének ködösítésével, illetve motivikus jegyeinek szétroncsolásával, amelyek aztán a bodori elvek alapján újraíródnak a realitás jegyeit magukon hordozó, de velejükig irracionális szövegekben.

Kiadások

BODOR Ádám (1992): Sinistra körzet. Magvető Könyvkiadó, Budapest
BODOR Ádám (1999): Az érsek látogatása. Magvető Könyvkiadó, Budapest
BODOR Ádám (2011): Verhovina madarai. Magvető Könyvkiadó, Budapest

Irodalom

BACHELARD, Gaston (2011): A tér poétikája. Ford. Bereczki Péter. Kijárat Kiadó, Budapest
BÁNYAI Éva (2008): Térképzetek, névtérképek, határidentitások. Doktori disszertáció. URL: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1310/3/Banyai_disszert%C3%A1ci%C3%B3.pdf (2012. 10. 26.)
BARTHES, Roland (1997): S/Z. Osiris, Budapest
BENGI László (2005): A szövegszegmentumok iterációja mint az epikai világ megalkotása. = Tapasztalatcsere. Szerk. Scheibner Tamás–Vaderna Gábor. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 114–131.
DOUGLAS, Mary (1995): A két test. Ford. Karádi Éva. Lettre, 18. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00002/04.htm (2012. 10. 26.)
FARAGÓ Kornélia (2012): A Bodor-féle határozatlansági viszonylatokról. Hungarológiai Közlemények, 2. 1–9.
FÖLDES Györgyi (2011): Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai. Helikon, 1–2. 3–49.
H. NAGY Péter (2005): Dezintegráció és identitászavar. = Tapasztalatcsere. Szerk. Scheibner Tamás–Vaderna Gábor. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 106–113.
JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája. Helikon, 1–2. 97–116.
POZSVAI Györgyi (1998): Bodor Ádám. Kalligram Kiadó, Pozsony
SZILÁGYI Márton (2005): A tárnicsgyökér fanyar illata. = Tapasztalatcsere. Szerk. Scheibner Tamás–Vaderna Gábor. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 98–105.
Tapasztalatcsere (2005). Esszék és tanulmányok Bodor Ádámról. Szerk. Scheibner Tamás–Vaderna Gábor. L'Harmattan Kiadó, Budapest

THE ROLE OF OBJECTS IN MANAGING MEANING IN NOVELS BY ÁDÁM BODOR

The paper studies the role of objects in managing meaning in three novels by Ádám Bodor: *The Sinistra Zone* (Sinistra körzet), *The Archbishop's Visit* (Az érsek látogatása), and *The Birds of Verhovina* (Verhovina madarai). Beginning with articles of clothing and various objects belonging to or associated with the body, and continuing up to the objectification of the body, the paper maps all those semantic fields which work in the background, and which become organized around the state of 'no-identity' and the impossibility of developing personality. There is an explanation of the so-called 'communal devaluation axis' which can be detected in Bodor's novels. Socially accepted value systems become degraded through the denotation of various objects defined in terms of the context. The study also covers issues such as concealed spatial organization and position which render communication and identity formation impossible.

Keywords: space, objects, bodies, identity, communal value systems, reality and unreality, absurd.

ULOGA PREDMETA U SEMANTIČKOJ ORGANIZACIJI ROMANA ADAMA BODORA

U radu se analizira uloga objekata kao organizatora značenja u tri romana Adama Bodora: *„Sinistra körzet"* (Okrug Sinistra), *„Az érsek látogatása"* (Poseta arhiepiskopa), *i „Verhovina madarai"* (Ptice Verhovine). Početo od funkcije odeća, raznih predmeta koji se vezuju/prijanjaju uz ljudsko telo, pa preko opisivanja procesa kroz koje i samo telo postaje objekat, analiziraju se značenja koja funkcionišu u pozadini i koja vode do nemogućnosti stvaranja identiteta, do „bezidentiteta". Opisuje se, dakle, takozvana devalvaciona osovina zajedničkih vrednosti, koja se može uhvatiti na delu u Bodorevim romanima. Pri kontekstualizaciji predmeta javlja se degradacija društveno priznatih vrednosti. Rad obuhvata i analizu elemenata koje maskiranjem pozicije, odnosno zavaravanjem prostora, spečavaju komunikaciju s drugima, tako jačajući nemogućnost formiranja identiteta.

Ključne reči: prostor, predmeti, telo, identitet, zajedničke vrednosti, realitet i irealitet, apsurd.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 01. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 02.

Hungarológiai Közlemények 2013/1. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies 2013/1. Faculty of Philosophy, Novi Sad

ETO: 821.511.141-4
821.511.141.09

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

KELEMEN EMESE

Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
kelemen.emese90@gmail.com

CSAK TÁRGYAK MARADNAK

Tárgyak és személyek kapcsolata Nádas Péter Párhuzamos történetek című regényében

Only Objects Remain

Relationships between Objects and People in the Novel Parallel Stories by Péter Nádas

Samo predmeti ostaju

Veze između likova i predmeta u romanu Petera Nadaša „Paralelne priče"

A dolgozat a tárgyak és személyek kapcsolatát kutatja Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében. A bonyolult rendszerbe ágyazódó kapcsolatok párhuzamba állíthatók a szereplők tárgyakhoz fűződő kapcsolatrendszerével. A tárgyak töltik be azokat a funkciókat, amelyek által meghatározódik a személyek identitása, a társadalmi ranglétrán elfoglalt helye, szerepe. Az érzelmi világok tárgyak formájában vetülnek ki. Az emberek, mint használati tárgyak, kegytárgyak, vágy- és tudásszomj-kielégítő tárgyak jelennek meg az elbeszélésben.
Kulcsszavak: tárgypoétika, érzelmiség, személyesség, test.

Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című regényében a tárgyaknak identitásképző szerepük van. Egy-egy szereplőhöz meghatározott tárgyak kapcsolódnak: jelzésértékük van, tükrözik a személyiséget, a társadalmi hovatartozást, a tulajdonos érzelmi világát. Színük, formájuk, anyaguk, keletkezésük története kapcsolódik birtoklójuk, illetve készítőjük életének alakulásához. Lehetnek presztízsértékűek, megmutatva ezzel, hogy birtoklójuk hol áll a

társadalmi hierarchiában. A lakberendezés tárgyainak, az építészeti stílusoknak korfelidéző szerepük van. Külön rendszert alkot az emberek és emberi testrészek tárgyakként való aposztrofálása. A tárgyak nemcsak díszítésként szerepelnek, hanem arra szolgálnak, hogy „tartószerkezetet adjanak a könyvnek" (NÁDAS 2012; 95). A részletekbe ágyazódnak azok az információk, amelyek teljessé teszik a képet.

A tárgyak, mint szimbólumok, viszonyfogalmak. Nem önmagukban hordozzák a szimbólumot, hanem szimbolikus asszociáció társul hozzájuk. Nádas Péter erről így nyilatkozik egyik interjújában Németh Gábornak: „Asztal – ez egy őrületes absztrakció. Asztal nincs. Asztalon mindenki valami mást ért, a saját asztalát, a saját tapasztalatait összegzi így a szóban. S akkor vajon van-e asztal? Elmondhatatlanul megkínzott a kérdés. Azon gondolkodtam, hogy nem lenne-e helyesebb megölni magam. Vagy milyen szót használjak, ha azt akarom, hogy a saját asztalom kerüljön a képbe és ne a mások asztala. Az irodalomban mégiscsak az én becses személyemről van szó, azokról a tárgyakról, amelyekre én gondolok és nem a tárgyak absztrakcióiról. Kísérleteztem azzal is, amivel Robbe-Grillet vagy Mészöly, nagyon pontosan leírni, mintegy a tárgyban elrejteni a személyemet. Csak hát akkor az asztalnál nem jutok tovább. Mindent és mindenkit kiszorít az elbeszélésből az asztalom" (NÁDAS 2012; 104–105).

Az öltözködés szerepe az identitás kifejezésében

Már az első kötet első fejezetében találkozunk olyan mozzanatokkal, ahol a ruhának megkülönböztető szerepe van. A berlini Vadaskertben talált hulla öltözékének érdekessége, hogy „ez a halott férfi olcsó holmit nem viselt" (NÁDAS 2005; 17), ennek ellenére az összes ruhaneműjéről hiányoznak a márkajelzések. Minden darab hideg, kék színű, s ennek alapján Kienast, a nyomozó, unalmasságra és kimértségre következtet. A hideg és meleg színek szembeállásából következtetve, a kék ridegséget, szervezettséget, strukturáltságot jelöl, ami utalhat a megtalált személy kilétére. Az utolsó kötetben Kienast arra jön rá, hogy Döhring, aki megtalálta a hullát, ugyanolyan márkájú alsóneműket használ, mint a halott, azzal, hogy a márkajelzést benne hagyja. Egy bizonyos parfüm illata érződik testén, ruháján, melyek árulkodó jelek lehetnek a gyilkos kilétével kapcsolatban, ám valakihez való tartozása megfejtetlen marad.

A márkajelzés – mint megkülönböztetés – megjelenik Döhringnél egy időrendileg korábbi esemény kapcsán, amikor a házmesterétől kölcsönkap három biciklit, melyek egyikén sincs márkajelzés, ahogy a hulla ruháin sem. A kerékpárokat egy magyar mérnök hagyta ott. Ez a történet valamivel a

gyilkosság előtt játszódik. Pontos leírást kapunk Döhring ekkori öltözködési szokásáról: „Döhring nem öltözködött választékosan vagy gondosan. A két jobb darab, kézzel varrott, kissé esetlen, de nagyon kényelmes és elnyűhetetlen cipője és kockás gyapjúval bélelt, sötétzöld skót viharkabátja szintén a nagynénitől származott. Különben farmert viselt, valamilyen vasalatlan inget, alatta fehér garbót, miként az amerikai filmek hősei, s nagyon hidegnek kellett lennie, hogy pulóvert vegyen magára. Volt azonban egy titkos gyengéje, az alsónadrágjai, az úszónadrágjai, futónadrágjai. Néha inkább csak azért vette fel pulóverjeit, mert a mostohája kötötte" (NÁDAS 2005; 45). A halott kilétére nem derül fény a regényben. Csak sejteni lehet, hogy Lippay Lehr Ágostról van szó, aki hatvanegyben eltűnik, a gyilkosság idején pedig az ötvenes éveiben járhat, mint a megtalált férfitest. Ezért is történhet meg, hogy a halott férfit senki sem keresi közvetlenül karácsony előtt. A feltételezést erősíti Ágost öltözködésének jellegzetessége, hisz választékos, drága holmikat visel, valamint olyan angol cipőt, amilyet londoni tartózkodása során vásárolhatott magának. Ilyen cipőt viselt a halott is.

Miután Ágost megunta öltözékeit, Kristóf hordta levetett ruháit. Kényszerből tette, nagynénje, Nínó szerint jók voltak rá azok is. Kristóf állandó identitásválságát megerősíthette az a tény, hogy mások elnyűtt ruháját kellett hordania, saját ízlésének kifejezését elfojtották. Míg egy öröklött ruhadarabnál a „kapcsolat intimitása is kifejeződik: a ruhadarab érintkezik az emberi testtel, s mivel nagy testfelülettel érintkezik, jóval intimebbnek érezzük például az ékszereknél. [...] Az öröklött ruha viselése és megbecsülése többnyire a másik ember szeretetét és/vagy megbecsülését, a vele való azonosulást is kifejezi" (KAPITÁNY–KAPITÁNY 2005; 74). Kristófnál szó sincs azonosulásról. Állandó bizonytalanságban élt nagynénjéék házában, sosem tudhatta, mi az övé, mit fog még Ágost használni, mikor veszik el tőle azokat a tárgyakat, amelyeket már neki adtak. Nem volt személyes tulajdona. „Ágost ellenben még a tekintetével sem tudta elbúcsúztatni a levetett holmiját. Láttam, milyen erősen fegyelmezi magát, hogy vissza ne vegye azonnal. Rettenetes veszteség éri, fájt neki az ajándékozás. Az anyján kívül senki nem értette meg a rettenetes fájdalmát az elveszíthető tárgyak miatt. S hogy ne fájjon annyira, úgy kezelte ezeket az elajándékozott holmikat, mint a sajátjait. Ha ismét kedve támadt viselni, akkor szó nélkül vette vissza a szekrényemből. Amíg náluk éltem, nem tudhattam pontosan, hogy mi a tulajdonom, visszavették, felfalták előlem az ételeket, vagy használták az ajándékokat" (NÁDAS 2005; II. 291). Ágost nemcsak érzékeivel birtokolta dolgait, hanem teste által is észlelte őket. „Ha azt mondtuk, hogy a szubjektum érzékileg a dolgokhoz kötött, akkor ezt még inkább úgy fejezhetjük ki, hogy a testéhez tartozik. De nem csak a testéhez tartozik, hanem testként saját magát jelenti"

(JABLONCZAY 2011; 113). „Ágost nem csak a tekintetével, az ujjával sem tudott lemondani a tulajdonáról. Mondjuk elment mellettem, s mintha csak véletlenül tenné, két ujja közé csippentette az ingemet. Zavart kis nevetéssel jegyezte meg, hogy ilyen elsőrangú oxfordja biztosan nem lesz többé" (NÁDAS 2005; II. 292). Ilyenkor Kristóf megalázottan kénytelen volt visszaszolgáltatni azokat a holmikat, amelyektől a narcisztikus Ágost még nem tudott megválni. Sokkal szorosabb kapcsolat fűzte ruhadarabjaihoz, tulajdonaihoz, mint az őt körülvevő személyekhez.

Carl Döhring nagynénjének, Isoldének is sajátos stílusa van. Csak fekete ruhákat hord, ajkait pedig vérvörösre festi, kendői szintén feketék vagy fehérek. „Úgy viselte ezeket a feje köré tekert fekete és fehér főkötőket, amelyek alól éppen csak kibuggyant sötét, s immár minden bizonnyal színezett haja, mint valami ékeket, márkajelzéseket, amelyek büszke egyéniségét hirdetik. Ujjait a gyűrűk, két csuklóját és a karját szinte könyékig borították az ezüst karkötők" (NÁDAS 2005; I. 37). Csakis ezüst ékszereket hord, ami kontrasztot képez a Döhring álmában megjelenő papírdobozba rejtett arannyal. Carl elmélete szerint nagynénje az ellopott családi vagyonból tartja fenn gazdag műkincsgyűjteményét. Ezek szeretete fontosabb számára a női divatnál. Ruházatával az egyszerűségre törekedett, annak ellenére, hogy a divatszakmában dolgozott. Dísztelen öltözéke megegyezik lakása üresséǵével. Belső magánya vetül ki a körülötte lévő tárgyakra és egész életterére. Isoldéról keveset tudunk, annyit, hogy egyedül él, Ágoston kívül nincs senkije. Hiába vannak nyaralói, hatalmas háza, egyedüli társasága a műkincsgyűjteménye.

A csoporthoz való tartozás groteszk megnyilvánulásával szembesül Kristóf margitszigeti felfedezőútja során. Homoszexuálisok találkahelyét keresi fel, hogy megtalálja valódi önmagát. Itt találkozik egy olyan csoportosulással, amelynek tagjai törzsi harcosokként viselkednek. Meztelenre vetkőznek, hogy még kihívóbbak, figyelemfelkeltőbbek legyenek, majd a ruháikat „egészen kis csomagokba hajtogatták és a derekukra szíjazták fel, netán a lábszárukra a térd alá" (NÁDAS 2005; II. 9). Irigyelte ezt az összetartozást, még akkor is, ha a csoport tagjai kegyetlenek voltak, kiszámíthatatlanok, és tőlük kellett volna leginkább tartania. Kristóf árvaként, nagynénje házában idegenként vágyott a valahova tartozás édes ízére. Azzal, hogy betekint a homoszexuálisok világába, megnyit maga előtt egy újabb lehetőséget. Az elutasítástól vagy az undortól való félelmében mégis tiszta fekete öltözékben sétál éjszaka a Margitszigeten, így teljesen beleolvad a sötétségbe, ami „a frissen fölfedezett állatiasságához tartozott" (NÁDAS 2005; II. 24). Kristóf identitásához az is hozzátartozik, hogy már serdülőkorában is egymáshoz válogatta a színeket a reggeli öltözködés közben. Harmóniát teremt maga körül, amilyen harmóniát vágyakozik legbelül teremteni a lelkében.

A festmények élete

Isolde üres, funkcióitól megfosztott lakása hasonlóságot mutat Szemzőné előbb lakásból rendelővé, majd rendelőből megint visszaalakított lakásával, amelyet a második világháború ideje alatt a náci katonák megfosztottak értékeitől, bútorzatától. Isoldét érintő térbeli ürességek harmonizálnak a lelkével. Minden feleslegesnek ítélt berendezést kidobál a házból, teljesen lemezteleníti a környezetet, ahogy azt a kor divatja is megkívánja. Viszont „az újmódi kopárság bizonyára nem egyszerűen divat volt. Mintha immár nem annyira térben élnének az emberek, hanem időben. Akárha nem kötődnének többé semmihez olyan mélyen és bensőségesen, sem helyhez, sem tárgyakhoz" (NÁDAS 2005; I. 35). Egyedüli szenvedélye a képek gyűjtése maradt. Birtokában van egy Leistikow-kép, melyet kiállításokon és katalógusokban tekinthetnek meg az érdeklődők, de azt, hogy hol található, az asszony kívánságára titokban tartották. A fanatikus gyűjtés jellemzője a féltékenységkomplexus. A festmény elzárásával egyedül élvezheti a szépséget, a másoktól való megfosztással elégül ki birtoklási vágya. Ezzel tárgyiasítja, kisajátítja a birtokában levő műalkotásokat, meghatározza a képek megtekinthetőségének időpontját, és így hozzáférhetetlenné teszi mások számára.

A Leistikow-festmény akkor válik élővé, akkor lép ki tárgyiasult formájából, amikor Döhring kerékpározás közben leesik biciklijéről, és a festményben találja magát. „Végül is két lábon maradt, markolta a kormányt, a pedálok azonban jól összeverték és fölhorzsolták a bokáját, a sípcsontját és a vádliját. Fájt, élesen, de csaknem felkiáltott a csodálkozástól; ugyanis Leistikow festményében állt. Mindig azt gondolta, hogy ez csak egy kép. Soha nem gondolta, hogy tényleg van valahol a világon ilyen ég, van ilyen tükröződés, van ilyen világos, ilyen sötét" (NÁDAS 2005; I. 160). Önmagát értelmezheti a képpel, érzékeivel tapasztalhatja meg az eddig tárgyként szemlélt festményt. Azzal, hogy belehelyezte magát a képbe, annak mögöttesébe is képes belátni. Felfedezheti a dolgok mögött húzódó hiányt, és érzékeivel tapasztalja a látványt, annak megtestesedését. „Végre belátott egy önmagát kényszeresen ártatlannak és ártalmatlannak tettető ismerős kép mögé, ahol ugyan minden mozdulat vaskosnak, durvának, mi több, ocsmánynak mutatkozik, ám ezekkel a durva erőkkel egyelőre ő sem tud szembeszegezni mást, mint a saját tettetéseit" (NÁDAS 2005; I. 167).

Mégsem lép be teljesen a képbe. Megáll a kereten, innen szemlélődik. Nézi a fürdőző, napozó nudistákat, de nem csatlakozik hozzájuk. A kép határán állva már nemcsak nézőként, de még nem szereplőként vesz részt a megtestesült festményben. Halogatja a belépést, elbizonytalanodik. Minden vágya, hogy csatlakozhasson ehhez a szemérmetlen, csupasz társasághoz,

elfelejthesse a belé nevelt elveket. „Erre a szenvedélyes ujjongásra azonban tényleg csak egy pillanat maradt. A tettető különben sem engedheti el magát, nem hagyhat rést, hiszen elsősorban nem másokat, hanem önmagát kell becsapnia" (NÁDAS 2005; I. 167). Ezért nem lép be teljes értékű szereplőként, hanem marad a képkeret mellett. Amikor napokkal később mégis rászánja magát, hogy tényleg csatlakozzon, akkor már nem talál vissza erre az elrejtett helyre. Elszalasztotta az egyetlen kínálkozó alkalmat. Kudarca mellett mégis pozitív tapasztalathoz jutott: meglátta a mögöttest, megtapasztalhatta a titkos másik világot. Tisztában van azzal, hogy a majdnem valódi képhez, vagy a valós, titkos Leistikow-festményhez kellene tartoznia. Tettetése miatt mégis a majdnem valódit választja. A kép látszatvalósága, a „mintha" érzését kelti benne, de sosem tud vele azonosulni.

A festmények tárgyiasításához, eltulajdonításához kapcsolódik az a jelenet is, amikor a második kötetben megjelenik Peix, aki tizenhat évesen került a buchenwaldi koncentrációs táborba kettős gyilkosság vádjával. Ekkor jelenik meg másodszor a regény során a két Leistikow-festmény, amit társaival rabolt el két idős műkereskedőtől, majd a vád szerint végeztek velük. Ezeknek a képeknek az egyike kerülhetett később akár Isolde birtokába is.

Döhring a kép mögé tekintéssel meglátta az eddig eltitkolt, iszonyatos valóságot, míg egy párhuzamos történetben Demén Erna az iszonyatos valósággal találja szemben magát úgy, mintha egy képet nézne. Egy személy, egy arc idézi fel benne a tizenhetedik századi holland festészeti korszakot. Geerte, holland szállásadójuk lánya alakján találkozunk a stílus jegyeivel. „Geerte arcát, csontos és száraz alakját eddig is úgy méregette, mintha nem egyetlen festő, hanem egy egész festészeti hagyomány élő modelljére lelt volna rá az idegen városkában. Mint ahogy elég volt a magas, négyzethálós ablakhoz lépnie, máris láthatta, milyen mélységek és magasságok léptékére tanította a levegő állaga a németalföldi festőket. Most ellenben éppen fordítva állt a dolog. Élő ember arcán vette észre, hogy mit rejtettek el egy nagyszerű korszak festészetében. S amennyiben az évszámok is igazolnák a feltevéseit, akkor mindennek megváltoznának a hangsúlyai" (NÁDAS 2005; I. 240). Geerte eltüntetett nyúlszája egyszerre takarja az iszonyatot, és fel is hívja rá a figyelmet. Erna taxiutazása során gondol vissza a holland nőre, akinek alakja felidézi a harmincéves háború utáni holland festészet által bemutatott állapotot, ami párhuzamba hozható a világháború okozta veszteségek megélésével.

A lakberendezési tárgyak világa

A háznak lelke van. Együtt lélegzik az ott lakókkal, emlékezik a történeteikre. Míg Gyöngyvér Szemzőné zongorája mellett ül, hallani véli a náci katonák lábdobogását a lépcsőházban, a lakók zajongásait. Az elpusztított, az ablakon kidobált, hiányzó tárgyak és az emberek lelke szólal meg a falakból. A csönd mögött saját és a ház belső hangjaira figyel. Annak a háznak az emlékeire, melyet Madzar Alajos, Mies van der Rohe tanítványa, a Bauhaus és a De Stijl mozgalmak tagja alakított át Szemzőné kérésére. A Pozsonyi úti polgári lakást oly módon alakítja át pszichoanalitikus rendelővé, hogy a befelé forduló, zárkózott lakóteret a természetes fény beengedésével emberibb, nyitottabb, barátságosabb környezetté változtatja át. A saját kézzel készített bútorok, amelyekre szoborként tekintett, felérnek egy szerelmi vallomással. Madzar elfojtott vágyakozása Szemzőné iránt, bármennyire próbálja féken tartani, mégis nyomot hagy bútorzatain is. Egyedi alkotásai kifejezik személyiségét, érzelmeit, vágyait. „Mégsem tiszta fájdalom volt, hiszen tartósan boldoggá tette a tudat, hogy ezekkel a készülő bútorokkal a Szemzőnének végre elárulhatta a rejtett önmagát" (NÁDAS 2005; III. 329). Különös figyelmet szentelt specialitásainak, a székeknek. Önállóan kell a térben megállniuk, erőteljes egyéniségeknek kell lenniük. Nem a tárgyak szépségére törekedett, hanem jellegzetességeik kialakítására. A tárgyak egyéniségét megérezve fognak Szemzőné páciensei maguknak ülőhelyet választani, és azután mindig ezen a helyen fognak tartózkodni. Ezek a különleges ülőalkalmatosságok kerülnek a szobában a figyelem középpontjába, hisz Rietveld szerint „a székre ereszkedő ember számára világossá válik a dramatikus kapcsolat a testi érzete és a térben elfoglalt helye között" (NÁDAS 2005; III. 43). A székek eredeti funkciója, hogy a leülést tegye lehetővé, így az ember megpihenhet, vagy az asztalhoz ülve étkezhet. A rendelőben az ülőalkalmatosságok funkciója megváltozik. Célja nem a pihenés szolgálása, hanem a társalgás hangsúlyozása. Ülve nehezebb dühbe jönni, vitatkozni, veszekedni. Segít elernyedni, így a tekintet szabadon kalandozhat, segíti a páciens megnyílását a másik felé.

Madzar kezdetben tiltakozott az átalakítás ellen. A lakás kedvezőtlen felépítése erős tiltakozást váltott ki belőle. Mégis az előnytelen adottságok tömkelege és Szemzőné iránt fellobbant vágya viszi arra az elhatározásra, hogy elfogadja a kihívást, és a lakás teljes átformálásával teremt új világot. „Szemzőné szándékaiban saját terveinek analógiáját fedezte fel, s így a silány építészeti minőség nem bosszúságként, hanem teljesen váratlanul kihívásként jelent meg előtte. A két kezével megteremtett új minőségek adják majd ki a vadonatúj civilizációt, s ezek a helyek legyenek bárhol a földön, lassan majd egybeérnek. Ennek a szerzetesi utópiának volt az elkötelezett

híve, miként nemzedékének legjobbjai" (NÁDAS 2005; II. 149–150). Az építészeti utópiák elemzései széles teret nyernek a regényben. Ezek egyben a test utópiái is. Fontos tényezővé válik, hogy milyen környezetben élik életüket a történetek szereplői. A testben való létezés megtapasztalása érzékelhető a lakások finom, aprólékos leírásában.

Szemzőné cselédszobája szolgáltatja a teret Ágost és Gyöngyvér hosszúra nyúlt szeretkezésének. Központi tárgya az ágy, melyhez több alapszükséglet kielégítése is kapcsolható. Egyszerre szimbolizálja a születést, az életet és a halált. Szeretkezésük az ágyon zajlik, miután legurulnak róla, szabadjára engedik vadállatias ösztöneiket. Ezért az ágyról való lekerülés egyfajta határt képez. Amikor a férfi visszafekszik az ágyra, szolgai viszony alakul ki kettejük között. „Mert a férfi a behatolhatatlan behatolható, a nő pedig az, akibe minduntalan behatolnak. És ha nem lenne a hasonlóságnak ez a tiltása, mely kettejük egymást kölcsönösen kizáró és komplementer pozícióját eredményezi, a férfi megkülönböztethetetlen maradna" (BUTLER 2005; 60). Így válik a nő cseléddé, Ágost pedig uralkodó féllé, aki kényelmesen összegömbölyödik, és parancsolva pokrócot kér. Gyöngyvér már nem tud visszatérni mellé, azzal „a becsvágyát törné össze ez a másik ember, ha tovább csinálnák" (NÁDAS 2005; III. 11).

Gyöngyvér élvezetében megjelenik a szülés motívuma: „akárha szülni készülne az élvezettől, a fájdalomtól tágult a medencéje és szétfeszül. Ő maga volt a nagy folyam ágya, medre, melyet az áradó víz a sodrával, a tömegével kitölt" (NÁDAS 2005; I. 336). Ennek ellentéteként jelenik meg egy későbbi történetben dr. Lippay-Lehr István értelmezésében az ágy, mint a halál szimbóluma. Egy végzetes roham után megbomlott elméje, nem ismerte fel a körülötte élőket, szorongott attól, hogy be fogják csapni, és csak azért akarják mindenáron ágyba tessékelni, hogy ott megölhessék. A haláltól való félelem áttevődik a tárgyra, amitől veszélyeztetve érzi magát.

Személyes tárgyak, érzelmi kapcsolatok

A személyes tárgyak gyakran az emberek legféltettebb tárgyai. Legtöbbször érzelmi kötődés társul hozzájuk, ezért fáj elvesztésük, a tárgyaktól való elválás. Az érzelmi kapcsolat kiváltója lehet az, hogy egy szeretett személytől származik a tárgy, esetleg megörökli a szereplő egy hozzá közel állótól, így a tárgyban látja megtestesülni a másik személyt. Fontossá válhat hasznos funkciók betöltésével, értékességével, esetleg szakrális tartalmak kapcsolódhatnak hozzá (kabalaként kezeljük).

Gyöngyvér legféltettebb tárgya egy ezüst fedelű, lapos bonbonier. Nagyapja jászhantai kastélyából sikerült kimentenie az árverést megelőző éjszaka,

ez az egyetlen értéke és öröksége. Ebben tartja szegényes ékszereit, olcsó bizsuit, amelyeket valószínűleg előző udvarlóitól kaphatott. Erna asszony ezekbe túr bele és „levedlett életek elhullott hámjait pillantotta meg" (NÁDAS 2005; I. 195) általuk. Maga a doboz magába foglalást szimbolizál, a női elhatárolódás jele. Gyöngyvér magába akarja foglalni Ágostot, testileg és lelkileg egyaránt. Az árvasága okozta belső űrt szeretné szeretettel, szerelemmel, kötődéssel kitölteni, megszüntetni magányát. Mielőtt Ágosttal megismerkedett volna, sok férfival volt dolga, a szállásért ágyrajáró is volt. Befogadással próbálja csillapítani sóvárgását egy másik ember iránt, amit eddig nem sikerült csillapítania.

Ágost nem szeret, nem is szokott ajándékozni, mintha minden egyes tárgy, amit kezébe vett, hozzá tartozna, így nehéz megválnia tőlük. Szinte fájdalmat okoz neki a saját tulajdonától való elszakadás. Ha mégis ajándékozásra szánta el magát, igyekezett úgy alakítani a dolgokat, hogy vagy visszakerüljön a tárgy a saját tulajdonába, vagy legalább az ő érdekeit szolgálja. Az *Aztán ötvenhét nyarán* című fejezetben mégis ajándékozni akar. A tizenhat éves Kristófot kíséri ki a vasútállomásra, ahol gyermeküdültetésre várakozók között bolyonganak. Kristóf összeesküvést gyanít a nyaraltatás mögött, attól tart, hogy ismét intézetbe kerül, ahol újból németre változtatják a nevét, vagy mint a törökök janicsárnak a gyereket, úgy viszik el őket is a németek. Mikor bejelentik a hangosbemondón, hogy a szülők és hozzátartozók hagyják el a peronokat, Ágost „azt ordította, hogy búcsúzóul nekem akarja adni a tollát. Ettől viszont bennem rekedt a szusz. Mintha a gyanúmat erősítené, hogy most aztán tényleg végleges búcsú következik. Drága toll volt, el is kezdett rögtön kotorászni utána a könnyű nyári zakója belső zsebében. [...] Úgy kotorászott a drága toll után, hogy nem hihettem, lesz ereje nagyvonalú szándékát beváltani. Nem mintha nem találta volna meg, hanem magának játszotta el, hogy keresni kell. [...] Valamit elhatározott, de látszott, hogy minden pillanat édes, amíg a tárgyat birtokolja, amíg a zsebében lehet a drága toll" (NÁDAS 2005; II. 282–283). Végül mégis Kristófnak ajándékoz egy fekete, aranyozott, nehéz Montblanc tollat. Ágost semmi érzelmi jelét nem mutatta annak, hogy mi okból adja oda ezt a drága tárgyat unokaöccsének. Kristófnak megfordul fejében, hogy ha tényleg meg akarnának szabadulni tőle, akkor Ágost nem adná ezt neki, mert nem tudná már visszaszolgáltatni. Vagy egyszerűen lelkiismeret-furdalása van azért, mert magára hagyja a fiatal fiút. Ez az egyetlen olyan jelenet, ahol Ágost nem viselkedik önző lény módjára, hanem megválik egy olyan tárgytól, ami számára értékes.

Bizsók István a harmadik kötet végén jelenik meg jellegzetes szemüvegében. Vastag lencsés, áttetsző keretű, mely olyan hatást kelt, mintha összenőtt volna az arcával. Egy testté forrtak össze. Erős érzelmi kötődése van

ehhez a mindennapi tárgyhoz, nagyobb becsben tartja saját, illetve mások életénél. „Hűsége nem a szemüveg ócska, kétségtelenül eldobnivaló keretére vonatkozott, hanem valami másra, amit nem tudott volna a nevén nevezni" (NÁDAS 2005; III. 682). Szemüvege ott volt vele a fronton is, a hadifogságban is. A háborúban történtek megélése, az emberi élet degradálásának, tárgyként való eltaposásának emléke, arra készteti Bizsókot, hogy az enyészet ellen harcoljon, még ha az egy szemüvegre vonatkozik is. Szemüvege ugyanolyan törékeny, mint az emberi sors, mint az ő sorsa. Minden reggel a szemüveg jelentette a határt az álom-múlt, ébrenlét-jelen között. Éberen meredt bele a felelevenedő emlékek képsoraiba, miközben szemüvegét törölgette.

Az ember mint tárgy

„Nem indulhatok ki abból, hogy az embernek lenne jelleme [...]. Ez csak hús, hús, forma" (NÁDAS 2005; I. 394). Nádas Péter regényében a test többféle formában jelenik meg. Az elsődleges biológiai entitáson kívül tárgyiasult formában is. A test meghatározhatja egy szereplő identitását, ideálokat alkothat, utópiát teremthet és rombolhat, valamint tárgyként is felléphet. A test, mint tárgy materialitásában értelmezi az emberi szervezetet, értelmezheti úgy, akár egy használati tárgyat, kultusztárgyat, berendezést. Az ember tárgyiasítása, elidegenítése, a modern társadalom velejárója. A test és lélek különválik, a test csak porhüvely, tárolóedény marad.

A regény legmaterialistább alakja Ágost. „Ő pedig csak olyan dolgokkal tudott valamit kezdeni, amelyeket tárgynak tekinthetett" (NÁDAS 2005; I. 147). Végtelenül közömbös ember, aki csak a személyes tárgyaihoz, ruháihoz tud ragaszkodni. Érzelmeit nem nyilvánítja ki a többi embernek, undorodik a tömegtől, az emberi érintkezésektől. Gyermekkorát internátusban tölti, ahol a bántalmazások elől csak úgy menekülhet, hogy az idősebb fiúk védelme alá helyezi magát. Szolgai helyzetbe kerül, de ezt a szolgaiságot is úgy próbálja saját hasznára fordítani, hogy védelmezőit álcázásához szükséges tárgyakként tekinti. Gyermekkora óta magában hordja annak tudatát, hogy tárgynak tartják. Szüleiről elmarasztalóan beszél Gyöngyvérnek. A gödörbe gurítottság, a ruhatárba való beadás utalnak Ágostnak arra a sérelmére, hogy szülei internátusba adták. Esernyőhöz, kabáthoz hasonlítja magát. Ezek olyan tárgyak, melyek az időjárás változásával a leggyakrabban esnek ki az ember figyelemköréből, ezért könnyen elveszhetnek, különösebb érzelem pedig nem kötődik hozzájuk. Ágost az intézetbe való beadását úgy élte meg, mintha leadták volna a csomagmegőrzőbe, ahol akár örök életére is ott felejthetik. A szülei figyelmének hiánya, önmagát tárgyként való megélése miatt válnak számára legfontosabb dolgokká a tárgyak, ezért kötődik hozzájuk annyira szorosan.

Gyöngyvérre Ágost anyja, Erna asszony úgy gondol csak, hogy olyan a lány, mint „egy szép testű dög, semmi több. Mit csináljon a fia még vele, legfeljebb átadja egy másiknak" (NÁDAS 2005; III. 314). Viszont a férfiakról sincs jó véleménnyel. Minden férfi csak ürítési edénynek tekinti a nőket, beleértve a fiát is. Mégis, ahelyett, hogy Gyöngyvért, ezt a kis lelencet, ahogy magában nevezni szokta, megvédené fiától, inkább hagyja, csináljon Ágost vele, amit akar.

„Egy ember teste feküdt kiterítve, aki valószínűleg vonakodva ért volna hozzá bárkihez és bármihez. Fetisiszták között nem ritka jelenség. Csupán erősebb késztetéseiknek vagy a legátütőbb vonzalmaiknak engednek. Nem egymással, nem a másikkal, hanem a másik testét érintő szimbolikus tárgyakkal lépnek kapcsolatba" (NÁDAS 2005; I. 20). Nádas Péter szereplői sokszor tárgyak nevén neveznek testrészeket, illetve úgy használják őket, mintha tárgyak volnának csupán. Szerintük „a másik embert, mint a vágy tárgyát nem lehet megragadni egyszemélyes totalitásában, hanem csupán a nem folytonosságában: a másik ember átalakul teste különböző erotikus részeinek paradigmájává, ezek egyikének tárgyi kikristályosodásával" (BAUDRILLARD 1987; 118). Ezek a jelenségek legtöbbször szexuális aktusok keretében bukkannak fel. Amikor Gyöngyvér és Ágost szeretkezése közben rájuk nyit Szemzőné, Gyöngyvér a férfit bútordarabként, később péniszét hangszerként érzékeli. A hangszer, mint a test szimbóluma, Kristófnál is megjelenik, amikor homoszexuális kalandozásai során szexuális kapcsolatba kerül kiszemeltjével, a bajuszossal. Ugyanitt testét kifeszült íjként is aposztrofálja.

Olyan férfiakkal is találkozik, akik számára egyes nemi szervek különös figyelmet érdemelnek. Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor a *Tárgyak szimbolikája* című könyvében érdekes felfedezés, hogy a presztízstárgyak között a lista élén az aktatáskák, diplomatatáskák állnak. Szimbolikájuk erős, mivel a hatalomra, magas funkciók betöltésére utalnak. Ezért sem meglepő, hogy a margitszigeti jelenetek között egy olyanra bukkanhatunk, amikor egy díszegyenruhájában megjelenő (ami már erős utalást hordoz magában) honvéd ezredes, aktatáskáját maga mellé helyezve csodálásra ajánlja fel férfiasságát. „Olyan lehetett a többiek szemében, mint egy gyógyulást és abszolúciót ígérő kegytárgy, ami miatt az emberek tömegesen zarándokolnak el a búcsúhelyekre" (NÁDAS 2005; II. 44).

Gyöngyvér Ágost iránt érzett vonzódását is testrészeken, azok tárgyként való látásával fejezi ki. A szerelemre nem metafizikai értelemben gondol, hanem tárgyiasít. „A bőrét szeretem, a haját szeretem, az illatát, a hangját, a leheletét, nekem ezek ékszerek. Minden éjjel szeretném felékszerezni magam velük" (NÁDAS 2005; I. 212). Ezzel a tárgyiasítással eltávolodnak egymás-

tól a szereplők, idegenekké, tárgyakká, eszközökké válnak egymás számára. „Punday szerint tehát a korporealitás hangsúlyozása gyakran tárgyiasít egy szereplőt, és kevésbé ösztönöz az identifikációra", írja tanulmányában Földes Györgyi (FÖLDES 2011; 110). Amikor Ágost gyengédebb érzelmeket kezd el táplálni Gyöngyvér iránt, akkor is idegennek tartja, és minél közelebb kerül hozzá, annál hűvösebben kezd vele viselkedni, majd eltávolodik tőle. Kristóf a regény elején először nagynénjére tekint olyan szemekkel, amilyenekkel a tárgyak tekintenének egymásra, ha volna szemük, majd a harmadik kötet végén Klára arcára mondja, hogy olyan lett számára, mint egy idegen tárgy.

A regény időszerkezete tagolt, több különböző idősíkot ölel fel. Külön egységet képeznek azok a részek, amelyek a második világháború idején játszódnak. A háborús borzalmak mellett betekintést nyerhetünk az olyan náci németországi fiúkollégiumok világába, mint amilyenbe Hans von Wolkensteint, vagy magyar nevén Kovách Jánost is beadta az édesanyja. Az ezeken a helyeken nevelkedő fiúkat nap mint nap fajbiológiai méréseknek vetették alá. „Megalázó lett volna arra gondolniuk, hogy egy tudományos kísérlet tárgyai, holott valamennyien e kellemetlen gondolattal aludtak el és ugyanerre ébredtek" (NÁDAS 2005; III. 244). A fiúk testét kutatásaikra szabadon használható tárgyaknak tekintették, melyekkel bármikor rendelkezhettek. Az altatás után a diákok úgy érezték magukat, mint akiket kiforgattak önmagukból. Ezt a fajta megaláztatást, az idegen által érintett, testüket önkényesen tárgyként kezelő vizsgálatokat sokan nem tudták hosszú távon elviselni. Minden évben többen is öngyilkosságot követtek el. A holttesteket ilyenkor újból laborokba vitték, újabb vizsgálatoknak, részletes boncolásoknak kitéve. A végtisztelet megadásának késleltetése, a test húsként, kutatási tárgyként való kezelése az emberi létérzés megsemmisítésével, elidegenítésével jár. „Amikor a szereplők meghalnak, testük élettelen lesz, az elbeszélést tekintve már nem testnek tekinthetők" (JABLONCZAY 2011; 111).

Nádas Péter regényében a tárgyak és személyek kapcsolata legalább olyan bonyolult rendszerbe ágyazódik, mint amilyen a szereplők közötti kapcsolatrendszer. A tárgyak meghatározzák a személyek elhelyezkedését világuk hierarchiájában, biztonságot nyújtanak, kötődést teremtenek, vagy éppen ellenkezőleg, elidegenítenek. Az érzések tárgyiasulnak, az emberek, mint funkciós tárgyak, kegytárgyak, vágykielégítő, tudásszomj-kielégítő tárgyak jelennek meg. Általuk kirajzolódik a szereplők identitása, a másik emberhez fűződő kapcsolatuk rendszere.

Kiadás

NÁDAS Péter (2005): Párhuzamos történetek. Jelenkor Kiadó, Pécs

Irodalom

BAUDRILLARD, Jean (1987): A tárgyak rendszere. Gondolat Könyvkiadó, Budapest

BAZSÁNYI Sándor (2010): „...testének temploma...". Erotika, irónia és narráció Nádas Péter prózájában. Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc

BUTLER, Judith (2005): Jelentős testek. A „szexus" diszkurzív korlátairól. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest

FÖLDES Györgyi (2011): Szöveg, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányai. Helikon, 1–2. 3–50.

GROSZ, Elizabeth (1994): Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis

JABLONCZAY Tímea (2011): A test narratológiája. Helikon, 1–2. 97–117.

KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor (2005): Tárgyak szimbolikája. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest

KÉRCHY Anna (2009): Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet, 2009/tél (= http://apertura.hu/2009/tel/kerchy)

NÁDAS Péter (2012): Párhuzamos olvasókönyv. Nádas Péter regényének forrásai és visszhangjai. Jelenkor Kiadó, Pécs

ONLY OBJECTS REMAIN

Relationships between Objects and People in the Novel Parallel Stories by Péter Nádas

The paper studies the relationships between objects and people in Péter Nádas' novel *Parallel Stories*. Relationships in the novel embedded in a complex system parallel the characters' system of relations regarding objects. Objects shape the identity of the characters and mark their role and position on the social ladder. Emotional worlds are projected in the form of objects. People appear in the novel as everyday objects, religious objects and objects which satisfy the characters' desires and thirst for knowledge.

Keywords: objective poetics, emotionality, personalness, body.

SAMO PREDMETI OSTAJU

Veze između likova i predmeta u romanu Petera Nadaša „Paralelne priče"

Ova studija prikazuje vezu između likova i predmeta u romanu Petera Nadaša *„Párhuzamos történetek"* (Paralelne priče). Složene ljudske veze se mogu posmatrati paralelno sa spletom odnosa ljudi i predmeta. Funkcija predmeta je da odredi identitet likova, njihov društveni položaj i mesto u hijerarhiji zajednice. Emotivni život se manifestuje u obliku predmeta. Ljudi su u ovoj prozi upotrebni predmeti, ili fetiši, oni su sredstva sa kojima se zadovoljavaju žudnja i žed za znanjem.

Ključne reči: poetika predmeta, senzibilitet, individualnost, telo.

A kézirat beérkezésének időpontja: 2013. 02. 01. Közlésre elfogadva: 2013. 03. 01.

UTASÍTÁS

a kéziratok formai kialakításához

Kérjük a *Hungarológiai Közlemények* szerzőit, hogy kéziratuk kialakításakor és benyújtásakor az alábbi elvekhez tartsák magukat:

- A folyóiratban nem jelentethető meg másutt már publikált szöveg, sem más folyóiratokban, kiadványokban hasonló cím alatt megjelent szöveg módosított változata.
- Az a szöveg jelentethető meg, amely legalább két pozitív recenziót kapott.
- Ha a tudományos munka projektumi kutatás keretében készült, a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzetben fel kell tüntetni a projektumi kutatást támogató intézmény teljes hivatalos megnevezését és a projektum számát (l. ennek a számnak a szövegeiben).
- Tudományos tanácskozáson elhangzott szöveg esetében úgyszintén a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzet formájában fel kell tüntetni a tanácskozás címét, az ezt szervező intézmény megnevezését, székhelyét, valamint a tanácskozás megtartásának színhelyét és időpontját.
- Kívánatos, hogy a szöveg címében kulcsfogalmak szerepeljenek. Ha a cím ilyen fogalmakat nem tartalmaz, tanácsos alcímben pontosítani a szöveg tárgyát.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmányok szövegét elektronikus formában (Word formátum, Times New Roman betűtípus) kell a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) vagy a főszerkesztő (evatoldi@eunet.rs) elektronikus postacímére eljuttatni.

*

Részletes szerkesztési utasítások:

Az egész szöveget egységesen 12 pontos betűnagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es („szimpla") sorközzel kérjük írni, kivéve a rezümét és a kulcsszavakat, melyek 10 pontosak, valamint a közcímeket, melyek 14 pontosak (az utóbbiakat *dőlt* – *kurzív* – betűvel).

A kézirat elején az alábbi adatok feltüntetése szükséges:

Hungarológiai Közlemények év/szám. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies év/szám. Faculty of Philosophy, Novi Sad

A SZERZŐ NEVE (rang nélkül, verzál betűvel)

A szerzőt foglalkoztató intézmény neve
Székhelye
(vagy a szerző lakcíme)
A szerző elektronikus elérhetősége
Pl.:
Újvidéki Egyetem, BTK
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
xxxxx@yyyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)
Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Rövid tartalmi összefoglaló, tompán (behúzás nélkül), bekezdések nélkül (10-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla" – sorköz, legfeljebb 15 sornyi).
Kulcsszavak: (10-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, legfeljebb 10).

A dolgozat főszövege: 12-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla" – sorköz. Maximális terjedelem: egy szerzői ív (30 000 karakter, szóközökkel).

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagykötőjeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekszik...). Évszázadok jelölésekor javasolt az arab számok használata (20. századi).

Az új bekezdéseket sorvégi „enterrel" hozzuk létre, a behúzásokat pedig az Eszközök menü Formátum, Bekezdés, Első sor paranccsal. Kérjük a tabulátorok és a sor eleji szóközök mellőzését.

A közcímek (középre zárva, 14-es nagyság, kurzív)

(számozás nélkül), a művek címe, valamint a kiemelések dőlt (kurzív) betűkkel írandók. A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak, középre zárva, kurzívval, a bekezdés betűnagyságával (12-es).

A címekhez és kiemelésekhez járuló toldalékokat közvetlenül a cím, illetve a kiemelés után kell írni normál szedéssel (a *Bánk bán*nal, ebben a *dal*ban…). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem).

A jegyzeteket lapalji jegyzet (lábjegyzet) formájában kell feltüntetni, a szövegszerkesztő program „Beszúrás"/"Insert" parancsának felhasználásával. A lábjegyzetben a rövidítéseket a helyesírási szabályoknak megfelelően (és megfelelő szóközökkel) kell jelölni: ua. (ugyanaz), uo. (ugyanott), i. h. (idézett hely), i. m. (idézett mű), vö. (vesd össze), l. (lásd) stb. A lábjegyzet kezdetén minden rövidítést nagybetűvel kezdünk.

Az idézetek lelőhelyét magában a főszövegben jelöljük, pl. (PROPP 1983), vagy oldalszámmal: (PROPP 1983; 26).

Kiadás(ok)

KEMÉNY István (2001): Hideg. Versek (1996–2001). Palatinus, Bp.
PÉTERFY Gergely (2008): Halál Budán. Kalligram, Pozsony

Irodalom

Könyv

FORSTER, E. M. (1999): A regény aspektusai. Ford. Szili József. Helikon Kiadó, Bp.

HOPPÁL M.–JANKOVICS M.–NAGY A.–SZEMADÁM Gy. (2000): Jelképtár. Helikon Kiadó, Bp.

HORVÁTH Györgyi (2007): Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban. Léda Könyvek. Kijárat Kiadó, Bp.

KULCSÁR SZABÓ Ernő (1998): A megértés alakzatai. Csokonai Kiadó, Alföld Könyvek, Debrecen.

KULCSÁR SZABÓ Ernő (2000): Irodalom és hermeneutika. Akadémiai Kiadó, Bp.

SÍKLAKI István, szerk. (1995): A szóbeli befolyásolás alapjai I–II. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp.

SZILI Katalin (2004): Tetté vált szavak. A beszédaktusok elmélete és gyakorlata. Tinta Könyvkiadó, Bp.

Gyűjteményes kötetben megjelent tanulmány

RICOEUR, Paul (1999): Emlékezet – felejtés – történelem. = Narratívák 3. A kultúra narratívái. Szerk. és a szövegeket gondozta: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Bp., 51–68.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1998): Fordítás és kánon. = Sz.-M. M.: Irodalmi kánonok. Csokonai Kiadó, Debrecen, 47–70.

Folyóirat-publikáció

NYOMÁRKAI István (1998): A nyelvhasználat udvariassági stratégiái. Magyar Nyelvőr, 3. 277–283.

ŽIŽEK, Slavoj (2009): Liberális utópia. Ford. Szügyi Edit. Híd, 9. 121–130.

Elektronikus forrásművek

BALASSA Péter (1980): A forrásmű címe. Kiadó, Kiadás helye vagy Folyóirat, szám, 24–62. URL: <http://teljes webcím... (zárójelben a letöltés ideje).

(Megjegyzés: Egyenlőségjelet csak kötetekre való hivatkozáskor használunk, folyóiratforrások esetében nem.)

A bibliográfiai adatok fenti jelölésmódja érvényes a lábjegyzetre vonatkozóan is. Ez utóbbiak jegyzetapparátusában sem a hivatkozott szerzők családnevének, sem művük címének feltüntetésekor nem ajánlott a dőlt (kurzív) betűk vagy a verzál írásmód (csupa nagybetű) alkalmazása.

Idegen nyelvű kiadványokra való hivatkozáskor a bibliográfiai adatok élén a szerző családneve áll első helyen, utána vesszővel elválasztva következik utóneve (l.: RICOEUR, Paul). Nemcsak a mű címe, hanem a kiadó neve, illetve a kiadás helye is idegen, eredeti nyelven írandó.

Kérjük a szerzőket, hogy kéziratuk beküldése előtt ellenőrizzék szövegük helyesírását, nyelvhelyességét, a jelölések pontosságát és következetességét, a közcímek következetes alkalmazását, valamint korrigálják a gépelési hibákat. A nyelvileg-helyesírásilag gondozatlan kéziratokat, valamint azokat, amelyek nem tartják be az itt feltüntetett szerkesztői utasításokat, kénytelenek leszünk átdolgozásra javasolni.

A Hungarológiai Közlemények szerkesztősége

MTA KÖNYVTÁR ÉS INFORMÁCIÓS KÖZPONT

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Szerkesztőség
Redakcija
Editorial Office

Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost
21000 Novi Sad, Ul. dr Zorana Đinđića 2
Tel.: (+381 21) 458-673, *e-mail:* hungar@ff.uns.ac.rs
http://scindeks.ceon.rs

Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272

Készült a KriMel Nyomdában Budiszaván 2013-ban
(Štamparija KriMel, Budisava)

Példányszám: 200

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of Hungarian Studies : az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének folyóirata / főszerkesztő Toldi Éva. – 8. évf., 26/27. sz. (1976)–.– Újvidék : Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, 1976–.– 24 cm

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása

ISSN 0350–2430

COBISS.SR-ID 17698

ISSN 0350-2430