

# HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE



3 *Design és irodalom*

# HELIKON

IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

AZ ELTE HUMÁN TUDOMÁNYOK KUTATÓKÖZPONTJA  
IRODALOMTUDOMÁNYI KUTATÓINTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA

REVUE DE L'INSTITUT DES SCIENCES LITTÉRAIRES

CENTRE DE RECHERCHE SUR LES PREMIÈRES HUMANITÉS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

FÖLDES GYÖRGYI

*főszerkesztő / directrice de la revue*

VARGA LÁSZLÓ

*a szerkesztőbizottság elnöke / président du comité de rédaction*

T. ERDÉLYI ILONA

KALAVSZKY ZSÓFIA

KARAFIÁTH JUDIT

*könyvrovat / livres*

KÁLI ANITA és RADNAI DÁNIEL

*technikai szerkesztő / révision des textes*

MAJOR ÁGNES

MUNTAG VINCE

RÁKAI ORSOLYA

SZABÓ-REZNEK ESZTER

SZENTPÉTERI MÁRTON

SZILI JÓZSEF

TIMÁR ANDREA

VIRÁGH ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11–13. Tél.: +36-1-279-2762, fax: +36-1-385-3876

E-mail: [foldes.gyorgyi@htk.elte.hu](mailto:foldes.gyorgyi@htk.elte.hu)

<http://helikonfolyoirat.hu>

2025/3. – LXXI. évfolyam  
Megjelenik negyedévenként

2025/3. – LXXI. année  
Revue trimestrielle

## Design és irodalom

E két terület együttes, interdiszciplináris, vagy ha úgy tetszik, komparatiztikai vizsgálata korántsem közkeletű a világban. Sőt, a hazai tudományosságban az irodalmár hátteret egyáltalán nem tekintik természetes belépőnek a designelmélet világába – szemben, mondjuk, a művészettörténettel. Ez addig rendben is volt a maga módján, amíg a „design művészettörténeteként” (Kjetil Fallan) tekintettek idehaza a designtörténetre például, s a designt eléggé artikulálatlanul művészetnek tartották. Az elmúlt durván húsz évben azonban lezajlott e területen a designkultúra fordulata, s napnál világosabbá vált például, hogy az irodalomelméleti vagy kritikai elméleti háttér rendre sokkal gyümölcsözőbb itt, mint a már említett művészettörténet, legalábbis a maga klasszikus formáiban, hiszen a vizuáliskultúra-tudomány mindenképpen a designkultúra-tudomány előzményei közé tartozik, csakúgy, mint az anyagi-kultúra-kutatások is. Ha valaki felüti Moholy-Nagy László posztumusz főművét, a *Vision in Motiont*, akkor persze hamar belátja, hogy a két terület között már a designpedagógia hőskorában is szoros volt a kapcsolat. Moholy-Nagy számára a teljes emberként vizionált tervező kreatív képzésének mindig is szerves része volt az irodalom, a tánccal és a zenével egyetemben, a klasszikusabb képzőművészetek, a kézműves tantárgyak és a design mellett természetesen. Korábban a térpoétika, illetve a narratív design területén valójában már design és irodalom, valamint a designkultúra-tudomány és az irodalomelmélet közös ügyeit boncolgattuk már a *Helikonban*, de a Roman Ingarden-i és Wolfgang Iser-i kreatív konkretizáció olvasói aktusai, vagy a valóvilág adódásának, adottságának McReynolds-féle fenomenológiai mimézise a regényben, illetve a Karin Kukkonen kognitív poétikai műhelyében a regényt életvilág-technikaként kezelő megfontolások a megtestesült olvasással még nem kerültek eddig fókuszba a folyóirat hasábjain, pedig ezek mindegyike hasznos design és irodalom világalkotó szerepeinek összehasonlító elemzéséhez. Márpedig ez, vagyis a mindennapi tervezői kreativitást az írói és olvasói kreativitással összekapcsolni tudó szemlélet kulcskérdése a témának. Ugyanakkor a Susan Yelavich-i út is járható, ahol az irodalom világát hívjuk segítségül a designkultúra és a designelméletek jobb megértéséhez, anélkül azonban, hogy artikuláltabban ágyaznánk be ezeket a felismeréseket akár az irodalomelmélet, akár a designkultúra-tudomány immár kanonizált világába. E számunkat – amely a fentebbi módozatok mindegyikéből merít –

a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) Doktori Iskolája designkultúra-  
tudományi tagozatának ifjú kutatója, az irodalmár és designteoretikus Borda  
Réka, illetve szerkesztőtársunk, a MOME Doktori Iskolájának professzora,  
Szentpéteri Márton szerkesztették.

## Design and literature

The combined, interdisciplinary, or if you will, comparative study of these two fields is by no means commonplace in the world. In fact, in Hungarian academia, a background in literature is not considered a natural entry point into the world of design theory, unlike, say, art history. This was fine in its own way, as long as design history was viewed in Hungary as “the art history of design” (Kjetil Fallan), for example, and design was considered as art in a rather inarticulate way. However, over the past twenty years or so, there has been a cultural turn in design, and it has become increasingly clear that a background in literary theory or critical theory is much more fruitful in this field than the aforementioned art history, at least in its classical forms, since visual culture studies are definitely among the precursors of design culture studies, as are material culture studies. If one opens László Moholy-Nagy’s posthumous magnum opus, *Vision in Motion*, one quickly realizes that the two fields were closely linked even in the early days of design education. For Moholy-Nagy, literature, along with dance and music (alongside the more classical fine arts, crafts, and design, of course), was always an integral part of the creative training of designers, who he envisioned as complete human beings. Previously, in *Helikon*, we had already explored the common ground between design and literature, as well as between design culture studies and literary theory, in the fields of spatial poetics and narrative design, but Roman Ingarden and Wolfgang Iser’s creative concretization of the reader’s acts, or McReynolds’ phenomenological mimesis of the givenness of the real world in the novel, or Karin Kukkonen’s efforts in cognitive poetics, which treats the novel as a lifeworld technology, have not yet been the focus of the journal, even though all of these are useful for a comparative analysis of the worlding roles of design and literature. This approach that connects everyday design creativity with the creativity of writers and readers, is a key issue in this topic. At the same time, Susan Yelavich’s approach is also viable, in which we call on the world of literature to help us better understand design culture and design theories, without, however, embedding these insights more articulately into the now canonized worlds of literary theory or design culture studies. This issue, which draws on all of the above approaches, is edited by the writer and design theoretician Réka Borda, a young PhD-student in the design culture

stream of the Moholy-Nagy University of Art and Design (MOME) Doctoral School, and a member of our editorial board, Márton Szentpéteri, full professor at the same School.

## Design e letteratura

Lo studio combinato, interdisciplinare o, se preferite, comparativo di questi due campi non è affatto comune nel mondo. Infatti, nel mondo accademico ungherese, una formazione letteraria non è considerata un punto di accesso naturale al mondo della teoria del design, a differenza, ad esempio, della storia dell'arte. Questo andava bene a modo suo, fintanto che la storia del design era vista in Ungheria come la „storia del arte del design” (Kjetil Fallan), ad esempio, e il design era considerato come arte in modo piuttosto inarticolato. Tuttavia, negli ultimi vent'anni circa, c'è stata una svolta del design culture studies nel mondo del design ed è diventato sempre più chiaro che una formazione in teoria letteraria o critica è molto più fruttuosa in questo campo rispetto alla suddetta storia dell'arte, almeno nelle sue forme classiche, poiché gli studi sulla cultura visiva sono sicuramente tra i precursori degli studi sulla cultura del design, così come gli studi sulla cultura materiale. Se si apre il capolavoro postumo di László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, ci si rende subito conto che i due campi erano strettamente legati anche agli albori dell'insegnamento del design. Per Moholy-Nagy, la letteratura, insieme alla danza e alla musica, era sempre parte integrante della formazione creativa dei designer, che egli immaginava come esseri umani completi, insieme alle arti figurative più classiche, all'artigianato e, naturalmente, al design. In precedenza, su *Helikon*, avevamo già esplorato i punti in comune tra design e letteratura, così come tra gli studi sulla cultura del design e la teoria letteraria, nei campi della poetica spaziale e del design narrativo, ma la concretizzazione creativa degli atti del lettore di Roman Ingarden e Wolfgang Iser, o la mimesi fenomenologica di McReynolds della realtà del mondo reale nel romanzo, o gli sforzi di Karin Kukkonen nella poetica cognitiva, che tratta il romanzo come una tecnologia della *Lebenswelt*, non sono ancora stati al centro delle rubriche della rivista, anche se tutti questi elementi sono utili per un'analisi comparativa dei ruoli del design e della letteratura nel mondo. Questo, cioè l'approccio che collega la creatività del design quotidiano con la creatività degli scrittori e dei lettori, è una questione chiave in questo argomento. Allo stesso tempo, è valido anche l'approccio di Susan Yelavich, in cui invociamo il mondo della letteratura per aiutarci a comprendere meglio la cultura del design e le teorie del design, senza però incorporare queste intuizioni in modo più articolato nei mondi ormai canonizzati della teoria lette-

raria o degli studi sulla cultura del design. Questo numero, che attinge a tutti gli approcci sopra citati, è curato dalla scrittrice e teorica del design Réka Borda, giovane dottoranda nel filone della cultura del design della Scuola di Dottorato dell'Università di Arte e Design Moholy-Nagy (MOME), e dal nostro membro del comitato editoriale, Márton Szentpéteri, professore ordinario presso la stessa Scuola.

---

# TANULMÁNYOK

---

SZENTPÉTERI MÁRTON  
Design és irodalom

Bevezető

szem@mome.hu  
ORCID: 0009-0002-4211-4113

---

HELIKON

---

## Design and Literature: An Introduction

### Abstract

The essay examines the intricate relationship between design and literature and argues that they shape each other on multiple levels. Drawing on earlier Hungarian discussions of spatial poetics and narrative design, the author asks how stories, novels and poems participate in the cultural construction of designed objects, interiors and cities. His main contemporary point of reference is Susan Yelavich's book *Thinking Design Through Literature*, which treats literary texts as laboratories for exploring the social lives of things, but which Szentpéteri criticizes for its weak theoretical grounding in design studies. To strengthen this link, the essay turns to phenomenological and cognitive theories of reading, especially the work of Roman Ingarden, Wolfgang Iser and J. Clayton McReynolds, as well as Karin Kukkonen's idea of the novel as a "lifeworld technology" in 4E cognition. Reading is presented as an embodied, world-building practice in which readers effectively design the fictional environments they imagine. The conclusion maintains that literary imagination is an indispensable resource for design culture and design education, echoing earlier insights by Victor Papanek and László Moholy-Nagy about the structural kinship between designing and storytelling, and calling for collaboration between literary scholars, design theorists and practicing designers in future research.

Keywords: literature, design, new material culture studies, embodied reading

Design és irodalom szövevényes kapcsolatairól rengetegféleképpen beszélhetünk, akárcsak az irodalom- és kultúratudományok és a designkultúra-tudomány nem kevésbé izgalmas összefüggéseiről. Ne felejtjük el, mindjárt ott a lehetősége annak – a magyar muzeológia, s immár egy ideje a design-felsőoktatás egyik jeles képviselője vágta ezt az egyik tematikus szerkesztő fejéhez még hallgató korában –, hogy az egész kérdéskört értelmetlennek tartsuk! Ennél persze némileg szofisztikáltabb, s a felsőoktatáshoz, a legnagyobb magyar designpedagógus, Moholy-Nagy László emlékéhez, illetve a tudományossághoz sokkal méltóbb álláspontok is léteznek. Ilyen például a térpoétikai megközelítés, amellyel a *Helikon* 2010-es évfolyamának *Térpoétika* című antológiájában is kísérleteztünk Tillmann József társszerkesztőmmel és szerzőinkkel.<sup>1</sup> Itt Gaston Bachelard nyomában azzal foglalkoztunk, hogyan alkotjuk meg (hiszen a poézis alkotást jelent eredendően!) szociokulturális értelemben vett saját tereinket, illetve azokkal a költői beszédmódokkal bíbelődtünk, amelyek fizikai és antropológiai, illetve szociokulturális tereinkről szólnak.<sup>2</sup> Még inkább érdekelt bennünket e két dimenzió egybefonódó, párbeszédes, teremtő volta. Ebben a perspektívában külön érdekes volt belátni Bachelardral, hogy a tér a „maga megszámlálhatatlan bugyraiban összesűrített időt őriz”, s az emlékezés ezért valójában térbeli jellegű szellemi munka.<sup>3</sup> Hasonló ez ahhoz, ahogy Proust gondolkodott a tárgyakba zárt, de a velük való találkozással feltámadó multiszenzoriális emlékezetről a *Contre Sainte-Beuve*-ben, illetve *Az eltűnt idő nyomában* című regényében is: a regényfolyam megindulását feltételező emlékezetfolyam nem csupán vizuális, de – a madeleine sütemény és a tea esetében – olfaktorikus, illetve ízlelési percepció következményének is tartható. Az emlékezet- s így a regényfolyam beindulása ezekben a tárgyakban, illetve ezeknek a tárgyaknak a konfigurációjában, és a tárgyi-téri kontextusra emlékező test szinesztetikus, továbbá szinergikus jellegű kiváltó ingereiben leli forrását.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 56, 1–2. sz. (2010).

<sup>2</sup> Lásd bevezető tanulmányomat, amelyik kifejezetten a designkultúra-tudomány és az irodalom- és kultúratudományok határterületein pozicionálta a kérdéskör kutatását: SZENTPÉTERI Márton, „Térpoétika – Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán”, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 56, 1–2. sz. (2010): 5–19.

<sup>3</sup> Idézi SZENTPÉTERI, uo., 14.

<sup>4</sup> Idézetekkel és hivatkozásokkal lásd: SZENTPÉTERI Márton, „Salamon király Betlenszentmiklóson: Bethlen Miklós és az anyagi kultúra”, in *Reformer vagy lázadó?: Bethlen Miklós és kora*, szerk. HORN Ildikó és LACZHÁZI Gyula, 289–301 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2020).

Nem régen *Városírás* címmel a *Disegno*ban is foglalkoztunk hasonló kérdésekkel, nevezetesen – James Amelang felvetése nyomán – azzal, hogy a várost történeti értelemben hogyan írják meg, illetve beszélnek el a város lakói, s miképpen fonódik össze ez a mitológiai munka a konkrét városépítéssel, illetve a város mindenkori működtetésével.<sup>5</sup> De megközelíthetjük a tág témakört úgy is, ahogyan a *Helikon* 2013-as évfolyamában a *Narratív design* című számban tettük, ahol azzal foglalkoztunk, többek között Dagmar Steffen felvetése nyomán, hogy miképpen „rendelünk” narratívákat a tervezett tárgyakhoz, illetve tágabban a tervezett környezetünkhöz.<sup>6</sup> Itt amúgy egy nagy ziccert tudatosan kihagytunk, hogy egyszer majd *Narratív design 2.0* címmel újra visszatérhessünk: ez a digitális játéktervezés és a felhasználói élménytervezés (UXD) világával foglalkozhatna, ahol a narratív design műszó egész konkrétan értendő narratívatervezésként, avagy dramaturgiaként – ismét szép példáját nyújtva annak, hogyan kapcsolódnak össze a címben említett területek, design és irodalom. Ehhez hasonló összefonódásokat egyébként a design fiction módszertanával kapcsolatban a jelenlegi számunkban is vizsgálunk.

Persze némileg naivabban neki futhatunk a kérdéskörnek úgy is, hogy az irodalmi műveket olyan tudásforrásként látatjuk, amelyek a mindenkori designkultúra jobb, empatikusabb megértését is biztosíthatják, ám közben nem reflektálunk feltétlenül a korábbiakhoz hasonló elméleti megfontolásokra. Vegyük a tárgykultúra egy szélsőséges kérdését, az olyan katasztrófákét, ahol minden tárgyatól megfosztják az embert. Ilyen világgal találkozunk például Zsolt Béla *Kilenc koffer* című prózájában is, a shoah irodalmának kiemelkedő darabjában. Már a cím is árulkodó, a „Tárgyisten Nemzetközi Szektájának” kritikájában Zsolt kiemelt szerepet szán a felesége egyre inkább szimbolikus-sá váló, kezdetben azonban nagyon is kézzel fogható bőröndjeinek. Ezek a bőröndök jelképei a forradalmár értelmiségi burzsoá tárgykötődésre irányuló kritikájának, de egyúttal magának a kibontakozó katasztrófának is. Mielőtt Zsolt leszögezné, hogy az „én viszonyom a tárgyakkal tökéletesen hűvös és laza”, hosszasan értekezik arról, hogy a shoah áldozatai milyen módokon próbáltak meg eldugni „valami limlomot”, amiről úgy tartotta a családjuk, hogy „érték”, vagy annak, azaz a „vagyonnak a jelképe”.<sup>7</sup> Zsolt szerint sorstársai akkor vesztették el minden reményüket, amikor „utolsó tárgyaikat is elvették tőlük”. Idézzük szó szerint a gondolatmenet konklúzióját:

<sup>5</sup> *Disegno* 7, 2. sz. (2023).

<sup>6</sup> *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 59, 1. sz. (2013).

<sup>7</sup> ZSOLT Béla, *Kilenc koffer* (Budapest: 21. Század Kiadó, 2015), 42–43.

A polgári mitológiában, amelyben éltek, ezeknek a tárgyaknak nemcsak materiális értékük volt, de az élet érc fedezetét, a biztonságot, a bátorságot, a rangot is jelentették. S minél több értékük volt, annál nagyobb biztonságban érezték magukat, s annál különbeknek és fontosabbnak azoknál, akiknek kevesebb volt. E tárgyak istenségek voltak, s most, hogy a tárgyakat végképp elveszítették, úgy érezték, hogy az Isten hagyta el őket. A polgárok istenei a tárgyak, s ha elveszik tőlük, nem tud rajtuk segíteni se Jehova, sem Krisztus – vége a világnak.<sup>8</sup>

Függetlenül attól, hogy egyetértünk-e a marxista kritikai attitűddel, amely Zsolt szemléletét mélyen meghatározta, nehezen tudnánk pontosabb képet adni arról, hogyan is szemléli a Zsolt pályájának lezárulta után évtizedekkel megjelenő, a kortárs designkultúra-tudományt ezer szálon ihlető új anyagi kultúra-kutatás (*new material culture studies*) a maga kutatási területét, s így például a tárgyak materiális és szimbolikus szerepét.<sup>9</sup> Ám mielőtt ezen túl sokáig gondolkodnánk, lássuk, hogyan lép tovább a remek publicista megrázó elmélkedésében! Amikor a német vasutasról szól, aki dacára a háborúnak „szakmai tisztességéből és gépiességéből” Párizsba továbbította a házaspár lemaradt bőröndjeit a Harmadik Birodalomból, egyre világosabbá válik, ezek miért is jelképei magának a felfoghatatlan katasztrófának is:

Valószínűen [a vasutas] nemcsak a nacionálszocialista pártnak volt a tagja, hanem a Tárgyisten Nemzetközi Szektájáé is, amelynek kultusza híveinek oly sok örömet okoz, de vannak végzetes szituációk, amikor az istenség kegyetlenül szedi áldozatait [...] a tárgyakért szenvedni, a féti-sért elpusztulni [...] bennszülött dolog. Ez az egész banda, amely itt ránk vetette magát, szintén a Tárgyisten inkvizítorrá fanatizálódott szektáriusa: azért találta ki, hogy gyűlöl bennünket, hogy jogcíme legyen elvenni tőlünk a tárgyakat, azért találta ki, hogy bűnös módon szereztük, hogy a tárgyak megszerzéséhez való erkölcsi jogosultságokat az Istenség előtt igazolja. A tárgyakért ölnek meg bennünket.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Uo., 43–44.

<sup>9</sup> BERTA Péter, „Szubjektumok alkotta tárgyak – tárgyak által konstruált szubjektumok. (Interakció, kölcsönhatás, egymásrataltság – az új anyagikultúra-kutatásról”, *Replika* 63 (2008): 29–60. Nyomában lásd: SZENTPÉTERI Márton, „A tervezett tárgyak életrajza”, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 59, 1. sz. (2013), 92–120.

<sup>10</sup> ZSOLT, *Kilenc koffer...*, 43–44.

Azzal, ahogy sokkoló módon összekapcsolja az áldozatoknak és a gyilkosoknak tárgyfétisét, nyilvánvalóan olyan marxista kritikát gyakorol, amelyben a nemzeti szocialista berendezkedés is a kapitalizmus egy válfajaként, vagy elkerülhetetlen következményeként láttatható. Ettől függetlenül szempontunkból most fontosabb, hogy Zsolt Béla nyilvánvalóan markáns tárgyköltődési problémái, s különösen az abból fakadó dramaturgiai szemlélete kifejezetten termékeny lehet a designkultúra-kutatás számára, különösen, ha olyan nagyszerű alkotásokkal olvassuk össze, mint Jirži Weil *Csillaggal élni* című, ugyancsak döbbenetes hatású regénye, amely a főszereplő részéről meglehetősen hasonló, hűvös és ugyancsak baloldali szemléletet mutat a megsemmisüléstől tartó prágai zsidóság tehetősebbjeinek tárgyfétise iránt.<sup>11</sup>

Tulajdonképpen az ilyesféle – a mondandót a kortárs és közelmúltbeli designkultúra-tudományi teljesítményekkel meglepő módon nem szembesítő – olvasási forma a tárgya Susan Yelavich *Thinking Design Through Literature* című művének, ahol a cím tehát szó szerint értendő. A New York-i The New School – Parsons School of Design emeritájának könyve 2020-ban jelent meg, s mint ilyen, az angolszász tudományosságban mindenképpen formabontónak bizonyult, hiszen addig nemigen akadt szerző, aki az irodalom segítségével próbálta volna megújítani a designtanulmányokat (*design studies*), márpedig ez Yelavich nem kellően artikulált, de érezhetően valódi célja, s éppen ebből a szempontból meglepő az említett teoretikus beágyazás szinte teljes hiánya.<sup>12</sup> A modern, amerikai eredetű designtanulmányok, illetve a főként brit, dániai, holland és magyar, illetve mediterrán indíttatású designkultúra-tudomány (*design culture studies, cultura del progetto* etc.) egyik legizgalmasabb fordulata, hogy a tárgyak és terek vizsgálata immár messze nem csupán funkcionális vagy művészettörténeti – s ebben az értelemben: esztétikai – szempontból mérlegelhető, de nem is csupán az anyagi kultúrakutatásban nagy hangsúlyt kapó fogyasztás értelmében, hanem abban egyre inkább az emberi tapasztalatok, az emlékezet, az érzéki megismerés, a testi és jelenlét alapú esztétikai, illetve fenomenológiai megközelítések, továbbá a társadalmi, illetve kulturális viszonyok sokdimenziós mélyrétegei kerülnek fókuszba, ahogyan ezt a *Helikon* e területen nemzetközi értelemben is úttörő számai is mutatták. A *Thinking Design Through Literature* e paradigmaváltás egyik legérzékenyebb lenyomata tulajdonképpen, akkor is, ha ezt maga nem is tudatosítja feltétlenül: nem megmagyarázza a design jelenségeit, hanem elhelyezi azokat az emberi történetek

<sup>11</sup> Jiří WEIL, *Csillaggal élni*, ford. DETRE Zsuzsa (Budapest: Park Kiadó, 2015).

<sup>12</sup> Susan YELAVICH, *Thinking Design through Literature* (London: Routledge, 2020) DOI: 10.4324/9781315200071.

szövetében. Mert a design – e mű szerint – nem csupán klasszikus tervezői munka, hanem narratív, illetve kulturális aktus is: tárgyak és terek révén, illetve a hozzájuk kapcsolt, azokat életre keltő történeteken keresztül meséljük el, s alkotjuk meg önmagunkat a világ számára egyéni és csoportos értelem-ben is. Yelavich valójában azt mutatja meg, miként tárják fel, illetve mutatják meg az elbeszélések a tárgyak és helyek társadalmi és kulturális életét. A kötet a Routledge *Research in Design Studies* című sorozatában jelent meg, előszavát pedig Paola Antonelli, a New Yorki MOMA építészeti és designkurátora írta. Yelavich változatos – az anyagi kultúra, illetve a tervezett környezet szinte minden szférájára kiterjedő – példákkal, és olyan szerzők műveire támaszkodva beszél arról, hogyan formálja a design az identitást és a kultúrát, mint Virginia Woolf, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges, Franz Kafka vagy Margaret Atwood. Könyvében Yelavich a fikció, költészet és az irodalmi vonatkozású non-fiction olvasmányokban azzal a céllal bányászik előszeretettel, hogy a designról szóló vagy a design megtestesítette történetekre leljen, s ezeket mindig kortárs tervezői projektekkel párosítsa. Módszere heurisztikus, bevallása szerint is csak olyan műveket válogatott össze, amelyek érdemben relevánsak a témában, az „egyetlen kritériumom, hogy szerzőik megengedjék a tárgyaknak, rendszereknek és helyeknek, hogy szerephez jussanak”.<sup>13</sup> Ez azt is jelenti, hogy olyan szerzőkkel van itt dolgunk, akik „olyan tárgyak, vagy helyek felismerését provokálják ki, amelyek – annak felkeltéséig, kifürkészhetetlen okoknál fogva – eddig elkerülték a figyelmünket”.<sup>14</sup> Ezek tulajdonképpen olyan művek, amelyekben „dologi főszereplők” (*thingly protagonists*) viszik a prímet.<sup>15</sup>

A szerző köszönetnyilvánításában személyes történetén keresztül mutatja meg, hogyan fonódott össze nála az irodalom a designnal: fia, Henry T. Casey témábavágó szakdolgozatának tulajdonítja a kezdőlökést, majd felidézi, hogy a Parsons School of Designon tartott kurzusaiból nőtt ki a kötet valójában. Paola Antonelli előszavában az észrevétlen mindennapi designra irányítja a figyelmet: a tervezés mindenütt jelen van, mégis gyakran észrevétlen marad. Éppen ezért van kulcsszerepe annak, hogy az irodalom empátiát és önreflexiót ébreszthet a tervezett tárgyak és környezet hatalma iránt, s így felelősebb viszonyt alakíthatunk ki a minket formáló tárgyi világgal, tervezett környezettel kapcsolatban. Yelavich bevezetőjében pedig arról ír, hogy a

<sup>13</sup> Uo., 16. Amennyiben nincs jelölve fordító, az idegen nyelvű művekből származó idézetek saját fordításaim – Sz. M.

<sup>14</sup> Uo., 17.

<sup>15</sup> Uo., 18.

design mint tárgyak és terek konfigurációja potencialításokat teremt a történetekhez; az irodalom pedig aktiválja ezeket a lehetőségeket, láthatóvá téve, hogyan hatnak ránk a dolgok. Szerzőnk a design fogalmát tudatosan tágan érti: nemcsak a szándékosan létrehozott, hanem a véletlenül születő, illetve az anonim design tárgyait is ide sorolja, s olyan kontinuumokról beszél, amelyekben ezek behálózzák a szociokulturális világunkat, ráadásul messze nem csak a modern és kortárs design kerül a látóterébe, hanem sokkal korábbi időknek is figyelmet szentel. Mint írja, a „designat az ipari forradalom melléktermékének tekinteni [...] azt jelenti, hogy tagadjuk azokat az érzéki és költői dimenziókat, amelyek az idők során a tárgyak készítését vezérelték”: az efféle meggyőződések Yelavich szerint figyelmen kívül hagyják, hogy a design a mérnöki munka, a mechanikai mesterségek, illetve a kézművesség kultúrájából született meg, „amelyet mesterek és tanítványok gyakoroltak különböző formákban, és amely évszázadokkal megelőzte az iparosodást”.<sup>16</sup> Ezt az igen csak tetszetős és sok koraujkorász szívét megmelengető megfontolást most külön nem kommentálom hosszabban, elég megemlítenem, hogy a „művészeti kutatás” (*artistic research*) vezető teoretikusai, így Dany Butt is a korai újkorban látja kutatási területének eminens kezdeteit.<sup>17</sup> Yelavich végül így összegzi komparatiztikai koncepcióját:

Ez az irodalom nem csupán leír és elemez, hanem hangot ad a tárgyaknak és tereknek, valamint az őket összekötő és szétválasztó erőtereknek. Míg a design lehetőségeket vetít előre, az irodalom aktiválja azok potenciálját és megmutatja hatásukat. Együttesen egy új és szélesebb mellékágot alkotnak a dolgok és helyek elméletének nagy folyamában. Gondoljunk a tervezésre úgy, mint a dolgok és helyek konfigurációjára (és rekonfigurációjára), amely megteremt a feltételeket az alternatív cselekményvonalakhoz. Gondoljunk az irodalomra úgy, mint azoknak a forgatókönyveknek a gyűjteményére, amelyekben ezek a dolgok és helyek szerepelnek. Amikor ezt a két spekulációs formát egymásba fonjuk, az egyébként ismerős dolgok és helyek váratlan találatok katalizátorává válnak, és furcsa módon finom és meghatározó megvilágosodásokhoz járulnak hozzá, mert ezek szinte mindig kézzel foghatóak, illetve tapinthatóak.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Uo., 18–19.

<sup>17</sup> Idézi és továbbgondolja: SZENTPÉTERI Márton, „Fruitful Ambiguities of Artistic Research”, in *Varietas Delectat: Research Cultures in Art and Design*, szerk. Márton SZENTPÉTERI, 124–141 (Budapest: Moholy-Nagy University of Art and Design, 2024).

<sup>18</sup> YELAVICH, *Thinking Design through Literature...*, 16.

A könyv rendkívül gazdag és páratlanul szerteágazó fejezetei kultúráról és identitásról, politikáról és hatalomról, élőlényekről és mesterséges teremtményekről, technológiáról, otthonosságról, fogyasztásról, érzékiségről és halandóságról szólnak. Az irodalmi példák zavarba ejtően sűrű szövete végig azt vizsgálja végső soron, vajon miként alakítják a tárgyak és helyek az emberi tapasztalatok sokrétűségét, s ez aztán miképpen kerül interakcióba a tervezett környezettel.

A sok tucatnyi, olykor már-már csapongóan szerteágazó példa közül hadd említsem most Yelavich W. G. Sebald *Austerlitz* című prózájára vonatkozó észrevételeit saját kommentárjaimmal, illusztrációképpen. Austerlitz a londoni Liverpool Street pályaudvaron esett első látomását követően így szól: „úgy éreztem akkoriban, mintha a halottak távollétükből visszatérnének, és a köröttem lebegő félhomályt sajátosan lassú, mégis szüntelen jövés-menésükkel töltenék meg.”<sup>19</sup> Valójában Theresienstadtban válik teljessé Austerlitz látomása, illetve különleges képessége, amivel az épületek, illetve a tervezett környezet tereiben rejlő múltat képes egész lényét megragadó víziókban átélni:

Amikor a nap vége felé odalépett hozzám a múzeumi űr, és jelezte, hogy hamarosan zárnia kell – mondta Austerlitz –, épp akkor olvastam el, többször egymás után, az egyik kiállítási tablón azt a feljegyzést, mely szerint 1942 decemberének közepén, tehát éppen akkor, amikor Agáta [Austerlitz feltehetően Auschwitzban megölt édesanyja – Sz. M.] Terezínbe érkezett, mintegy hatvanezer embert zártak össze a gettóban, legfeljebb egy négyzetkilométernyi beépített területen; és nem sokkal később, amikor újra kint voltam a kihalt főtéren, hirtelen a lehető legnagyobb világossággal úgy tűnt, hogy tulajdonképpen sohasem vitték el őket, hanem még mindig ott élnek összezsúfolva azokban az épületekben, pincékben és padlásokon, mintha szüntelenül fel s alá járnának a lépcsőkön, kinéznének az ablakokon, tömegesen hömpölyögnének az utcákon és sikátorokban, sőt, néma gyülekezetként betöltenék az egész, a szitáló eső szürke vonalkázásával behálózott levegőt.<sup>20</sup>

Terezínben, ahol életemben először jártam koncentrációs táborban, látszólag egészen más benyomásaim voltak. Naplómban éppen azt jegyeztem fel,

<sup>19</sup> W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. Anthea BELL (New York: Modern Library, 2011), 56. Mivel csak az angol példány áll rendelkezésemre, ezért saját fordításban idézem – SZ. M. Magyarul lásd: W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK ÉVA (Budapest: Európa Kiadó, 2007).

<sup>20</sup> Uo., 81–82.

hogy nem értem, miért nem robbanak fel ezek a falak azonnal, miért nem égnek el a megmaradt priccsek maguktól abban szent a minutában, s egyáltalán, az egész koncentrációs tábor hogyan nem robban fel magától itt a szemem láttára azok után a leírhatatlan és elképzelhetetlen borzalmak után, amik itt történtek. Elsőre éppen a tervezett környezet könyörtelen önmagában valósága, végtelen közömbössége döbrentett meg a gettóban is, illetve annak a lehetősége, hogy ma teljesen banális életet lehet élni e falak között, hogy van például éjjel-nappali bolt, turistaszállások, vagy éppenséggel Jan Hus-émlék-mű (Pomník Mistra Jana Husa) is, amelyet talán a szocializmus alatt állítottak, talán korábban. Ez utóbbi benyomást Yelavich egyébként a „tagadás politikájának” (*politics of denial*), illetve a „tagadás kézzelfogható esztétikájának” (*perceptible aesthetics of denial*) nevezi.<sup>21</sup> Mintha bizony a tervezett környezet semmit nem jelentene önmagán kívül, mintha semmire nem emlékeztetne, illetve mintha egyáltalán semmilyen történetet nem mesélne el. Ez első látásra inkább valamilyen strukturalista szemlélet, vagy inkább a dolgok fogalmi megközelíthetetlenségét valló tárgyorientált ontológia (OOO) világához közeli designelméleti megközelítést evokált bennem nem meglepő módon: látószólag afféle anti-Austerlitz-élményben volt tehát részem. Egy valami azonban más irányba mutatott, s ennek meghatározó szerepe lett abban, hogy mit gondoljak ma a benyomásaimról: rejtélyes tisztaságmánia ejtett fogságba aznapra, s irtózni kezdtem a tífusztól, illetve a borzalmas higiéniai viszonyoktól, amelyek Theresianstadtban uralkodtak a vészorkorszakban. Nagyjából látogatásom estéjére, már Prágában lett számomra világos, hogy valójában a tömeges haláltól szorongtam ilyen erővel, attól a fel nem fogható, de testtel nagyon is átélhető borzalomtól, amelyik e város tereit, falait örökre átítatta azokban az időkben. Austerlitz szerint az „idő áramlása lelassul a feledés gravitációs terében”, míg nem életünk minden pillanata ugyanazt a teret el nem foglalja. Ez az azonos tér olyan helyeken konstituálódik, foglalja össze Yelavich, „amelyek fizikai tulajdonságai és anyagi mivolta [...] megőrzik azok jelenlétét, akik ott tartózkodtak, függetlenül attól, hogy ez mennyi ideig tartott.”<sup>22</sup> Terezin ezek szerint mégiscsak olyan hely, amilyennek Austerlitz érezte.

Jóllehet, Yelavich célja világos – az irodalom és nem az irodalomelmélet segítségét kérte a designtanulmányok megújításához –, döntse el a figyelmes olvasó maga, vajon szerencsés-e, hogy egyúttal egyáltalán nem kontextualizálja máskülönben igen érzékeny és termékeny észrevételeit a designtanulmányok, a designkultúra-tudomány, vagy éppen az új anyagi kultúra-kutatások

<sup>21</sup> YELAVICH, *Thinking Design through Literature...*, 105.

<sup>22</sup> SEBALD, *Austerlitz...*, 108.

publikációinak világában sem. Számos nagyszerű felismerése, így a tervezett környezetet alakító szubjektum és a szubjektumot formáló tervezett környezet közötti interakcióra, illetve tranzakcióra vonatkozó következtetése is már jó ideje ismert a designtanulmányok, illetve a designkultúra-tudományok kánonjában, erre ugyanakkor alig vagy szinte sohasem utal Yelavich, akinek munkája ily módon sokkal inkább egy páratlan nagy erudícióval bíró tervező olvasónaplója tulajdonképpen, semmint olyan designelméleti kontribúció, amelyik tudatosan kapcsolja össze meglátásait irodalomelméleti megfontolásokkal és vice versa.

Pedig Ben Highmore akár Yelavich könyvével kapcsolatban is írhatta volna a következő sorokat a designkultúrát definiálандó:

A designkultúra valódi potenciálja világunk megértésében nem a design világban betöltött központi szerepén áll, vagy bukik. A designkultúra kritikai termelékenysége nem a design megértésére és magyarázatára való képességén múlik. Kritikai hozománya csakis annyiban értékes, amennyiben segíthet megérteni a világunkat. Ehhez el kell ismernünk, hogy a design aktív szereplő ennek a világnak a létrehozásában, e világ „világgá formálásában” (*worlding*): jelentéseinek, gyakorlatainak és kvaléinak megformálásában. Abban, hogyan mutatkozik meg a világ a számunkra, hogyan érezzük azt, s hogyan ágyazódik be anyagi értelemben az olyan technoesztétikai együttesekbe, amelyek a designkultúra természetes tárgyai.<sup>23</sup>

Egy vele készült interjúmban Highmore – a hétköznapi élet, avagy a társadalmi esztétika jeles kutatója, aki magát meglepő módon annak ellenére sem tekinti designkultúra-kutatónak, hogy ő szerkesztette az első témába vágó antológiát – jelezte: nem annyira Heidegger vagy Husserl, mint inkább az Austinban, a Texas Egyetemen emerita Kathleen C. Stewart koncepciója áll itt a háttérben.<sup>24</sup> E szerint a *worlding* itt a világtapasztalás affektív sajátosságai-

<sup>23</sup> Ben HIGHMORE, „Taste and Attunement: Design Culture as World Making”, *Design Culture: Objects and Approaches*, szerk. Guy JULIER, Mads Nygaard FOLKMAN, Niels Peter SKOU, Hans-Christian JENSEN és Anders V. MUNCH, 28–38 (London: Bloomsbury, 2018), 23. DOI: 10.5040/9781474289856.0008. A kválé (*quale*) az elmefilozófiában bevett kifejezés, a tudatos tapasztalatok szubjektív minőségére vonatkozik, vagyis a tapasztalat fenomenális karakterére mutat rá.

<sup>24</sup> Ben HIGHMORE, szerk., *The Design Culture Reader* (London: Routledge, 2008) DOI: 10.4324/9781003416692. Interjúm a *Disegno* totális esztétizációról és designkapitalizmusról szóló következő számában (2025, 1. sz.) jelenik meg.

ra utal, amelyekben a nem-emberi ágencia – ez rendre formákban, ritmusokban, illetve refrénekekben, vagyis ismétlődésekben mutatkozhat meg például a texasi hölgy szerint – az egyénben eléri az olvashatóság benyomását, és így az érthetőség bizonyos illúziójával szolgálhat. Egy sajátos világ épül fel bennünk ily módon, amelyik számos egymással kapcsolatba lépő jelenség jelentékeny és érzékeny összefonódásával nyer értelmet.<sup>25</sup> Bárhogy is van, a világalkotás fogalma szigorúbb designfilozófiai terepekre vezethet bennünket, olyanokra, amelyek a regény fenomenológiájával és ezzel szoros kapcsolatban a kognitív poétikának a regényt életvilág-technikaként kezelő megtestesült olvasásával állhatnak rokonságban. Ez azért is lehet termékenyebb irány, mint Yelaviché, mert kapcsolódhat a designepisztemológiának a Nigel Crosshoz vagy Brian Lawsonhoz hasonló szakemberei révén jó ideje etablirozott kutatásaihoz is.<sup>26</sup> A regény fenomenológiai megközelítése tehát szoros kapcsolatban állhat a designkultúra fenomenológiai vizsgálatával. Ahhoz azonban, hogy eljussunk azokhoz a mai teljesítményekig, amelyek a fenomenológiai adottság miméziséről, illetve a regényről mint életvilág-technikáról beszélnek, érdemes pár szót ejtenünk az irodalomfenomenológia alapjairól.

Roman Ingarden fenomenológiai irodalomelmélete a modern regényértelmezés számára olyan ontológiai modellt kínál, amelyik egyszerre őrzi meg a mű immanens szerkezetének sajátos karakterét, ugyanakkor számol az olvasói befogadás igen kreatív, mégsem korlátlan vagy önkényes szerepével.<sup>27</sup> Ingarden alapvető tétele, hogy az irodalmi mű nem azonos sem a fizikai hordozójával, sem a befogadónak a befogadással kapcsolatos lelki, illetve mentális folyamatai összességével, hanem egyedi létmóddal rendelkező, rétegzett intencionális tárgyként értendő meg. A regény időben kibomló, fokozatosan feltáruló szerkezet, amely csak a Wolfgang Iser-től olvasói aktusoknak nevezett szellemi munka során válik ténylegesen azzá, ami, vagyis létező esztétikai tárgygyá. A lengyel szerző a mű szerkezetét négy fő rétegben írja le. A nyelvi

<sup>25</sup> Kathleen STEWART, „Afterword: Worlding Refrains”, in *The Affect Theory Reader*, szerk. Melissa GREGG és Gregory J. SEIGWORTH, 339–353 (London: Duke University Press, 2010) DOI: 10.1215/9780822393047-015.

<sup>26</sup> Hogy csak a klasszikusokat említsem, lásd Nigel Cross alapművének legújabb kiadását: Nigel CROSS, *Designerly Ways of Knowing and Thinking* (London: Springer, 2025) DOI: 10.1007/978-1-4471-7541-4; Nigel CROSS, *Design Thinking: Understanding How Designers Work and Think* (London: Bloomsbury, 2023<sup>2</sup>) DOI: 10.5040/9781350305090; Bryan LAWSON, *How Designers Think* (London: Routledge, 2005<sup>4</sup>) DOI: 10.4324/9780080454979. Az újabbak közül lásd: Bagoes WIRYOMARTONO, *Reframing Human Endeavors: Design and Technology for Livability and Sustainability* (London: Springer, 2023), 47–74 DOI: 10.1007/978-3-031-29566-9\_4.

<sup>27</sup> Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977).

jel- vagy hangréteg alkotja a mű közvetlen anyagi bázisát, ez azonban önmagában még nem biztosítja a mű esztétikai lényegét. A második réteg a jelentésréteg, amelyben a szöveg szemantikai struktúrái szerveződnek egységgé. A harmadik réteg az ábrázolt tárgyiasságoké, illetve a tárgyi világé, amelyben a fiktív szereplők, terek, időstruktúrák és események intencionálisan jelennek meg. A negyedik réteget a sematizált látványformák alkotják: ezek a tárgyi világ olyan részleges modelljei, amelyek soha nem teljesen meghatározottak, hanem mindig csak bizonyos nézőpontból körvonalazott, ám sohasem lezárt módon adódnak a befogadó olvasó számára. A rétegek közötti viszony egyáltalán nem logikai sorrend, hanem dinamikus alkotó rend. A mű csak a rétegek együttállásában nyeri el valóságos ontológiai mivoltát. E rétegzett struktúra megértése különösen lényeges a regény esetében, ahol a mű világa nem egycsapásra, hanem időben fokozatosan épül fel. Minden epikai műben szükségszerűen fordulnak elő ezért a meghatározatlanságnak helyei (*Unbestimmtheitsstellen*): olyan találkozási mezők, ahol a szöveg nem nyújt teljes képet sem a tárgyakról, sem az érzelmi-mentális állapotokról, sem pedig a narratív idő múlásáról. Ez a meghatározatlan jelleg egyáltalán nem hiányosság, hanem az esztétikai aktivitás egyik feltétele: a regény nem zárt világként jelenik meg, hanem befejezésre váró szerkezetként, amelynek berendezése az olvasói képzelet feladata. Ingarden szerint az irodalmi mű csak potenciálisan adott: tényleges esztétikai létét a konkretizáció során nyeri el. A konkretizáció folyamata nem pusztán kiegészítés, hanem a mű rétegeinek időbeli, tudatban lejátszódó egymásra rétegződése. Az olvasás aktusai – a jelalakok észlelése, a jelentésösszefüggések megértése, az ábrázolt világ intuitív megragadása és képzeletbeli kitöltése – együtt alkotják azt az időbeli szerkezetet, amelyben a regény esztétikai valósága felépül. A regény sajátos időkezelése – az előrealások, késleltetések, retrospektív struktúrák dinamikája – irányítja ezt a konstitúciós folyamatot, vagyis a mű jelentése nem eleve adott, hanem fokozatosan bomlik ki az olvasás során.

Wolfgang Iser az aktív olvasó elméletét közvetlenül Roman Ingarden irodalomfenomenológiájára építi.<sup>28</sup> Ingarden-től veszi át azt a gondolatot, hogy a mű tisztán intencionális tárgy, amely nem azonos sem a fizikai szöveggel, sem bármely egyedi olvasattal, és ezt két pólusként fogalmazza újra: a művészi (ti. a szöveghez tartozó) és az esztétikai (ti. az olvasói megvalósításhoz köthető) pólusok kölcsönhatásából afféle virtuális mű keletkezik az olvasás aktusában.

<sup>28</sup> Lásd: Wolfgang ISER, *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen Des Romans Von Bunyan Bis Beckett* (München: Fink Verlag, 1972) és főleg Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Fink Verlag, 1976).

Iser átveszi továbbá Ingarden konkretizáció-tanát: minden olvasás a mű interaktív és legitim megvalósítása, sokféle, de a szöveg által szabályozott módon. Ingarden meghatározatlansági helyekre vonatkozó (*Unbestimmtheitsstellen*) elemzése Isernél a hézagok vagy „üres helyek” (*Leerstellen*) poétikájává alakul, amelyek mozgósítják a sejtést, a következtetést, az újraértékelést, a feszültséget és az iróniát. Ingarden rétegzett ontológiája – a hang- és jelentésrétegektől a reprezentált tárgyakig és a sematizált aspektusokig – Isernél ugyanígy perspektivikus szerkezetté és az olvasó vándorló nézőpontjává változik, amelynek a részleges bemutatásokat koherens egésszé kell szintetizálnia. Mindvégig megőrzi Iser Ingardennek a korlátozást érintő determináció nélküli egyensúlyát: az olvasói válaszok többesek, de a szöveg jelei, a kulturális repertoár és a műfaji normák irányítják őket. Iser Ingarden megkülönböztetését visszhangozza a műalkotás, az esztétikai tárgy (a mű megélt alakja) és az azt lehetővé tevő szöveggépződmény között, miközben a statikusabb ontológiáról a realizáció folyamatára helyezi a hangsúlyt. Ami kifejezetten Isertől való és nem öröklött, illetve kreatívan adaptált: az „implikált olvasó” (*implizite Leser*) mint a szövegbe írt szerep elmélete, a figyelmet és elvárásokat terelő repertoár és stratégiák szókészlete, valamint az olvasás dinamikus leírása az anticipáció és visszatekintés körforgásaként, amelyet a negativitás – az elvárások tudatos meghíúsítása – irányít, és ez kényszeríti az olvasót folyamatosan új értelmi mintázatok kidolgozására.

Szempontunkból különösen J. Clayton McReynolds koncepciója számít igazán ígéretesnek.<sup>29</sup> Monográfiája arra ad elegáns és használható választ, miért és milyen értelemben érződnek a regények oly gyakran afféle megélt világnak, nem pedig pusztá mondatsoroknak, vagy jelek halmazának a papíron. Tézise szerint számos regény nem egyszerűen tapasztalatokat reprezentál, hanem mimetikusan modellezi azt, ahogyan a jelenségek odaadják magukat (*give themselves, self-given*) a tudatnak; ezt nevezi az „adottság fenomenológiai mimézisének” (*phenomenological mimesis of givenness*). Az olvasás során a mű kibomlása párhuzamos a megjelenés ritmusával, s így az olvasás világban-lét (*being-in-a-world*) érzetűvé válik, nem pedig a valóságtól leválasztható vagy annak reprezentációjaként értett leírásá. A fogalom egyszerre filozófiai megalapozású – Husserl, Heidegger, különösen pedig Jean-Luc Marion „adottság” (*donation*) elmélete áll a háttérben – és a minuciózus szoros olvasás technikájához kötött, ezért a kimenete nemcsak spekulatív, hanem gyakorlati,

<sup>29</sup> J. Clayton McREYNOLDS, *Reading Words into Worlds: Phenomenological Mimesis of Givenness in the Novel* (London: Routledge, 2024) DOI: 10.4324/9781032635446.

illetve poétikus is: világosan megmutatja, mit is jelent az „immerzió”, a könyv életvilágába való belemerülés, anélkül, hogy misztifikálná azt.<sup>30</sup>

A bevezetés két egyszerű példa segítségével rögzíti a központi különbséget: egy szakácskönyv – Ken Forkish: *Flour Water Salt Yeast: The Fundamentals of Artisan Bread and Pizza* – utasításai a befogadót folyamatosan visszairányítják a szövegen kívüli gyakorlathoz, míg Defoe *Robinson Crusoe*-jának kenyérfőzésre vonatkozó részletei az olvasót éppen ellenkezőleg, behúzzák a regényvilágba. A receptnyelv túlnyomóan jelentésként jelenik meg, Defoe szakasza ezzel szemben találkozássá válhat, vagyis ez nemcsak jelentésként, hanem létként is adódik. Ez a váltás – amikor a regény kibomlása hasonlít a világ ön-adódásának (*self-disclosure, givenness*) módjára – az, amit McReynolds az „adottság fenomenológiai mimézisének” (*phenomenological mimesis of givenness*) nevez. A bevezetés röviden elhelyezi a szerző szellemi vállalkozását a *worldingre* vonatkozó diskurzusok terében is, kezdve Heidegger jól ismert világalállító, „a mű megnyit egy világot” koncepciójával.

Az első fejezet ontológiai keretben írja le a regényolvasás fenomenológiai szerkezetét mint három, gyakran egyidejű szintet. Még az olvasás megkezdése előtt tételeződik a kötet „elolvasandóként-való-léte” (*being-to-be-read*) – a szerző Georges Poulet képével él, a könyv mintha azt mondaná: gyere, „olvass el”! Az olvasás elindulásával McReynolds aztán Bram Stoker *Dracula* című regényének nyitójelenetét elemzi, és kidolgozza a maga hármas tagolását. Az első szint a szövegé mint fikcióé (*Text as Fiction*): a mondatot valaki által mondottként fogadjuk, a szerző, Bram Stoker intencionált mondanivalójaként. Ez a sík sohasem tűnik el, a továbbiakat feltételezi. A második szint a szövegé mint igazságé (*Text as Truth*): ugyanaz a mondat valaki által igazként mondott beszéd részeként adódik – a regényben a Dracula grófhhoz látogató ügyvéd Jonathan Harker szavaiként. McReynolds ezt kettős adódásnak (*dual-givenness*) nevezi: egyszerre nem-igaz Stoker fikciós szintjén és igaz Harker diegetikus szintjén. A harmadik szint a szövegé mint világé (*Text as World*) – ez a mimetikus szint –, ahol a mű világgént adódik: a kibomlás módja hasonlít, illetve párhuzamos a mindennapi megjelenés, vagyis a hétköznapi jelenség-adódás ritmusával – részleges, ki nem számítható, előre nem látható, olykor túláradó. McReynolds két hangsúlyos szempontot emel ki: ezek a szintek nem lineárisak, hanem egymást feltételezik; s jöllehet a fenomenológiai mimézi s harmadik szinten történik, mégis az első kettőn áll vagy bukik.

<sup>30</sup> Lásd: Jean-Luc MARION, *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness* (Stanford University Press, 2002) DOI: 10.1515/9780804785723. Eredetileg: Jean-Luc MARION, *Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).

A második fejezet Daniel Defoe regényéről szól, a *Robinson Crusoe* „Isten-adottságát” (*God-givenness*) tárgyalja. A korai oldalak nem-immerzív olvasása fokozatosan összeáll világ-feltárássá: a viharok, dátumok, készletek koherenciája már nem csupán leírás, hanem világ-adódás. A fejezet szemléletes ábrákat és táblázatot is közöl: „Fenomenológiai olvasási szintek a Robinson Crusoe-ban” (Figure 2.1: *Phenomenological Levels of Reading in Robinson Crusoe*). Az első szinten Defoe látható szerzői keze munkálkodik; a másodikon Crusoe igaz meséje irányít; a harmadikon a korábban lakatlan sziget világgént adódik, mégpedig a gondviseléstől szervezeten (*providentially*).

A harmadik fejezet Jane Austen *Northanger Abbey* című regényét tárgyalja, és a „szerzői-adottság” (*Authorial-givenness*) módját írja le. A mű metafiktív játéka és az ironikus narrátori jelenlét miatt az első szint (a szerzői kéz: *authorial hand*) különösen előtérbe kerül, miközben a második szint Catherine Morland nézőpontja, fókusza szerint szervezi a figyelmet és a tévedéseket. McReynolds szerint itt a tét nem más, minthogy mindezen szervező reflexiók ellenére a harmadik szint itt is létrejön: a társas világ adottként tapasztalható legyen, mégpedig egy szerzői éthosztól lehelet finoman kezelt formában – ez világos, derűs, korrigáló; nem totalizáló manipuláció, hanem befogadó irányítás.

A negyedik fejezet George Eliot *Middlemarch* című regényéről szól, és az „ön-adottság” (*Self-givenness*) módját elemzi. Itt a regény a személyeket egymás számára megmutató jelenségként mutatja meg: ez a másikkal-való jelenlét gyakorlata. McReynolds szerint Eliot ellenáll a redukciónak: sem stabil teológiai, sem szarkasztikus szerzői – Jane Austen-i – keretbe nem sűríti írását; helyette a második szint mesteri kidolgozása révén az olvasó mint igazi *másokkal* él együtt a szereplőkkel. A fejezet egy emlékezetes ábrát közöl – „Ott-lét Dorotheával mint Celiával” (*Being-there-with Dorothea as Celia*) –, hogy megmutassa: a gesztusok, pillantások, dialógusok miként kényszerítik ki a társlátást a regényben. A harmadik szinten ebből morális láthatóság születik, a világ valóságnak érződik, mert a személyek adódása ugyan részleges, olykor homályos is, ám mégis mindig mély értelmű. A másokkal való jelenlét a regényben (*being-with others in the novel*) olyannak érződik, mint a valóságban (*being-with others in the world*).

Az ötödik fejezet Thomas Hardy *Jude the Obscure* című regényét a „kegyetlen adottság” (*Cruel givenness*) példaként olvassa. A világ itt visszahúz: az intézmények és körülmények ellenállása sorozatosan megtöri a diegetikus törekvéseket, vágyakat. Az első szinten Hardy hangszerelése szokatlanul látványos; a második a szereplők reményeinek ütközése; a harmadik a kiüre-

sedés és megtagadás fenomenológiáját nyújtja. Ezzel McReynolds pontosan mutat rá a megélt érzetekre anélkül, hogy metafizikai tézist tulajdonítana a regénynek: a világ adottsága itt „szúrós” (*stingy*) vagy ellenséges.

A módszer mindvégig következetes: fenomenológiai szoros olvasás, amely egyrészt azonosítja, hol elsődleges az autoriális diskurzus (Level 1: *Text as Fiction*) és hol döntő a diegetikus igazság (Level 2: *Text as Truth*); másrészt követi, ezek miként teszik lehetővé vagy akadályozzák a világgént-adódást (Level 3: *Text as World*); harmadrészt minden regényhez hozzárendeli a „adottság” (*givenness*) jellegzetes módjait: Defoenál *God-givenness*, Austennél *Authorial-givenness*, Eliotnál *Self-givenness*, Hardynál *Cruel givenness*. A második fejezet ábrái nemcsak didaktikusak: azt is mutatják, hogy az alternatív nézőpontok, amelyek az első szinten (autoriális technika mint ideológiai maszk) összegabalyodhatnak; vagy a második szinten (a diegetikus igazságén) rövidre zárhatják, vagy ellaposíthatják az élményt; a harmadik szinten (McReynolds lencséjén át láthatjuk ezt jól) gondviselészerű világérzetet szülnék.

McReynolds munkája nem újabb jelszót ad a realizmus kutatásához, hanem működő analitikát. A három szint – *Text as Fiction*, *Text as Truth*, *Text as World* – együttes belátása rámutathat arra, mikor és hogyan irányított a figyelem, hol és miként történik az immerzió, és milyen világérzet kristályosodik ki a regényben. Ez a nyelv elkerüli, hogy a valósághatást pusztán valaminő szerzői technikára vagy csupán olvasói projekcióra vezesse vissza: a kettő összjátékát írja le a mimetikus szinten. A kötet így tartós viszonyítási ponttá válhat a regényelmélet, a fenomenológia és a narratológia számára, illetve tanítható eszközt ad ahhoz, hogy a regényolvasás során szerzett világélményt tárgyyszerűen megbeszélhetővé tegyünk.

Mindaz, amit Yelavich nyomán elmondtam design és irodalom kapcsolatáról, nem elsősorban az irodalmi mű világáról szól, hanem az irodalmi művek reprezentálta designkultúráról, amelyben egyébként mítoszaink, meséink, egyéni és közösségi narratíváink szellemi tere szorosan összefonódik a testtel tapasztalható fizikai terek világával, s amely gondolkodásunk és érzékeink összességének szinergiájában tételeződik. Amikor design és irodalom kapcsolatáról esik szó a designkultúra-tudomány fókuszában, akkor azonban az irodalmi mű világa és a tervezett környezet e világ megalkotásában játszott vélt, vagy valós szerepe is az érdeklődés középpontjában állhat. McReynolds műve itt válik relevánssá értekezésünkben. Milan Kundera *Cervantes alábecsült öröksége* című remekbe szabott előadásában a regényt a létfeledés ellenszereként látta, s a modernitás okozta életvilágbeli veszteségek kompenzációjaként

mutatja be – mondhatnánk Odo Marquarddal.<sup>31</sup> Kundera szerint tehát a regény dolga, hogy fényt vessen az életvilágra. Hogyan teszi ezt? Azzal, hogy alternatív világokat állít fel. Lehetővé teszi a lehetetlent. Anélkül, hogy ennek a világteremtésnek a lázadó, kritikai karakterét elemezném – megkíséreltem ezt másutt bizonyos mértékig<sup>32</sup> –, most az érdekel jobban, hogy ezen alternatív világépítésben, ha tetszik, valaminő testi és mentális filmrendezésben milyen szerepet játszik a tervezett környezet. Kézenfekvő volt az irodalom fenomenológiai vizsgálatához nyúlni ebben a kérdésben, s Roman Ingarden nyomában újragondolni az irodalmi műben ábrázolt tárgyiasságok és sematizált látványok kérdését. Ugyanezért volt fontos Ingarden, illetve Iser kreatív konkretizációjának, és különösen McReynolds mimézisének felelőlegése.

Zárásképpen a kognitív poétika területére kalandozom el egy pillanatra, s az ún. megtestesült olvasásról (*embodied reading*) ejtek pár szót, mert ez talán plasztikusabban mutathat rá a lehetséges kapcsolatok egyikére-másikára irodalom és design között, s az eddigieket is jobb megvilágításba helyezheti.

A megtestesült olvasó nem egyszerűen átülteti elméjét a narratíva teremtetten fiktív világba, hanem jóval inkább a testét használja virtuális modellként azzal a céllal, hogy érezze azokat a mozdulatokat és érzéseket, amelyekről olvas, és arra használja kinezikus intelligenciáját, hogy tapasztalati úton tegye húsvér élménnyé a narratívát és így kapcsolódjék annak kibontakozó ívéhez.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Milan KUNDERA, „Cervantes alábecsült öröksége”, in Milan KUNDERA, *A regény művésze*, ford. RÉZ Pál, 11–33 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992); Odo MARQUARD, „Narrare necesse est”, in Odo MARQUARD, *Egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós és MIKLÓS Tamás, 389–393 (Budapest: Atlantisz, 2001).

<sup>32</sup> Kenneth Burke, Eco, Llosa, Kundera, Marquard, Szerb Antal, Thomas Mann, Kerényi, Jaspers és Karen Armstrong nyomán így összegeztem álláspontom erről korábban: „Rövid kalandozásunk végére úgy tűnik, hogy az irodalom, jelesül a regény tehát életet segítő eszköz, az élettapasztalatok verbalizációja lehet, amelynek rendszerező és mintaadó segítségével tudatosíthatjuk és erősíthetjük meg saját egyéni és csoportos identitásunkat, továbbá a sors légitámadásaival, illetve a nyomasztó mindennapok sorstalan, mesétlen világával szemben védelemre lelhetünk. Ez a védelem és biztonság azonban afféle józan forradalom, a kortárs valóság elleni termékeny és tisztelettudó lázadás, sőt kitaró szabadságharc gyümölcse, a modernizáció életvilágbeli veszteségeinek mesebeli és mesélő kompenzációja, vagyis a modern hétköznapi metafizikai töltetű, csodás esztétikai korrekciója, végső soron tehát valaminő modern mitológia volna.” SZENTPÉTERI Márton, „Hétköznapi és csodák? Az olvasás esélyei a 21. században”, in *A reformáció aktualitásai*, szerk. BERSZÁN István, 149–166 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely–Bolyai Társaság, 2017), 161.

<sup>33</sup> Karin KUKKONEN, *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction. How the Novel Found its Feet* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 17 DOI: 10.1093/oso/9780190913045.001.0001.

Így fogalmaz az Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty és Don Ihde nyomában járó Karin Kukkonen egy helyütt. Szerinte a regény olyan „életvilágtechnika” (*lifeworld technology*), amelyik velünk él a digitális korban is. A szerző *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction* című könyve hatodik fejezete az életvilág-technológia fogalmán keresztül, a 4E paradigmában – amelynek megfelelően gondolkodásunk megtestesült (*embodied*), beágyazott (*embedded*), kiterjesztett (*kiterjesztett*) és színre vitt (*enactive*) – keretezi a 18. századi regényt, és emellett érvel, hogy a fikció kognitív ereje nem pusztán a nyelvből fakad, hanem a nyelvi forma és a korhoz kötött médiumok és gyakorlatok – vagyis a nyomtatott könyvek, a toll és a papír, a jegyzetelőfüzetek, a közhelygyűjtemények, a levélírás, a színház stb. – történetileg specifikus összekapcsolódásaiból. Kukkonen megkülönbözteti az életvilágot Jakob von Uexküll biológiai *Umwelt*tjétől, és a kultúrafüggő rutinokra, materiális eszközökre és technológiákra helyezi a hangsúlyt, amelyek szervezik, irányítják, támogatják és frissítik a figyelmet, az emlékezetet, az érzelmeket és a logikus érvelést. „Tervezett környezetekben (*designer environments*) gondolkodunk, s érzünk” – írja Kim Sterelny nyomán.<sup>34</sup> Bemutatja továbbá, hogy a regények miként teremtenek valóságot helyettesítő szituációkat, amelyekben az olvasók előrejelzéseket gyakorolhatnak és újrakalibrálhatják érzékelési-ítélkezési szokásaikat. A fejezet részletezi azokat a szövegtechnikai eszközöket – a közös figyelmi reléket, a beágyazott elbeszéléseket, az elvárásokat irányító és meg is zavaró „valószínűségi tervezést” (*probability design*), valamint az igazán csak később kialakuló szabad függő beszédet –, amelyek az elmélyült befogadás és a mediatizáltság megfigyelésének váltogatására képzik ki az olvasót. Az esettanulmányok megmutatják, miként hangolódnak össze cselekmény és oldal-kialakítás, paratextusok és műfajok az olvasási protokollokkal, hogyan teszik külsővé a gondolkodást és irányítják az affektusokat. David Herman a narratívát kognitív eszközként felfogó nézetével párbeszédben Kukkonen azt állítja Vigotszkij szellemében, hogy a regények nemcsak ábrázolják az elméket: át is szervezik őket az olvasó, a szöveg és a materiális apparátus összehangolásával. A konklúzió programadó: a 18. századi fikció megértéséhez a regényt az életvilág technológiai ökológiájának részeként kell kezelni, ahol az irodalmi eljárások és a gyakorlatok együtt hozzák létre – és az olvasás során módosítják – azokat a kognitív képességeket, amelyeket az olvasók magukban hordoznak, amikor olvasni kezdenek.

A regényt életvilág-technikaként tételező, az értelmet és az érzelmeket együttesen kezelő felfogásban a regényolvasás testünk fiktív térbe merülő ál-

<sup>34</sup> Uo., 282.

lapotaiban, mozgásaiban és mozdulataiban megtestesült (*embodied*), társadalmi és materiális kontextusokba beágyazott (*embedded*), tervezett környezetünkbe kiterjedt (*extended*) és bizonyos módon mindig végrehajtott, előadott, avagy megvalósított (*enacted*) cselekvés a maga testtel is tapasztalt szellemi világában. A regény tehát különféle médiumai, valamint értelmünk szellemi, és testünk fizikai terének hármásában konstituálódik és működik a maga varázslatos módján. E megtestesült olvasás folyamán a „kiterjedt tervezés” (*design diffusa*) olyan léptékével találkozunk, amelyről Ezio Manzini még csak nem is álmodhatott volna.<sup>35</sup> Hiszen az olvasók itt valóban demokratikus tervezőkként alkotják meg a regények tárgyi világát s tervezett környezetüket olvasásukkor megtestesült, beágyazott, kiterjedt és megvalósult gondolkodásukkal. Ezért is egészen különleges forrása a regényolvasás mindennemű kreativitásnak, s ezért súlyos hiba, hogyha a művészeti és tervezői felsőoktatásban lebecsülik és leépítik az irodalom tanítását, illetve gazdag gyűjtőkörét az intézmények könyvtáraiban – ahogy ez nálunk is történik mindenfajta vállalati szemléletre hivatkozó, bornírt és valójában leginkább csak vélelmezett piaci diktátumok miatt. A Herbert Simon nyomában járó Victor Papanek, a demokratikus design atyamestere tudta jól, hogy a regényírás és -olvasás kreatív folyamat, ezt igazolja híres designdefiníciója, amely a regényírást is designként tételezte a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején.<sup>36</sup> Ám nem volt ez idegen már Moholy-Nagy László a design attitűdként és nem pusztán szakmaként kezelő oktatási szemléletétől sem! Kevésbé köztudott, hogy posztumusz kiadott főművében, a *Vision in Motion*ben (a *Literature* és a *Group Poetry* című fejezetekben) például hosszasan foglalkozik avantgárd poétikai kérdésekkel a „szeletember” helyett a teljes embert megcélzó interdisciplináris designeroktatás integráns részeként.<sup>37</sup> Számára a vizualizáció, a verbalizáció, a zene és a tánc mind-mind koncepcióink kifejezésének szerszámai, egyúttal pedig a minket körülvevő új, modern kondíciók uralásának (*mastering*) eszközei együttesen.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Ezio MANZINI, *Design, When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation* (Cambridge, Ma.: MIT Press, 2015) DOI: 10.7551/mitpress/9873.001.0001.

<sup>36</sup> Victor PAPANEK, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change* (New York: Pantheon Books, 1971).

<sup>37</sup> László MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947), 292–357. Magyarul: MOHOLY-NAGY László, *Látás mozgásban*, szerk. BEKE László (Budapest: Műcsarnok-Intermédia, 1996), 292–357.

<sup>38</sup> MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion...*, 294.

BORDA RÉKA

# A design fiction narratív és inkluzív gyakorlata

Esettanulmány

reka.borda92@gmail.com

ORCID: 0009-0002-3062-1097

---

HELIKON

---

## Design Fiction as a Narrative and Inclusive Practice Case Study

### Abstract

Beyond the fact that design fiction most commonly focuses on technology and its potential short-term effects, the method often lacks sufficient critical engagement with technological tools and tends to isolate them from their socio-cultural and economic contexts. This study aims to demonstrate that narrative design fiction (Second-order Design Fiction) and mimetic prototypes can effectively support design work. Additionally, it seeks to highlight that design fiction is also suitable for addressing social issues, such as women's rights movements, thereby adopting an inclusive and activist character. The case study presents the results of an experimental design fiction workshop held on August 9, 2024, which was based on the premise that the often impersonal process of labor and childbirth—most commonly taking place in public hospitals—can complicate the experience of giving birth. Supported by the EMMA Association, the design fiction workshop focused on envisioning the future of hospitals in terms of objects, spatial arrangements, as well as technical and technological aspects, to ensure that labor and childbirth in public healthcare institutions are as comfortable as possible for the expectant mother, her newborn, and her partner alike.

Keywords: design fiction, narrative world-building, mimetic prototype, activism, women's rights

## 1. BEVEZETŐ

Bár a spekulatív design mára közismert fogalom a designkultúra-tudományban, a gyakran a rokonaként emlegetett fiatal, mindössze 2009-ben körvonalazott design fiction egyelőre jóval kisebb népszerűségnek örvend – az irodalomtudományt, pontosabban a narratív világépítést is ötvöző potenciálja pedig végképp elvétve kerül fókuszba.

Tony Fry designteoretikus *Writing Design Fiction* című tanulmánykötetében a design fiction kritikáját nyújtja, miszerint bár a metódus atyja, Julian Bleecker kifejezetten hangoztatja annak történetmesélő (*storytelling*) szándékát, sem ő, sem sok más design fiction-szakértő nem fektet kellő hangsúlyt a narratív világépítésre – amely, Fry szerint, a legalkalmasabb eszköz lenne arra, hogy ténylegesen átélhetővé és összetetté tegyünk egy-egy jelenünket vagy közeljövönket érintő problémát. Az irodalom világoteremtő szándékának köszönhetően ráadásul, mondja Fry, az olvasó kognitívan is képes beágyazódni a szemantikailag megalkotott világba, és ezáltal olyan részletgazdag univerzum tárul elé, amely nemcsak egy-egy szolgáltatás, tárgy vagy környezet tulajdonságait, hanem annak kulturális, gazdasági, társadalmi és politikai kontextusát is leképezheti. Ezt viszont a Bleeckertől eredeztethető design fiction-metódus egy-egy „hagyományos” diegetikus prototípusa (például egy képzelt tárgy vagy szórólap) nem képes kellőképpen biztosítani.<sup>1</sup> Hogy Fry bizonyítsa a design fiction irodalmi irányának működőképességét, saját elméleti keretrendszerrel dolgoz ki Second-order Design Fiction (SoDF) néven, valamint könyve elméleti anyagához egy általa írt design fiction-regényt is csatol, amelyet kifejezetten problémaorientált közös gondolkodásra, design fiction-workshopra, vagy adott esetben döntéshozók kezébe szán. A most következőkben a diegetikus prototípus narratív, leíró verzióját Alex Fergnani nyomán *mimetikus prototípusnak* hívom. Ez a történetmesélés eszközével mutat meg komplex világokat, ezáltal lehetővé teszi, hogy ne kizárólag pillanatnyi képet kapjunk egy adott világ tárgyról, szolgáltatásáról (tehát egy diegetikus prototípusról), hanem szélesebb kontextusban értelmezzük azt.<sup>2</sup> A design fiction narratív irányának hangsúlyozásában további kutatók is követik Fry példáját. Tessa Jensen és Peter Vistisen, a *design fiction* narratív ágának kutatói arra mutatnak rá, hogy a design fiction alapvetően közönyös és emiatt alapjai-

<sup>1</sup> Tony FRY, *Writing Design Fiction* (London: Bloomsbury Publishing, 2021) <https://doi.org/10.5040/9781350217331>.

<sup>2</sup> Alex FERGNANI, „Science Fiction Prototyping, Design Fiction and Worldbuilding, What Differences?”, *Medium*, hozzáférés: 2024.09.23, <https://medium.com/predict/sci-fi-prototyping-design-fiction-and-worldbuilding-what-differences-ca6a5bbd189>.

ban felülvizsgálatra szoruló módszer, hiszen ritkán kérdez rá etikai problémákra, így például társadalmi-kulturális-politikai dilemmákra. „A tervezőnek a célközönség és az adott artefaktum függvényében etikai álláspontot kell felvennie [...]. A történetmesélés és a világepítés az etikai állásponttól és a tervező szándékaitól kell függjön.”<sup>3</sup> Azonban a design fiction nemcsak a világepítés összetettségét és a komplex problémák feltárását hajlamos háttérbe szorítani, hanem a technokritikát is. Annak ellenére ugyanis, hogy a design fiction fókuszában leggyakrabban a technológia, illetve annak lehetséges hatásai állnak, a metódus gyakran nem kellően kritikus ezzel szemben, és – csakúgy, mint a diegetikus prototípusokat – hajlamos kiemelni azokat társadalmi-kulturális-gazdasági beágyazottságukból. „A design fictionnek ezidáig kritikátlan kapcsolata volt a tervezett technológiai valóságkonstrukcióval, amely gyarmatosító hatalom is [...]”<sup>4</sup> Erre a problémára többek között Mathieu Auguesse is igyekszik rámutatni, aki Schoolab cégével, valamint kutatói-oktatói munkásságán keresztül a design fiction és a spekulatív tervezés inkluzív irányát szorgalmazza, ezért az ügyfelei számára kivitelezett projektjeit társadalmi célú megoldások felé igyekszik terelni.<sup>5</sup> A most következő esettanulmány célja a design fiction narratív és inkluzív ágának ötvözése, illetve annak bizonyítása, hogy a design fiction mimetikus iránya a gyakorlatban is alkalmazható. E tanulmány arra is szeretne rámutatni, hogy a design fictiont nem kizárólag technológiaorientált problémák elemzésére lehet alkalmazni, illetve amellettt érvel, hogy nem lehet azokat kiszakítani kontextusukból. Annál is inkább, mivel a javarészt férfi fiziológiára szabott technológia egyébként is hajlamos kirekesztő lenni a nőkkel és kisebbségekkel szemben, és ezt rendre figyelmen kívül hagyják a design fiction kutatói és gyakorlói.<sup>6</sup> Az esettanulmány egy, az EMMA Egyesület támogatásával 2024. augusztus 9-én megvalósult workshop eredményeit ismerteti, amelynek alapvetése, hogy bár az egészségügyi rendszer olyannyira hierarchikus, hogy egy alulról jövő kezdeményezés nehezen eszközölhet rajta változást, a vajúdas és szülés környezeti-

<sup>3</sup> Thessa JENSEN és Peter VISTISEN, „Ethical Design Fiction: Between Storytelling and World Building”, *The ORBIT Journal* 1, 2. sz. (2017): 8–9 <https://doi.org/10.29297/orbit.v1i2.56>.

<sup>4</sup> Dulmini PERERA, Tony FRY, *Second-order Design Ficiton in End Times*, 2022, hozzáférés: 2024.09.19, <https://tripleampersand.org/uses-second-order-design-fictions-end-times-conversation/>.

<sup>5</sup> Mathieu AUGUESSE, Benoit DECRETON, „Using Design Fiction to Find Your Strategy”, *Harvard Business Review*, hozzáférés: 2024.09.19, <https://hbsp.harvard.edu/product/H0734V-PDF-ENG?itemFindingMethod=Discipline>.

<sup>6</sup> Caroline Criado PEREZ, *Láthatatlan nők*, ford. KRÁNICZ Dorottya (Budapest: GABO, 2020).

technikai problémáira így is rámutathatunk egy közös kreatív munka eredményeképpen. Ezek megoldása vagy egy ezekbe akár minimálisan történő beavatkozás bizonyíthatóan kellemesebb szülésélményt biztosíthat a kismamák, csecsemőjük és adott esetben a kismamák partnere számára.



1. ábra. Design fiction workshop az EMMA Egyesület támogatásával

A témafelvetést részben szakmai, részben magánéleti okok indokolták. Évek óta kutatom és tanítom a gender design elméleti-történeti kontextusát, ebből kifolyólag többször is a szemem elé került a szülés tárgyi környezetének evolúciója, valamint annak problémái, különösen a 20. századi egészségügyi közintézmények kontextusában. Emellett doktori kutatásom fókusza, a design fiction véleményem szerint zavaróan mellőzi az inkluzív törekvéseket, amely nem kizárólag piaci ügyfelek, hanem adott esetben a civil szféra szereplőinek stratégiai döntéseit is segíthetnék – többek között azáltal, hogy felhívják a figyelmet a minket körülvevő, hétköznapi problémákra és megoldási javaslatokat is kidolgoznak rájuk.

Ráadásul időközben magam is várandós lettem, ezért testközelből tapasztalhattam meg a vajúdo- és szülőkörnyezet hiányosságait az állami és magánkórházak nyílt napjain, illetve azt, hogy még manapság is mennyire alulreprezentált téma ez mind a nemzetközi, mind a hazai designban, miközben számos környezeti problémát (éles fény, szúrós szagok, megszegyenítő ágyelhelyezés)

sok esetben könnyedén megoldhatna egy átgondoltabb és empatikusabb tétel-rendezés.

A workshop tehát nemcsak azzal a szándékkal született meg, hogy validálja a design fiction narratív-inkluzív irányát, hanem azzal is, hogy összefoglalja a vajúdo- és szülőszobák tárgyi és környezeti problémáit, és kommunikálhatóvá, láthatóvá, plasztikussá tegye azokat a külvilág számára. A most következőkben a megvalósult esemény előkészületeinek, kihívásainak összegzését követően a workshopon alkalmazott narratív világépítés kutatási előzményeit és szempontrendszerét mutatom be, végül pedig összefoglalom mindennek eredményeit és kritikáját.

## 2. A WORKSHOP KERETRENDSZERÉNEK ÉS MENETÉNEK MEGHATÁROZÁSA

### 2.1 ELMÉLETI HÁTTÉR ÉS METÓDUSOK

A workshop előkészületei nagyjából egy negyedévet öleltek fel. A kezdeti szakaszt a design fiction elméleti anyagának, és az azt a gyakorlatba ültető esettanulmányoknak alapos feltérképezése töltötte ki. Kiemelendő Bowen Kong design fiction workshopja, amit egy William Gibson által írt cyberpunk regény, az 1984-ben megjelent *Neuromancer* (*Neurománc*) inspirált. Kong eszközként tekint az irodalmi szövegre, amely nemcsak hozzájárul ahhoz, hogy a ránk váró, valószínű jövőnkön gondolkodhassunk, hanem amely segít számunkra megtapasztalni a jövőt. Workshopja szemantikai fókuszot vett fel, és a design fiction fenomenológiai megértését tűzte ki célul, ebből kifolyólag arra helyezte a hangsúlyt, hogy milyen módokon élhető át a megjelölt regényben felépített fikcionális világ. A résztvevők két típusú leírást különítettek el egymástól az esemény során: az általános leírást (amely a mi mindennapi életünkben is játszódhatna), valamint a cyberpunk és általános leírás keverékét (amelyben a környezeti leírásokhoz olyan elemek is kapcsolódtak, mint például hologramok vagy a természetellenes színű ég).<sup>7</sup>

A résztvevők annak érdekében, hogy még plasztikusabbá tegyék a regényben megjelenő világot, az általános leírásokhoz többek között fényképeket is illesztettek, például egy neonlámpával kivilágított narratív utcaképhez egy

<sup>7</sup> ACM SIGHCI, *Neuromancer Workshop: Towards Designing Experiential Entanglement with Science Fiction*, hozzáférés: 2024.09.19, <https://www.youtube.com/watch?v=n2lL6HVt2xo> (1:41).

mindennapi életből kölcsönzött fotót. A 3 órás workshopon 15 egyetemi hallgató vett részt 5 csoportra bontva, a jelentkezéshez szükséges feltétel pedig az volt, hogy olvassák el a regény első két fejezetét, illetve egy rövid elméleti felkészítésben is részesültek a design fictionről.

Kong esettanulmánya rámutat arra, hogy nem kizárólag technológiai tárgyak megértéséhez vagy kitalálásához kerülhetünk közelebb a design fiction módszerével, hanem átélhetőbbé is tehetjük a jövőképek fiktív épített környezetét, és kreatív módszerekkel kritizálhatjuk is azt. Kong véleménye szerint ennek segítségével eltávolodhatunk a szokványos brainstorming folyamatoktól, és az aktuális és fiktív világ mélyebb összefonódását érhetjük el, illetve „költői betekintést” kaphatunk e két világ határterületeibe.<sup>8</sup>

Hasonlóan hasznos forrásnak bizonyult az az esettanulmány, amely a Siegen Egyetem és egy autógyártó vállalat között megvalósult nagyszabású, nagyjából másfél évet felölelő design fiction workshop-sorozatot mutatja be.<sup>9</sup> Ez a cég kezdeményezésére született meg, akik arra kérték az egyetem design fiction-szakértőit, hogy világítsanak rá az önvezető autók jövőjére, különösen azok jóléti szempontjaira fókuszálva, ugyanis a korábbi kutatások szinte teljesen mellőzték az önvezető technológia felhasználóbarát oldalát.

Az eljárás három fő etapból tevődött össze, amelynek során (1) az egyetem szakértői elméleti felkészítést tartottak a cégcsoport szakértőinek a design fictionről és a jelenlegi trendekről a szektorban, felvázolták a workshop várható menetét, valamint felmérték a résztvevők elvárásait, igényeit és felmerülő aggályait a módszerrel kapcsolatban. Ezzel párhuzamosan összesen 16 interjút készítettek „civilekkel”, amelyekben arra keresték a választ, hogy milyen pozitív élményeik vannak az autójukban eltöltött idővel kapcsolatban. Ezt követően (2) fiktív világot építettek fel a storytelling segítségével. Ebben a szakaszban történetíró workshopokat kezdeményeztek, amelyeken autóipari szakemberek vettek részt. A világépítéshez az első etapban kinyert (kvalitatív és kvantitatív) adatok álltak rendelkezésükre, és a „szerzők” felé konkrét tematikai elvárásokat fogalmaztak meg: a történeteknek többek között arra kellett koncentrálniuk, hogy az önvezető autók, valamint a hozzájuk köthető szolgáltatások és termékek hogyan tudnak pozitívan hozzájárulni a szennyezés csökkentéséhez, a helyhiányhoz, és a mentális betegségek visszaszorításá-

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Ronda RINGFORT-FELNER, Robin NEUHAUS, Judith DÖRRENBÄCHER, Sabrina GROSSKOPP, Dimitra THEOFANOU-FÜLBIER és Marc HASSENZAHL, „Design Fiction in a Corporate Setting – a Case Study”, *Conference: DIS '23: Designing Interactive Systems Conference* (2023) <https://doi.org/10.1145/3563657.3596126>.

hoz, illetve hogy hogyan tölthetik ki az emberek a felszabaduló időt, amit azzal nyernek, hogy az önvezető autó átveszi tőlük az irányítást.

A kétlépéses kick-off workshopon játékokkal, tapintható anyagokkal, valamint jelenetötletekkel és szövegalapú kártyákkal segítették a résztvevőket, hogy belehelyezkedhessenek az elképzelt 2035-ös évbe, és közösen találhassák ki, milyen lesz az az esztendő. A tapasztalatokat és eredményeket leszűrve a résztvevők rövid novellákat írtak arról, hogyan képzelik el a fiktív világot a társadalom és az önvezető autók viszonyában. Az elkészült 15 novella többféle tanulságos fókuszot mutatott fel, például a termékfókusz vagy épp a jövőkritika miatt.

Az írói szakaszt követően az egyik író-kutató végül 21 novellára dúsította a szövegeket, amelyeket aszerint rendezett 6 témakörbe, hogy mennyire mutattak be hasonló fiktív világokat. A szövegeket körbeküldték azon résztvevők között is, akik az ötletelési folyamat korábbi szakaszaiban vettek részt, majd közösen 9 novellát választottak ki, amelyek a lehető legkülönbözőbb aspektusokat hangsúlyozták, például az időtöltési lehetőségeket az autóban, a jövő társadalmának struktúráját, vagy a technológia hatását a társadalomra. A kijelölt író-kutató ezekből alkotott meg végül egyetlen mimetikus prototípust (novellát), amely a következő szakasz alapját képezte.

A következő etapban 7 további interjút készítettek civilekkel arról, milyen lehetséges vezetési élményt tudnának elképzelni a felvázolt narratív világon belül, és milyen érzéseket váltott ki a szöveg belőlük. Az eredményekből 24 diegetikus prototípust hoztak létre (jogi szövegek, blogbejegyzések, útmutatók, brosúrák stb.), amelyekkel az önvezető autók alternatív jövőjét mutatták be. Végül (3) 10 civilt kértek fel arra, hogy reagáljanak a prototípusokra, majd feljegyezték azok pozitív és negatív hatásait rájuk.

További hasznos forrásként említhető a világépítés, azon belül is a storytelling, karakterépítés és a design fiction gyakorlatát megvalósító esettanulmány: Trieuvy Luu, Martijn van den Broeck és Marie Louise Juul Søndergaard workshopja az adatbiztonság és konzumerizmus összefüggéseinek problémáit tárta fel, mely során résztvevők 2036-ba helyezték, fiktív újságcikkeket írtak és terveztek meg, emellett egy képzelt maszkot is kitaláltak – amit azért hordanak a jövőben, hogy a felhasználók anonimek maradhassanak az arcfelismerés technológiájára épülő társadalomban –, továbbá egy jövőbeli perszóna, Jesse személyes naplóját is megírták. Ezek után iteratív írói eljárással – nem csupán vázlatot készítettek, hanem többször szerkesztették, javították a szövegeket, mielőtt elkészültek volna a végső szövegverzióval – novellákat írtak a prototípusok (újságcikkek, maszk, naplóbejegyzés) felhasználásával,

míg végül a novellafüzér folytatásaként és egyben lezárásaként egy rövidfilmet készítettek.<sup>10</sup> Az esettanulmány szerzői szerint a narrativitás, amellyel az eltérő diegetikus formátumokban kísérleteztek, mélységet adott az elképzelt világnak és a megjelölt problémáknak, szoros kapcsolatot alakított ki a fiktív és a valós világ között, valamint megkönnyítette a lehetséges jelentések és az azokra ráakadó esetleges közgondolkodás (például az otthon mint a biztonság tere) megfogalmazását.<sup>11</sup>

## 2.2 KIHÍVÁSOK

Bár hosszasan lehetne még sorolni a design fiction pozitív narratív gyakorlatait, a fentebbi példákból is kirajzolódik, hogy az eljárások lépései a legtöbb esetben hasonlóak:

1. Előkészületek:
  - a. interjúkészítés a téma meghatározó szereplőivel, az ügyféllel, munkatársakkal és/vagy civilekkel
  - b. a téma kurrens trendjeinek feltérképezése (mélykutatás)
3. Világépítés:
  - a. a gyűjtött adatok alapján elképzelt jövőbeli szcenáriók felállítása csoportosan vagy egyénileg (vagy már eredetileg elképzelt jövőképek közös elemzése)
  - b. mimetikus prototípus(ok) elkészítése
3. Diszkusszió:
  - a. a mimetikus prototípus(ok) bemutatása egy- vagy többszakaszos workshop keretein belül, az ügyfél vagy a témához kapcsolódó civilek bevonásával
  - b. közös brainstorming
3. Diegetikus prototípus(ok) meghatározása és vizualizációja:
  - a. rövidfilmek, fiktív reklámanyagok stb. kidolgozása, amelyek az elképzelt jövőt és annak fókuszba helyezett problémáit mutatják be
  - b. valamint stratégiai válaszlehetőségeket nyújtanak a megjelölt problémákra<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Trieuvy LUU, Martijn VAN DEN BROECK és Marie Louise Juul SØNDERGAARD, „Data Economy: Interweaving Storytelling and World Building in Design Fiction”, in *NordiCHI'18: Proceedings of the 10th Nordic Conference on Human–Computer Interaction* (2018): 771–786.

<sup>11</sup> Uo., 784.

<sup>12</sup> AUGUESSE és DECRETON, *Using Design Fiction to Find Your Strategy...*

Annak ellenére azonban, hogy a felsorolt esettanulmányok kirajzolják egy narratív design fiction workshop lehetséges fázisait, a kutatók rendre csupán mindezek tág körvonalait mutatják be, hiszen saját, egyénileg kidolgozott módszereikre gyakran profitábilis szolgáltatások épülnek, ezért érthető módon nem kívánják az olvasók elé tárni azok részleteit.

Ebből kifolyólag mindenekelőtt számomra is hozzáférhető elméleti keretrendszert kellett találnom a workshop menetrendjének kialakításához, amelyet a narratív design fiction és a megjelölt témám elvárásai szerint alakíthatok. Ennek érdekében elvégeztem Grace Ascuasiati designstratégia és kutató online design workshop-kurzusát, valamint Mathieu Auguesse-t is felkerestem, akit egy online interjú keretében kérdeztem saját design fiction metódusáról. Ezeknek köszönhetően világossá vált számomra, hogy a design-workshopok elméleti és gyakorlati bázisát fogom adaptálni a saját eseményemre, hiszen megfelelően összefésülhető az esettanulmányok alapján felállított négylépéses ütemtervvel. A most következőkben ennek részleteit mutatom be.

### 3. A WORKSHOP: STRUKTÚRA ÉS MENETREND

A design-workshop struktúrájából többek között a „bemelegítő szakaszt”, az empátiatérkép-készítést, a „Hogyan tudnánk...?”, illetve a divergencia-konvergencia szakaszt tartottam meg. A workshop központi elemeként, a kutatási adatok ismertetését megelőzően azonban egy mimetikus prototípus felhasználását határoztam meg, illetve ehhez kapcsolódóan egy rövid előadást is beillesztettem a design fictionről, valamint ezeket követően a prototípus kutatási előzményeit is ismertettem, és a workshop során megvalósult kreatív munka is teljes mértékben a szövegvilágra támaszkodott.

1. táblázat. A workshop menete (saját szerkesztés)

Kezdsés	Idő-intervallum	Feladat vége	Feladat	Cél	Szükséges eszközök	Facilitátor jegyzetei
1. Bemutatkozás és „bemelegítés”						
10:00	0:10:00	10:10	1.1 Köszöntés és célok ismertetése	A workshop céljai és okai	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Egyéni előadás
10:10	0:05:00	10:15	1.2 Agenda bemutatása	A nap strukturált tervének megosztása, beleértve a szünetek időpontjait	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Egyéni előadás
10:15	0:10:00	10:25	1.3 Alapvető szabályok ismertetése	Követendő elvek bemutatása	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Egyéni előadás
10:25	0:40:00	11:05	1.4 Ismerkedési gyakorlat	Mindenki megismeri egymást; csoportképző interaktív játék	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) + asztalok ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; felkockázott képek (csoportok kialakításához)	Csapatmunka
2. Prezentáció és gyakorlatok						
11:05	0:15:00	11:20	2.1 Design fiction bemutatása	A workshop elméleti háttérének rövid ismertetése	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Egyéni előadás
11:20	0:15:00	11:35	2.2 Világépítés: fiktív jövő bemutatása képzelt újságcikkkel	A workshop központi tematikájának bemutatása fiktív történet segítségével, kreatív ötletek generálása, beszélgetés-kezdésményezés	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; kinyomtatott újságcikk	Egyéni előadás
11:35	0:30:00	12:05	2.3 Kutatási eredmények, inspiráció	A fiktív történet háttéréül szolgáló insightok bemutatása; a workshop központi problematikájának megjelenítése	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Egyéni előadás
3. A probléma definiálása						
13:20	0:15:00	13:35	3.1 Empátia-térkép	Az empátia-térkép módszerének bemutatása; a fiktív történethez kapcsolódó perszóna empátia-térképének felállítása	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; 2 db empátia-térkép; post-it-ek; markerek; tollak	Csapatmunka

Kezdés	Idő-intervallum	Feladat vége	Feladat	Cél	Szükséges eszközök	Facilitátor jegyzetei
13:35	0:30:00	14:05	3.2 „Hogyan tudnánk...?” kérdések	A „Hogyan tudnánk...?” metódus rövid bemutatása; kérdések generálása, majd szűrése	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés); asztalok; empátia-térkép (kint hagyva) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; nagy papírlap (csoporthoz); post-itek; markerek; tollak	Csapatmunka
4. Ideáció: megoldások keresése						
14:05	0:05:00	14:10	4.1 Divergencia és konvergencia-előadás	A divergencia és konvergencia metódus rövid bemutatása	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Csapatmunka
14:10	0:30:00	14:40	4.2 Divergencia és konvergencia	Ötletek generálása, majd szűrése	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés); asztalok ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; nagy papírlapok; post-itek; tollak; markerek	Csapatmunka
5. Összegzés és zárás						
14:40	0:40:00	15:20	5.1 Ötletek finomítása és bemutatása	Szelektált ötletek finomhangolása, majd csapatonkénti bemutatása	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés); white-board ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; white-board	Csapatmunka és összes résztvevő közösen
15:20	0:05:00	15:25	5.2 Az ötletek kidolgozásának jövőbeli tervei	A workshop eredményeivel kapcsolatos tervek ismertetése	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor	Csapatmunka és összes résztvevő közösen; egyéni előadás
15:25	0:15:00	15:40	5.3 Köszönetnyilvánítás a résztvevőknek, feedback-gyűjtés	„Ajándékok” átadása; telefonos információgyűjtés a workshopról	FELÜLET: Prezentáció (kivetítés) ESZKÖZIGÉNY: Kivetítő, projektor; telefon (linken a feedbackgyűjtő form)	Egyéni előadás

Ideális esetben a mimetikus prerotípus közös ötletelést, világépítést követően születik meg egy vagy több hivatásos szerző tollából, amelynek felhasználásával és további közös munkával konkrét megoldási javaslatok és diegetikus prototípusok dolgozhatók ki. Ennek megvalósítása azonban több akadályba is ütközött. A résztvevők egyrészt vagy felkéréses, vagy önkéntes alapon vállalták a workshopon való részvételt, ezért fontosnak tartottam egy

limitált, befogadható időtartamú esemény kidolgozását, hiszen egy teljes munkanapjukat áldozták a workshopra. Másrészt a felkészülés során az is körvonalazódott, hogy a workshopnak nem kiemelt célja egy komplett, akár cégek és civil szervezetek által egyből igénybe vehető szolgáltatás kidolgozása, inkább a narratív design fiction metódus kísérleti, úgymond béta variánsának tesztelése, amely által bizonyítható a narratív világépítés haszna, illetve a design fiction inkluzív törekvéseket – esetünkben nőjogokat és szülési jogokat – támogató potenciálja.

A workshop időtartamát 5 és fél órában határoztam meg, amely egy átlagos, javarészt minimum 8 órás design workshop rövidített verziója volt, és tudatosan távolítottam el belőle a diegetikus prototipizálásra koncentrálni szokászt. Az eseménybe egy-egy rövidebb kávészünet, valamint egy nagyobb ebédszünet is beilleszthető volt.

Annak érdekében tehát, hogy a workshopot a lehető legoptimálisabb időkeretek között tarthassam, a workshop előkészületi szakaszában önállóan készítettem el egy mimetikus prototípust. Az a szempont vezérelt ebben, hogy a hétköznapi életben egyébként is aktív szépíróként olyan tapasztalatokat gyűjthessek, amiket a jövőben rendszerezve adhatok át más, a workshopba bevonható szerzők számára, illetve hogy a gyakorlatban is tesztelhessem a szövegírás designorientált elméleteit (ezekre a későbbiekben térek ki).

További kihívásként említhető, hogy a fentebb említett esettanulmányokban bemutatott design fiction workshopok számos felállásban valósultak meg – tehát mind a résztvevők száma, mind azok „minősége”, szakmai háttere heterogén volt. Ebből kifolyólag teljes mértékben a saját szakmai belátásomra volt bízva, meghívok-e szakértőket az eseményre vagy sem, illetve amennyiben igen, kiket, és milyen elvek szerint választom ki őket.

Végül úgy döntöttem, hogy négy szakembert kérek fel, akik kettésével, szakmai meglátásaikkal segítik a két (A és B) csoport munkáját. A szakértők a következők voltak: Böröndy Júlia építész, az ELTE Szociológia Doktori Iskola PhD-hallgatója; Gencsi Katalin építész, dűla; Thury Zita táncos-koreográfus, valamint Tóth-Varga Violetta klinikai gyermek szakpszichológus, egyetemi adjunktus (kutatási területe a környezetpszichológia).

A limitált időtartam, valamint a potenciálisan érzékeny témaválasztás miatt – amely intim légkört követelt meg – úgy döntöttem, a szakértőkkel együtt összesen tíz főben határozom meg a workshop résztvevőinek számát. Ezt azért is tartottam ideális létszámnak, mert így két tesztcsoportot állíthattam fel, ezáltal azt is ellenőrizhettem, hogy két, egymástól elszeparáltan

dolgozó csoportot eltérő vagy hasonló ötletekre inspirál-e a mimetikus prototípus.

A workshop fennmaradó hat helyét nyitottá tettem, és egy nyilvános felhívásban kerestem olyanokat, akik részt vennének az alkalmon. A témaválasztással összhangban többnyire édesanyák jelentkeztek, akik eltérő szakterületekről, például civil szférából, egészségügyből érkeztek, vagy grafikusként dolgoztak, de egy Svájcban dolgozó dúla, valamint egy édesanyákat segítő mentális foglalkozásokat tartó pszichológus, továbbá egy leendő édesapa is részt vett az eseményen.

A résztvevők elé két feldarabolt kép darabjait helyeztem összekeverve, amelyekből mindenkinek 1-1 darabot kellett választania, majd megtalálnia a kirakós többi darabját. Az így összeállt A és B csoport „randomizált” összetételével elkerülhetővé vált, hogy az esetleges ismerősök és barátok egy asztalhoz üljenek.

A workshop első szakaszában (bemutatózási és bemelegítési szakasz) ismerttettem az esemény céljait, szabályait és agendáját. Ezt követően a második szakaszban (prezentáció és gyakorlatok) rövid előadást tartottam a design fictionről, valamint bemutattam a mimetikus prototípust mint a workshop központi eszközét, illetve ennek segítségével ismerttettem a workshop kutatási háttéranyagát és eredményeit.

A harmadik etapban (a probléma definiálásának szakasza) a csapatmunkán volt a hangsúly: az A és B csoport egymástól elkülönítve dolgozott egy-egy empátiatérképen, majd ezt sorvezetőként használva ún. „Hogyan tudnánk...?” („How might we...?”) kérdéseken ötleteltek, amelyek egy meghatározott perszóna, Kata igényeire reagáltak. A résztvevők a kérdések számát ezután 3-ra szűkítették.

A negyedik fázisban (ideációs szakasz) a divergencia–konvergencia metódusát alkalmazták, amelynek során a résztvevőknek meghatározott idő alatt kellett minél több kreatív ötlettel reagálniuk a kiválasztott 3-3 kérdésre, post-itekre írni ezeket, majd leszűkíteniük a listát, és pontosítani a véglegesnek ítélt ötleteiket. A csapatok végül (összegzés és zárás szakasz) bemutatták egymásnak az ötleteiket, amelyekre a résztvevők kötetlenül reagálhattak.

Az esemény a workshop eredményeivel kapcsolatos céljaim ismertetésével zárult, illetve anonim visszajelzést is kértem a résztvevőktől a helyszínen. Az online, telefonon kitölthető kérdőívben főként a mimetikus prototípussal kapcsolatos tapasztalataikra, valamint a teljes workshopra vonatkozólag tettem fel kérdéseket. A most következőkben a mimetikus prototípusról esik szó bővebben. Mindehhez először a fiktív világépítést megalapozó inspirációkra

és kutatásokra térek ki, majd a megkonstruált narratív világ idősíkjának, valamint a prototípus formátumának indoklására helyezem a hangsúlyt. Végezetül a résztvevők ötleteinek bemutatására és a mimetikus prototípusra adott visszajelzéseik összefoglalására kerül sor.



2. ábra. Divergencia- és konvergenciafázis a B csoportban

#### 4. KUTATÁSI EREDMÉNYEK: A FIKTÍV VILÁGTEREMTÉS ALAPJAI

A narratív világépítés során nemcsak a vajúdás és szülés tárgyi környezetének megismerésére fektettem hangsúlyt, hanem arra is, hogy felállítsam a kidolgozandó fiktív dimenzió megfelelő ténybázisát, kezdve a kortárs hazai és nemzetközi egészségügyi helyzet és előrejelzések megismerésétől egészen a témába vágó tanulmányok felkutatásáig, továbbá egy kérdőívet is megosztottam a közösségi mediában.

## 4.1 KÉRDŐÍV

A workshopra való felkészülési szakasz, valamint a mimetikus prototípus megalapozásának egyik fontos pillére egy online kérdőív volt, amelyet kismama Facebook-csoportokban tettem közzé, valamint dülákhöz és egészségügyi szakemberekhez juttattam el, illetve az EMMA Egyesület segítségét is kértem abban, hogy minél többen kitöltsék. A kérdőív hozzájárult ahhoz, hogy tágabb betekintést kapjak a hazai szülészeti osztályok tárgyi és környezeti tulajdonságaiba, mindazonáltal a kvantitatív (számszerűsíthető) és kvalitatív adatok (személyes jellegű válaszok) a saját empátiakészségemet is növelték a fiktív világteremtés során, illetve olyan emberközpontú tudással is felruháztak, amelyek kutatásokból, cikkekből aligha lettek volna kinyerhetőek. A kérdőívet a felmérésre szánt időszak alatt várandós, valamint az elmúlt három évben (a pandémiás lezárások és korlátozások óta) szült nők körében végeztem el. A válaszadók között nagyobb arányban szerepeltek utóbbiak, aminek oka vélhetően az volt, hogy az édesanyáknak nem a képzeletükre kellett hagyatkozniuk a kérdőív kitöltése során, hanem a saját tapasztalataikat oszthatták meg. A kérdőív első szakaszában a válaszadók életkorára, státuszára (várandós-e vagy sem), valamint arra voltam kíváncsi, állami vagy magánkórházban terveznek-e szülni, vagy ezek valamelyikében szültek-e. A válaszokból az derült ki, hogy a válaszadók 77%-a állami intézményben szült, és többnyire anyagi megfontolásból döntöttek emellett. Ez az adat abban is segítségemre volt, hogy a workshop során az állami vajúdo- és szüléskörnyezetre koncentráljak, ugyanis az eredményekből az is egyértelművé vált, hogy a magánkórházakban valamivel barátságosabb környezet fogadja a kismamákat, mint az állami kórházakban, illetve magánintézményt választani a társadalom szűkebb rétegének van csak lehetősége. A válaszadók státuszától (várandós/megszült) függően osztottam további szakaszokra a kérdőívet. Mindkét csoport számára azonos kérdéssort állítottam össze, azonban a várandós nők esetében arra voltam kíváncsi, hogyan képzelik el a vajúdas és szülés várható környezetét, és milyen vágyakkal indulnak neki a szülésnek, míg a fiatal édesanyáknál a saját élményeikre kérdeztem rá. A kérdőív főként olyan környezeti szempontokat járt körül, mint a vajúdo- és szülőkörnyezet kellemetlen vagy kellemes jellemzői (felületek, színek, szagok stb.), vagy a környezettel kapcsolatos vágyott vagy utólagos elvárások. Az eredmények alapján olyan hívószavakat állítottam össze, amelyek nemcsak a narratív világépítést szolgálták, hanem támpontként is segítették a kreatív gondolkodást a workshop során. A kelle-

metlen környezeti tulajdonságokat megcélzó kérdésekből a következő listát állítottam fel:

- Sok króm felület
- Steril
- Erős és hideg fény
- Rideg, kicsi, kényelmetlen ágy
- Kapaszkodó hiánya
- Szürke padló
- Műanyag szék
- Tisztítószerszag
- Egyhangúság
- Lerakóegységek hiánya

A hívószavak mellett további kvalitatív válaszok is beérkeztek, amelyekből a következő volt a legemlékezetesebb: „Ágy közepén, az ajtóval szemben, hogy a belépő orvos csak a kiszíjazott lábam közé lásson, az arcomat ne; más-hol (és nem fekve) meg se szülhettem volna.” A környezeti hiányosságokra az alábbi válaszok születtek:

- Illatok
- Zene (zenelejátszó)
- „Jobb szobaelrendezés, több »eldugottabb rész« elvonulásra”
- Bejárható tér
- Kád/zuhanyzó

Az elképzelt vagy utólag meghatározott környezeti elemek, amelyek ideálissá tehetnék/tehatték volna a vajúrást és a szülést, az alábbiak voltak:

- Sötét, félhomály
- Barátságos színhasználat
- Illóolajok (tenger, levendula, citrus, muskotályzsálya)
- Szobanövény
- Labda, bordásfal
- Otthonosságérzés
- Hőmérséklet-szabályozás
- Természeti/erőt adó képek
- Erőt adó üzenetek

- Lekerekített formák
- Többfunkciós bútor
- Ülőalkalmatosság (a vajúrást és szúlést kísérő hozzátartozóknak)

A kérdőív zárásaként egy dán tanulmány (lásd bővebben a következő szekcióban) szabad átalakításával gondolatkísérlet elé állítottam a válaszadókat. Ebben arra voltam kíváncsi, a kitöltők előfeltevése szerint a megfelelő kórházi környezet hozzájárulhat-e ahhoz, hogy a vajúrást és szúlést fiziológiailag, valamint mentálisan elviselhetőbb legyen. A válaszadók 76,9%-a szerint egy ún. „barátságos” szoba nemcsak fiziológiailag tehetné elviselhetőbbé ezeket, hanem mentálisan is hozzájárulhatna a felszabadultabb vajúrástélményhez és az intézményben szerzett traumák csökkentéséhez. Bár a válaszadók eltérő arányban válaszolták azt, hogy fontos számukra a megfelelő kórházi környezet a vajúrást során, a gondolatkísérletre mégis többnyire egybecsengő választ adtak. Alább a kérdőív a gondolatkísérletére adott, szelektált válaszok olvashatók:

#### *Válaszadó 1*

„Én barátságos szobában voltam, és elképesztő gyorsan telt az idő, sokkal kevesebbnek éltem meg. Nem tudom, hogy igaz-e, hogy nem volt fiziológiai eltérés [a „barátságos” és sztenderd kórházi szobák között], de istenigazából a belső megélés szerintem fontosabb a fájdalomérzet elviselésében is.”

#### *Válaszadó 2*

„A biztonságos, barátságos, intim környezet, ahol a vajúró nő megtalálhatja a számára ideális vajúrást helyzetet/mozgásformát fájdalomcsillapító hatású! Ez a saját tapasztalatom. Egy olyan környezet, ahol kiég a retinád, és nem tudsz szabadon mozogni, és nincs támogató üzenet a rideg kórházi falon, szorongást és félelmet kelt, ami pedig feszültséget, ami pedig fájdalmat szül. Minden összefügg.”

#### *Válaszadó 3*

„Ahhoz, hogy a szúlést haladni tudjon, alapfeltétel egy intim és biztonságos tér, ennek biztos, hogy hatása van a fájdalomérzetre meg az időtartamra is.”

#### *Válaszadó 4*

„Egy intimebb tér segíti bizonyos hormonok termelését, amiktől jobban halad a szúlést és kevésbé is fáj.”

## 4.2. NEMZETKÖZI TANULMÁNYOK

A kérdőív mellett olyan tanulmányokat és designkísérleteket is tanulmányoztam, amelyek tárgyi, térérendezési vagy technológiai megoldásokkal igyekeztek bizonyítani, hogy a megfelelő vajúdó- és szülőkörnyezet kellemesebbé teheti vagy adott esetben akár enyhítheti is a szüléssel járó potenciális fiziológiai-mentális megpróbáltatásokat. Egy dán kutatásba,<sup>13</sup> amelyet a Herningi Kórház Szülészeti és Nőgyógyászati Osztályán végeztek el, 680 még nem szült (*nullipar*) nőt vontak be. A jelentkezőket véletlenszerűen osztották be ún. „barátságos” és sztenderd szülőszobákba, és elsősorban a nők fiziológiai reakcióit mérték a szobák függvényében, például azt, hogy arányaiban mennyivel többször kell oxitocin adagolásához folyamodniuk. Az eredmények azt mutatták, hogy a környezet nem volt hatással a szülés időtartamára, a farmakológiai fájdalomcsillapítás használatára vagy a komplikációmentes szülés esélyének csökkentésére.



3. ábra. Sztenderd dán szülőszoba. Forrás: NCBI

<sup>13</sup> Iben Prentow LORENTZEN, Charlotte S. ANDERSEN, Henriette Svenstrup JENSEN, Ann FOGSGAARD, Finn Friis LAUSZUS és Ellen Aagaard NOHR, „Does giving birth in a »birth environment room« versus a standard birth room lower augmentation of labor? – Results from a randomized controlled trial”, *European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology* 10, 10. sz. (2021), hozzáférés: 2024.09.19, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8010388/>; <https://doi.org/10.1016/j.eurox.2021.100125>.



4. ábra. „Barátságos” dán szülőszoba. Fókuszban a FUMAC „a jövő szülőszobája” számára készült ágy, amelyet Lars Østergaard építész tervezett. Az ágy célja, hogy meghitt légkört teremtsen a pár számára, valamint megfelelő munkakörülményeket biztosítson a szülésznőknek. Az ágyat többek között magasságállítással és könnyen mozgatható puffokkal szerelték fel. Forrás: FUMAC

Ezzel szemben egy svéd tanulmány<sup>14</sup> azzal a hipotézissel élt, hogy a szülőszoba kialakításának javításával a szülési folyamat érzékeny fiziológiai folyamatának védelmére irányuló beavatkozások pozitívan befolyásolhatják a perinatális eredményeket. A szerzők feltételezése szerint „a megfelelő szülőszoba [...] csökkenti a stresszt és elősegíti az endogén oxitocin felszabadulását. Ez lehetővé teszi a szülés előrehaladását, csökkenti a fájdalomérzetet és serkenti az ösztönös fészeképítést.”<sup>15</sup> A kutatásban a Room4Birth-t, egy új típusú vajúdjó- és szülőszobát teszteltek 406 nő bevonásával. Bár az az előfeltevés, miszerint a szoba javítaná az elsődleges összetett kimenetelt – spontán hüvelyi szülés, oxitocinhasználat nélküli szülés, <1000 ml szülés utáni vérvesztés és pozitívabb szülésélmény elsőszülő nők esetében a hagyományos szülőszobákhoz képest – nem volt igazolható, a másodlagos kimenetek elemzésének eredményei kimutatták, hogy a Room4Birth jelentősen hozzájárult a nők biztonságérzetéhez, magánszférájuk védelméhez és a kontrollérzetük fenntartásához, csökkentette az epidurális fájdalomcsillapítás használatát, és pozitív hatással volt a szülésélményekre 3 és 12 hónappal a szülés után.<sup>16</sup>



5. ábra. Az első képen egy hagyományos svéd vajúdjó- és szülőszoba. A második képen a kísérletben használt Room4Birth. Forrás: Science Direct

<sup>14</sup> Lisa GOLDKUHLE, Marlin TISTAD, Hanna GYLLENSTEN és Marie BERG, „Implementing a new birthing room design: a qualitative study with a care provider perspective”, *BMC Health Services Research* 23, 1. sz. (2023), hozzáférés: 2024.09.19, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC10585888/>; <https://doi.org/10.1186/s12913-023-10051-3>.

<sup>15</sup> GOLDKUHLE, TISTAD, Hanna GYLLENSTEN és Marie BERG, „Implementing a new birthing room...”

<sup>16</sup> Iben Prentow LORENTZEN, Charlotte S. ANDERSEN, Henriette Svenstrup JENSEN, Ann FOGSGAARD, Maralyn FOUREUR, Finn Friis LAUSZUS és Ellen Aagaard NOHR, „Room4Birth – The effect of giving birth in a hospital birthing room designed with person-cent-

A workshopra való felkészülés és a narratív világépítés során olyan további, hétköznapibb vagy kísérleti fázisban lévő technológiai és tárgyi megoldások is előtérbe kerültek, mint a Patient Journey,<sup>17</sup> amely lehetővé tette, hogy a chicagói St. Anthony kórházban szült nők képernyőn keresztül mutathassák meg a pandémiás látogatási tilalom miatt távollévő családtagjaiknak újszülöttjüket; a PeriWatch Vigilance,<sup>18</sup> egy mesterséges intelligencia alapú anyai-magzati figyelmeztető rendszer, amelynek célja az anyai életjelek, a magzati szívhang, a kontrakciók és a szülés előrehaladásának folyamatos figyelése; és a Wavecare,<sup>19</sup> amely programozható LED-falként figyelembe veszi, hogy a vajúdás során milyen hang és fényhatások kellemesek a nők számára.



6. ábra. A Wavecare kontrollpanelje. Forrás: Wavecare

red considerations: A Swedish randomised controlled trial”, *Sexual and Reproductive Health-care* 32 (2002), hozzáférés: 2024.09.20, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877575622000374>.

<sup>17</sup> Marybel GONZALEZ, *New Technology brings loved ones into maternity room from afar*, hozzáférés: 2024.09.20, <https://www.cbsnews.com/chicago/news/hospital-technology-loved-ones-maternity-rooms-afar/>.

<sup>18</sup> PeriGen, *PeriWatch Vigilance – Early Warning System for obstetrics*, hozzáférés: 2024.09.20, <https://perigen.com/periwatch-vigilance/>.

<sup>19</sup> Wavecare, *Wavecare Sensory Delivery Room – Wavecare SDR*, hozzáférés: 2024.09.20, <https://www.wavecare.com/sensory-delivery-rooms1.html>.

A technológiai megoldások mellett továbbá kísérleti vagy fiktív szülőkönyezeteket is feltérképeztem, így például Stiliyana Minkovska londoni építész Ultima Thule elnevezésű alternatív, futurisztikus szülőszobáját, amely a megfelelő szülőpózok és pihenés elérésében működik közre.<sup>20</sup>



7. ábra. Ultima Thule alternatív szülőszoba. Forrás: Dezeen

Az esettanulmányok és feltérképezett tervezett és technológiai környezetek kiegészítették a kérdőívre adott válaszokat, például azokat az előfeltevéseket, hogy a kellemesebb, emberközpontúbb környezeti tulajdonságok hozzájárulhatnak a pozitívabb vajúdás- és szülésélményhez. A „barátságos” szobákban alkalmazott, valamint a technológiai és kísérleti innovációkban megfigyelt megoldások leképezték a válaszadók vágyait vagy utólagos elvárásait az állami kórházi környezetre vonatkozólag, így például a kellemes képeket a falon, a lekerekített formákat, a többfunkciós bútorokat stb. Mindezt afelé a feltételezés felé terelt, hogy a résztvevők vélhetően hasonló szülőszobákat fognak megálmodni, mint a skandináv tanulmányok szerzői. Hogy

<sup>20</sup> Natashah HETTI, „Stiliyana Minkovska reimagines hospital maternity wards as »interstellar« spaces”, *Dezeen*, hozzáférés: 2024.09.20, <https://www.dezeen.com/2020/04/14/stiliyana-minkovska-ultima-thule-maternity-design/>.

ezt tesztelhessem, a „barátságos” szobák, valamint a modern megoldások vizuális reprezentációját tudatosan visszatartottam a résztvevők elől.

#### 4.3 HAZAI ÉS NEMZETKÖZI EGÉSZSÉGÜGYI TENDENCIÁK ÉS KÓRHÁZI KÖRÜLMÉNYEK

Az előkészületek során a hazai és nemzetközi egészségügyi joggyakorlatokat és problémákat, illetve a jövőben várható, szektort érintő kihívásokat is feltérképeztem. Legfőbb forrásanyagaim hazai és külföldi hírportálok beszámolóí voltak, amelyek az elmúlt évek intézményi problémáiról (beázások, penészesedés, hulló vakolat stb.) számoltak be, valamint a Magyar Orvosi Kamara közleményei és a külföldi szaklapokban megfogalmazott közintézményi, egészségügy-támogatási tendenciák is inspirációként szolgáltak. Emellett az Európai Unió által körvonalazott egészségügyi előrejelzéseket is számításba vettem, illetve hazai szülészeti osztályok (pl. Orosházi Kórház, Keszthelyi Kórház, Dunaújvárosi Szent Pantaleon Kórház) képanyagát is összehasonlítottam egymással. Ezúttal is olyan hívószavakat igyekeztem meghatározni, amelyek – hasonlóan a nemzetközi tanulmányok és a kérdőív eredményeihez – inspirációként szolgáltak egy minél alaposabb, tényszerűbb, „ismerősebb” fiktív világ felállításához, valamint a résztvevők számára is betekintést engedtek a jelen és a közeljövő egészségügyi és intézményi problémáiba.

A forrásanyagok arra engedtek következtetni, hogy a magyar egészségügyben égető probléma a szakemberhiány, valamint az egészségügyi közintézményekben dolgozók munkamennyisége is radikálisan megnőtt a pandémia óta. Emellett a szakértők nemcsak itthon, hanem külföldön is attól tartanak, hogy az államok kivonulhatnak a közegészségügy finanszírozásából, mindazonáltal a hazai állami kórházak már jelenünkben is állandó jelleggel küzdenek pénzügyi kihívásokkal. Magyarország jelenleg a GDP-je 6,4%-át fordítja az egészségügy támogatására, amely kevesebb az EU 9,9%-os átlagánál.<sup>21</sup> Hívószavak az egészségügyi szakállomány kihívásaival kapcsolatban:

- Kivándorlás
- Utánpótlás-hiány
- Kiegészítés

<sup>21</sup> European Commission, *State of Health in the EU: Magyarország, Egészségügyi országprofil 2021*, hozzáférés: 2024.09.19, [https://health.ec.europa.eu/system/files/2022-01/2021\\_chp\\_hu\\_hungarian.pdf](https://health.ec.europa.eu/system/files/2022-01/2021_chp_hu_hungarian.pdf).

- Megfelelő munkahelyi környezet hiánya
- Kiszámíthatatlanság
- Bizonytalanság
- Megnövekedett munkamennyiség
- Túlterheltség
- Pihenés hiánya

Hívószavak az egészségügyi közintézmények problémáival kapcsolatban:

- „Gazdag vs. szegény”
- Állami kivonulás lehetősége
- Pénzhiány
- Osztályok átmeneti vagy végleges bezárása
- Életveszélyes állapotok
- Kényelmetlen, idejétmúlt berendezés
- „Megalázó körülmények”

Az egészségügyet érintő források alapján egyértelművé vált, hogy a mimetikus prototípusnak – követve a design fiction világépítési gyakorlatának elvárásait – disztópikusnak kell lennie, ugyanakkor hasonlítani is kell a jelenünkre. Emellett reagálnia kell olyan, a cikkekben, közleményekben és kutatásokban felvázolt, jövőt érintő kihívásokra, mint a szakemberhiány csökkenése, az állami finanszírozás esetleges megszűnése, valamint a kórházi materiális és építészeti környezet hibernálódása és romlása. A most következőben a narratív világépítés szempontrendszerét, valamint a világ minőségét, illetve a mimetikus prototípus formátumát mutatom be.

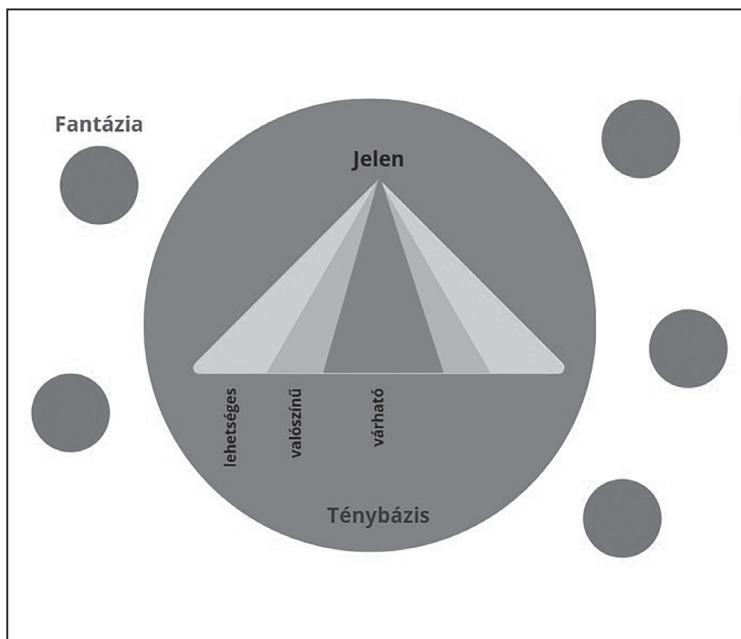
## 5. MIMETIKUS PROTOTÍPUS: A FIKTÍV VILÁGTEREMTÉS SZEMPONTJAI

A kutatási szakaszból kinyert adatokból egyértelművé vált, hogy a narratív világ megalkotása során számos dimenziót ki lehetne dolgozni, kezdve attól, hogy a kórházi személyzet helyét AI vezérelte robotok vették át, egészen odáig, hogy az állam teljes mértékben kivonult a közintézmények mögül, amelyek ezáltal korporatív jelleget vettek fel. Emiatt a történet kidolgozása „világprototípusok” felvázolásával kezdődött, amelyeket több szakaszban szelektáltam. Végül olyan lehetséges jövőképnél maradtam, amely véleményem szerint a hazai egészségügyi rendszerre a leginkább jellemző, ugyanakkor az általános

nemzetközi tendenciákra (megfigyelőállamok, állami kivonulás, az egészségügy piacosodása) is reagál. A történetet 2035 Nagykőrösén, a helyi szülészeti osztályon helyeztem el. Ebben a világban a szakállomány radikálisan lecsökkent, és az állam teljes mértékben kivonult a közintézmények mögül, ezért a nagyvállalatok adakoznak a kórházaknak az állandó reklámfelületekért cserébe. Bár ebben az évtizedben a technológiai megoldások már szinte bárki számára elérhetőek, a megjelölt kórházban mégsem találjuk ennek lenyomatát. A körülményeket egy újságíró beszámolójából ismerhetjük meg, aki Mari, egy szülésznő utolsó munkanapját kíséri végig. Annak ellenére, hogy a történetben a 2035-ös kórházi állapotok több évtizede ugyanolyan képet mutatnak, céлом nem a nagykőrösi intézmény kritizálása – pusztán fontosnak tartottam, hogy egy vidéki, gazdaságilag lehetőleg kevésbé kimagasló magyarországi térségben helyezem el a történetet, elkerülve a Budapest-központúságot, illetve minimálisra csökkentve annak az esélyét, hogy a workshop résztvevői ismerjék a kórházi enteriőrt. A jövősíki meghatározásában a design fiction elméleti forrásanyagára támaszkodtam. A diegetikus prototípus egyik lényeges tulajdonsága, hogy kutatási tényeken alapuló, de alternatív jövőből „származik”.<sup>22</sup> Ez a mimetikus prototípusról is elmondható: a sci-fi irodalommal és az abból inspirálódó science fiction prototypinggel ellentétben olyan narratív világot ábrázol, amely épp annyira hihető, mint amennyire a jelenünk eltérő síkját ábrázolja, tehát míg a sci-fi távoli, mondhatni lehetetlen jövőképet mutat be, addig a design fiction – mivel jellemzően a jelen tényeiből táplálkozik – ún. valószínű jövőt épít fel, hogy ebből további adatokat szűrhessünk le a jelenünkre vonatkozólag.

A rendelkezésemre álló, mimetikus prototípusokra összpontosító esettanulmányokban a Fry-féle regényen túl javarészt fiktív kutatói absztraktok és naplóbejegyzések szerepeltek, azonban egyik sem bizonyult megfelelőnek a hihető, objektív(nek tűnő) világbemutatóra, amelyben többféle emberi „sors” (egészségügyi szakemberek és vajúdó nők), valamint környezeti szempontok is szerepet kaphatnának. Bár ezekből kifolyólag kezdetben novellát terveztem írni, hogy Tony Fry elméletének egy rövidített, „emészthetőbb”, mégis szépírodalmi igényű bizonyítását nyújtsam, a munka során egyértelművé vált számomra, hogy a szövegigényesség másodlagos szempont kell, hogy legyen, és a történet immerzivitását és a problémafókuszú gondolkodást kell előtérbe

<sup>22</sup> Li LI, „Diegetic Prototypes in the Design Fiction Film Her: A Posthumanist Interpretation”, *Journal of Future Studies* 27, 3. sz. (2023), hozzáférés: 2023.10.24, <https://jfsdigital.org/articles-and-essays/2023-2/diegetic-prototypes-in-the-design-fiction-film-her-a-posthumanist-interpretation>.



8. ábra. Jövősíkok. A design fiction világépítése a ténybázison belül mozog, azonban a várható jövővel ellentétben (mint például egy meteorológiai előrejelzés) távolibb, ún. valószínű jövőre koncentrált, amely akár 5, 10 éves távlatot is felöllelhet.

helyeznem, mindezt pedig adott esetben vizuális tartalmakkal és elrendezéssel érdemes megtámogatnom. Végül egy fiktív, „jövőből visszareptetett” újságcikk kidolgozása mellett döntöttem, amelyet valós kórházi körülményeket ábrázoló fotókkal, valamint stock fotókkal láttam el, és olvasható, lapozható formátumban készítettem el a résztvevők számára.

Ez véleményem szerint nem cáfolta, hogy egy (szépirodalmi jellegű) novella is alkalmas lehet egy narratív design fiction workshop kialakítására, azonban egy novella közös elemzésére kiemelten több időt kellett volna szánni a workshop során, amire az idő rövidsége miatt nem volt lehetőség. A munkafolyamat ezen a ponton részben alkotói jelleget vett fel, amelynek során kreatív narratív világépítésre került sor a helyszín, a karakterek és a hangvétel kidolgozásával. Mindazonáltal a mimetikus prototípus létrehozása ugyanennyire volt tervezői feladat is, hiszen a kutatási eredmények és a kérdőívekre adott válaszok feldolgozásával bizonyos tervezői-technológiai-társadalmi



9. ábra. A „jövőből visszareptetett” újságcikk a workshopon

problémákra kellett fókuszálnom, amelyek aztán a résztvevők segítségére lehettek a workshop során. Ehhez többek között az irodalomtudomány tervezői oldalát hangoztató forrásanyagok voltak segítségemre. Carol Berkenkotter, a writing studies kutatója például amellett érvel, hogy „az író is bizonyos fajta problémamegoldó”,<sup>23</sup> és hogy az írás nemcsak a gondolatok rögzítésének egy módja, hanem dinamikus eszköz is, amely elősegíti a gondolkodást és megoldások megtalálását, emellett a design thinking módszerének elsajátítását tanácsolja az íróknak.

<sup>23</sup> Carol BERKENKOTTER, „Writing and Problem Solving”, in *Language Connections*, szerk. T. FULWILLER és A. YOUNG, 33–44 (Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1982), 33.

Hasonlóképp vélekedik Richard Marback, aki a teljes írásktatást terelné a problémamegoldásra épülő diszciplínák felé,<sup>24</sup> James P. Purdy ugyanakkor az írói procedúrát állítja párhuzamba a tervezői folyamattal, és olyan, a writing studies elméletében is alkalmazható struktúrát mutat be, melynek segítségével az írók tervezőkként gondolhatnak az alkotói fázisokra, a visszajelzések alapján folyamatosan iterálhatnak és finomíthatják munkájukat, innovatívabb ötletekkel állhatnak elő, és az írást a kreatív problémamegoldás felé terelhetik.<sup>25</sup>

Az újságcikket tehát a writing studies és a design thinking metszéspontjainak tanulmányozása alapján írtam meg. A szöveg azt a célt is szolgálta, hogy a résztvevők számára kognitív kísérletként szolgáljon, akik közösen gondolkodhattak arról, pontosan hogyan képzelik el a narratív világot, a kórházi és szülési környezetet, valamint hogy megjelölhessék, milyen nőjogi-környezeti-egészségügyi problémákat észleltek a narratív világban.

## 6. EREDMÉNYEK, TANULSÁGOK

### 6.1 A RÉSZTVEVŐK ÖTLETEI

A mimetikus prototípus bemutatása, majd közös elemzése megalapozta a workshop következő állomását, az empátiaterkép felállítását, amely során az A és B csoportnak egymástól függetlenül kellett felvázolnia egy perszóna, Kata – egy 2035-ben, a nagykovácsi kórházban vajúdo nő – környezeti és észlelési szegmenseit. A résztvevők a fiktív újságcikk segítségével könnyen elképzelhették, mit hall, mit lát, mit gondol és érez, és mit tesz Kata, valamint hogy mik a fájdalompontjai és a szükségletei.

Hogy minél konkrétabb tér kihívásain gondolkodhassanak, az újságcikkben megjelenített környezetet kellett az ötletelési szakaszban is elképzelniük, amely egy hatágyas vajúdoszoba volt.

Az empátiaterkép felállítását követő „Hogyan tudnánk...?” valamint a divergencia–konvergencia etapból kinyert ötletek több hasonlóságot is mutatnak. Az A csoport multifunkciós bútort javasolt a vajúdoszobába, amely az édesapák számára is kényelmesebbé teszi a kórházban eltöltött időt, a szülész-

<sup>24</sup> Charles KOSTELNICK, „Process Paradigms in Design and Composition: Affinities and Directions”, *College Composition and Communication* 40, 3. sz. (1989): 267–281, 267 <https://doi.org/10.2307/357774>.

<sup>25</sup> James P. PURDY, „What Can Design Thinking Offer Writing Studies?”, *College Composition and Communication* 65, 4. sz. (2014): 612–641 <https://doi.org/10.58680/cc201425449>.

nők számára is könnyen hozzáférhető, valamint beépített kisszekrényt is tartalmaz. A résztvevők továbbá privátszférát megteremtő mobilfalakkal és nyugtató hatású pasztellszínekkel képzeltek el a szobát.



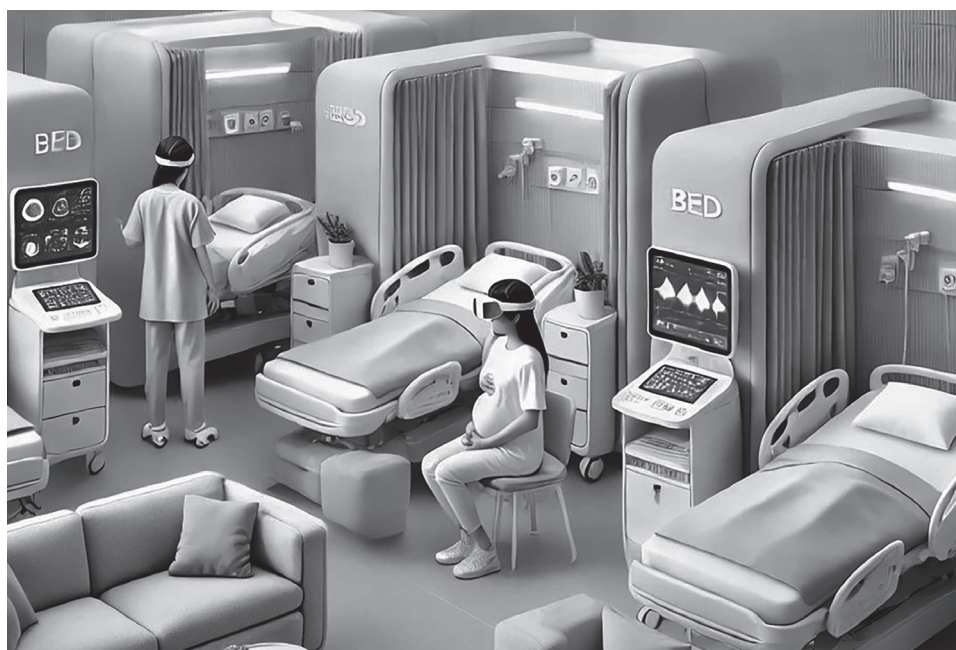
10. ábra. Az A és B csoport az empátiatérképen dolgozik a kutatási eredmények és a fiktív újságcikk ismertetését követően.



11. ábra. Az A csoport kórházi szobája az AI szerint. A szobában pasztellszínek, mobilfalak és multifunkciós bútorok dominálnak.

A csoport a szobaelrendezésen és tervezési megoldásokon túl kiemelt hangsúlyt fektetett a kortárs technológiai vívmányok kreatív alkalmazására. AI vezérelte, kismamákkal összekapcsolt robotápolókat képzeltek el, akik kérdéseket tehetnek fel a robotasszisztensnek, illetve amely vajúdással kapcsolatos információkat is megoszt velük. Továbbá egy „lufiszerű”, mozgó CTG készülék tervéről is beszámoltak, amellyel a kismamák mobilitását növelhetnék a zsúfolt szobákban.

A résztvevők a disztópikus világot lekövetve arra jutottak, hogy ha a kórházi körülmények nem is változnak 2035-re, az akkorra vélhetően tömegesen elérhető VR szemüveggel és fülhallgatóval könnyedén elszigetelhetnék a kismamákat a kellemetlen fény- és hanghatásoktól.



12. ábra. Kismama VR szemüveggel és „láthatatlan” CTG-vel, az AI elképzelése szerint

A B csoport szintén az AI-hoz fordult, azonban ők a partner edukálására koncentráltak. Terveik szerint a jövőben választható hangú, ún. „mesterséges dűla” vagy „smart nurse” edukálja a vajúdí nű partnerét, hogy ellensűlyozza a szakemberhiányt (például fájdalomcsillapító masszázstechnikákat mutat neki), valamint összeköttetésben áll a teljes szobával, így képes akár illólajokat és egyéb hozzávalókat tartalmazó szekrényeket is kinyitni, emellett a kisma teljes kórtörténetét is ismeri.

A csoport okosszobát képzelt el, ahol akár egyénileg választott, trópusi hangulatot is ki lehet vetíteni a falra, illetve fénybeállítások segítségével változtatható a falak színe, ugyanakkor ők is terveztek multifunkciós ágyat, amely speciális masszírozó funkcióval rendelkezik.



13. ábra. „Mesterséges dűla”, avagy „smart nurse” a vajúdíszobán az AI szerint

A két csoport ötletei között tehát több átfedés is megfigyelhető. A felvázolt problémákra főként a technológiát hívták segítségül, valamint a helyszűkére és a privát tér hiányára okosabb bútortervezéssel reagáltak. Ugyanakkor mindkét csoport tagjai kifejtették, hogy a jól megfizetett szakállomány véleményük szerint minden esetben fontosabb, mint egy jól megkonstruált tér, és ez a kettő csak együtt tudja erősíteni egymást, ezért igyekeztek az egyszerűbb tervezői megoldások mellett a smart funkciókra is fókuszálni.

## 6.2 MEGLÁTÁSOK ÉS RÉSZTVEVŐI VISSZAJELZÉSEK

A kirajzolódó ötletek alapján egyértelművé vált, hogy a fiktív világban megjelenő problémáknak a lehető legpontosabbnak kell lenniük, hiszen a túl sok információ elterelheti a figyelmet a workshop céljáról – esetünkben arról, hogy milyen, akár már ma is alkalmazható térbeli és tervezői megoldásokkal lehetne segíteni a vajúdat és a szülést. Ezt a meglátást az egyik válaszadó is visszajelezte.

### *Válaszó 1*

„Azt az ellentmondást feloldottam volna, ami a konkrét szituáció, helyzet, ami nagyon beszűkít (6 vajúdo nő, nincs személyzet) és a teljes szabad fantázia, pénzüggő megoldások között keltődött.”

A mimetikus prototípusban olyan disztópikus világ került bemutatásra, amelyben kevés a szakember, ezért a résztvevők ezt érthető módon égetőbb problémának találták, mint a kényelmes, emberre szabottabb tárgyi környezetet, és az egyszerűbb vagy komplikáltabb tervezői megoldások helyett a technológia segítségével igyekeztek pótolni a szülésznők és orvosok hiányát.

Tanulásként levonható, hogy az újságcikk egynél több problémát jelenített meg – a leromlott tárgyi környezeten túl a szakemberhiányt is. A mimetikus prototípusok disztópikus világában tehát nem elég csak az alkotói fantáziára bízunk magunkat és a lehető leghihetőbb jövőt bemutatnunk, ugyanilyen fontos, hogy – akárcsak egy jó tervezői folyamat során – megfelelően definiáljuk a tervezési problémát.

Véleményem szerint ez egy hosszabb workshop során, amelyben a résztvevők együtt dolgozzák ki a disztópikus világot a facilitátorral, könnyebben megvalósulhat, ugyanakkor amennyiben a jövőben hivatásos írók működnek közre a mimetikus prototípusok kidolgozásában, számukra is külön workshop keretein belül lenne szükséges definiálni a konkrét, megjelenítésre szoruló problémákat.

Egy időben kevésbé limitált workshop során továbbá kellőképpen csak egyetlen megoldásra lehetne fókuszálni, vagy a két csoportot kisebb egységekre osztani, akik aztán tervezők segítségével ötletelhetnek a konkrét tárgyi-technológiai megoldások részletein. Annak ellenére, hogy számítottam rá, hogy nem fognak kézzel fogható példák születni, hiszen a diegetikus prototipizálást célzó szakaszt kiemeltem a workshopból, a végeredmény kellőképpen megerősített abban, hogy a mimetikus prototípus alkalmas társadalmi problémák tematizálására, valamint az ebből következő ötletelésre.

A workshop zárásaként egy telefonos, anonim kérdőívet töltöttem ki a résztvevőkkel, amelyben nemcsak a workshoppal, hanem az újságcikkkel kapcsolatos meglátásaikról is kérdeztem őket. Az eredmények alapján a 10 résztvevőből 1-től 5-ig terjedő skálán 7-en nagyon hasznosnak (5-ös), míg 3-an hasznosnak (4-es) találták a szöveget a disztópikus világ és a jelen problémáinak megértésében, valamint 40-40% találta nagyon hasznosnak vagy hasznosnak abban, hogy átélhessék a felvázolt jövőt és belehelyezkedhessenek a perszóna bőrébe. Továbbá minden válaszadó egyetértett abban, hogy a workshop menetében ideális pillanatban szerepelt a szöveg.

A kifejtett válaszokból leszűrhető, hogy a szöveg, valamint a hozzá választott formátum valóban segítette, hogy átélhetőbb legyen a vajúdo nők kiszolgáltatottsága, valamint hogy komplexebb kép bontakozzon ki a jövő egészségügyi kihívásairól.

#### *Válaszadó 1*

„Jó volt a cikk, túlságosan is összeszorult tőle a gyomrom.”

#### *Válaszadó 2*

„A hírműfaj a realitásérzést jobban megteremti nekem, a novella lehet, távolibbnak hat.”

#### *Válaszadó 3*

„[A cikk] viszonylag objektív, nem megy el nagyon személyes megélésbe, azt ráhagyja az olvasóra, szerintem ez jó. Terjedelme befogadható, jól ráhangol a továbbiakra.”

#### *Válaszadó 4*

„Azt érzem, egy olyan témában, ami kevésbé képezi az emberek mindennapjait, fontosabb szerepet kaphatna a jövőben a fikciós rész.”

Mindazonáltal felmerültek további hasznos meglátások is, miszerint a jövőkép lehetett volna elrugaszkodottabb, valamint egy résztvevő szerint átélhetőbb lett volna a történet, ha nem egy külső szemlélő, egy újságíró szemszögéből követjük végig az eseményeket, hanem egy terhes nőből. Mindezek megfontolandó tanácsok.

## 7. ÖSSZEZÉS

A workshop segített egy, a jövőben is alkalmazható design fiction workshop alapjainak kidolgozásában, amelynek központi eleme a mimetikus prototípus. Az eredmények és a résztvevők visszajelzései nemcsak azt bizonyítják, hogy a narratív világépítés hasznos, sőt, empátiára kifejezetten sarkalló eszköze lehet a design thinkingnek és a tervezői folyamatoknak, hanem azt is, hogy a design fiction narratív iránya megvalósítható a gyakorlatban. Bár az eredmények azt mutatták, hogy a fiktív világtervezéshez épp annyira szükséges alkotóként jelen lenni, mint amennyire tervezői stratégiát követni, a technológiafókuszú, valamint az egyszerűbb térelrendezési és tervezői résztvevői megoldások egyértelműen reagáltak a szövegben felsorakoztatott nőjogi-környezeti-egészségügyi problémákra, ezáltal pedig láthatóvá tették, hogy a design fiction inkluzív, adott esetben aktivista jellegű is felvehet. Mindez nemcsak azt jelenti, hogy a hazai civil szektor is részeseülhet a design fiction jógyakorlataiból, hanem azt is, hogy általuk akár az azokra nyitott piaci szereplők is felelősebb döntések felé terelhetők.

A design fiction narratív iránya reményeim szerint egyre inkább előtérbe kerülhet a designszcénában, különösen a kritikai gondolkodás és a komplex problémák feltárása terén. A világépítés és a storytelling hasznos eszközei lehetnek az etikai, társadalmi és kulturális kérdések megközelítésének, és a narratív eszközök segíthetnek a tervezőknek, hogy mélyebben megértsék a ránk leselkedő kihívásokat és lehetőségeket, és ezáltal kreatív, egyúttal empatikusabb megoldásokra törekedjenek.

A szüléshez kapcsolódó gyakran rideg és személytelen kórházi környezet, amely sok nő számára traumatizáló, de legalábbis nehezítő tényező a vajúadás és szülés során, jól példázza, hogyan lehet a design fiction segítségével rávilágítani a minket körülvevő problémákra. A mimetikus prototípusok, amelyek valós és fiktív tények összemosásával jelenítenek meg jövőalternatívákat, lehetővé teszik, hogy a résztvevők szinte kézzel fogható bepillantást nyerjenek elképzelt világokba, szemben a diegetikus prototípusokkal, amelyek pusztán hírnökei, nem pedig tényleges megjelenítői azoknak.

Ez a gyakorlat mindazonáltal nemcsak a döntéshozók, civilek és tervezők gondolkodását segítheti, hanem a hivatásos írókat is tervezői státuszba emelheti. Így készségeik az egyébként is alulfinanszírozott kulturális szektoron túl a korporatív közegben és civil szektorban is érvényesülhetnek, amely hosszú távon a megélhetésükhöz is hozzájárulhat. Ennek megvalósításán már aktívan dolgozom írótársaimmal: 2024 tavaszán megalapítottuk a LitLab szöveglabort, amely többek között design fictiont, narratív világépítést kínál az ügyfelek számára kortárs szerzők bevonásával.

Ezúton is köszönöm az EMMA Egyesület támogatását a workshop előkészületei és megvalósítása során, valamint szeretnék köszönetet mondani az esemény további támogatóinak, a CoconutOil Cosmeticsnek, a GAL Vitaminnak, illetve a Scolar Kiadónak, akik tárgyi felajánlásaikkal járultak hozzá az alkalom pozitív hangulatához. Legfőképpen viszont köszönöm a felkért szakértők és az önkéntes résztvevők elkötelezett jelenlétét, akik nélkül nem valósulhatott volna meg az esemény.

#### TÖVÁBBI FELHASZNÁLT FORRÁSOK

- DANÓ Anna. *Az új üzemeltetőt is megdöbbenette a magyarországi kórházak állapota*. Hozzáférés: 2024.09.20. [https://nepszava.hu/3226188\\_magyarorszagi-korhazak-allapot-kozbeszerzesi-es-ellatasi-foigazgatosag-megdobbenes-konferencia](https://nepszava.hu/3226188_magyarorszagi-korhazak-allapot-kozbeszerzesi-es-ellatasi-foigazgatosag-megdobbenes-konferencia).
- ELŐD Fruzsina. *Több fiatal orvos hagyja itt az országot, mint korábban*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://telex.hu/gazdasag/2021/02/10/orvosok-elvandorlasi-munkaeropiaci-tukor>.
- FIZETÉSEK. *Fizetések áttekintése kategóriák szerint: Egészségügy és szociális ellátás*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.fizetesek.hu/fizetesek/egeszsegugy-es-szocialis-ellatas>.
- HVG. *A tíz éve végzett egészségügyi szakdolgozók kétharmada pályaelhagyó lett*. Hozzáférés: 2024.09.20. [https://hvg.hu/itthon/20200219\\_A\\_tiz\\_eve\\_vegzett\\_egeszsegugyi\\_szakdolgozok\\_ketharmada\\_palyaelhagyó lett](https://hvg.hu/itthon/20200219_A_tiz_eve_vegzett_egeszsegugyi_szakdolgozok_ketharmada_palyaelhagyó lett).
- JOÓB Sándor. *Sokat dolgoznak másokért, ritkán panaszkodnak, hamar kiégnek*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://telex.hu/belfold/2024/01/17/orvos-apolo-burnout-kieges-megoldas-stressz-menedzsment-korhaz-spanyik-andras>.
- KOTCHEVAR, Amy. *Birth Centers: Delivering the Future of Healthcare Design*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.bwbr.com/2019/05/21/birth-centers-delivering-the-future-of-healthcare-design/>.

- MOK. *A Magyar Orvosi Kamara elnökségének és munkacsoportjainak helyzetfelmérése és javaslatai*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://mok.hu/public/media/source/A%20Magyar%20Orvosi%20Kamara%20elno%CC%88kse%CC%81ge%CC%81nek%20helyzetfelme%CC%81re%CC%81se%20e%CC%81s%20javaslatai%202024.pdf>.
- MORGAN, Kate. *Tech start-ups are giving US healthcare services a slick makeover*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.bbc.com/worklife/article/20240126-tech-start-ups-are-giving-a-slick-makeover-to-us-healthcare-services>.
- PRESCOTT, Miranda. *Gadsden Regional Medical center introduces new technology to improve childbirth safety*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://eu.gadstimes.com/story/news/2022/06/14/grmc-unveils-new-childbirth-technology/7582948001/>.
- UNGOED-THOMAS, Jon, DAS, Shanti és AHMED, Aneesa. *Medical device companies pay millions to NHS while pushing products, says study*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.theguardian.com/business/2024/apr/21/medical-device-companies-uk-healthcare-funding-nhs-staff-training-products>.

#### A KÉPEK FORRÁSA

- GOLDKUHL, Lisa, TISTAD, Marlin, GYLLENSTEN, Hanna és BERG, Marie. *Implementing a new birthing room design: a qualitative study with a care provider perspective*. Hozzáférés: 2024.09.19. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC10585888/>; <https://doi.org/10.1186/s12913-023-10051-3>.
- GONZALEZ, Marybel. *New Technology brings loved ones into maternity room from afar*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.cbsnews.com/chicago/news/hospital-technology-loved-ones-maternity-rooms-afar/>.
- HITTI, Natashah. *Stiliyana Minkovska reimagines hospital maternity wards as “interstellar” spaces*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.dezeen.com/2020/04/14/stiliyana-minkovska-ultima-thule-maternity-design/>.
- Maternity Care Patient Room – The Center for Health Design*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.healthdesign.org/tools/interactive-design-diagrams/inpatient-rooms/maternity-care-patient-room>.
- The delivery room of the future*. Hozzáférés: 2024.09.23. <https://fumac.dk/en/case/the-delivery-room-of-the-future/>.
- Wavecare Sensory Delivery Room – Wavecare SDR*. Hozzáférés: 2024.09.20. <https://www.wavecare.com/sensory-delivery-rooms1.html>.

JAKOBOVITS KITTI  
Az őrület őrzője

Az *Úton*-tekercs mint az emberi létezés  
és az őrült művész szimbóluma

kitti.jakobovits@gmail.com  
ORCID: 0009-0000-9664-4414

---

HELIKON

The Guardian of Madness  
The *On the Road* Scroll as a Symbol of Human Existence and the Mad Artist

Abstract

Jack Kerouac's novel *On the Road* has become famous and significant not only for its content, but also for its scroll manuscript and the legends surrounding it. By examining text, subject and biography together, my study seeks to answer the question of what they embody for creator and recipient, focusing on the relationship between creative art and madness, and the recipient's own relationship to literature. By learning about the Beat Generation, the genesis of the novel *On the Road*, the human sciences' history of the creative psyche, and by linking it to ideas of object symbolism and the psychology of reception, I arrive at madness as a free realm of human existence and the detours of art to the unconscious.

Keywords: Jack Kerouac, scroll, object symbolism, madness, creative psychology

*Jim Irsay emlékének<sup>1</sup>*

## BEVEZETÉS

Jack Kerouac *Úton* (1957) című regénye nem csak tartalma miatt vált ismertté. Magáénak tudhatja az egyik legdrágábban elkelt irodalmi kézirat<sup>2</sup> címét is, s mindez máris középpontba helyezi nemcsak a művet, hanem magát a fizikai tárgyat, az *eredeti tekercest* is. Az elnevezés a majdnem 40 méter hosszú, összefüggő papírra folyamatosan legépelte kéziratot jelöli, ugyanakkor egy „új” kiadású *Úton* kötet címében is találkozhatunk vele, hiszen 2007-ben, ötven évvel az első megjelenés után a Penguin Classics kiadó visszanyúlta a „vágatlan” változathoz, és kiadta a művet *Úton – Az eredeti tekercs (On the Road – The Original Scroll)* címmel.

Egy irodalmi mű esetében érdekes kérdés, mit tekintünk alkotásnak, művészeti terméknek: magát a szöveget, amely „gazdatest” nélkül létezik, vagy a tárgyakat, amelyekben manifesztálódik azáltal, hogy betűkké alakítva rájuk írjuk a szöveget. Hogy test nélkül létezhet-e irodalmi mű egyáltalán, azt igazolják az írásbeliség előtti időkből fennmaradt szövegek és az orális tradíció. Ugyanakkor az írás megjelenésével visszavonhatatlanul felértékelődött az irodalmi tárgyak szerepe, amely nemcsak anyagi, hanem szellemi és szimbolikus értéket is jelent. Tanulmányomban azt a kérdést vizsgálom, milyen értékeket és eszméket hordozhat magában a tekercskézirat az *Úton* című regény esetében, és hogy miképpen tudunk vele kapcsolatban együtt gondolkodni tárgyról és szövegről.

Híres a legenda, miszerint Kerouac a regényt tudatmódosító szerek és végtelen mennyiségű kávé mellett, három hét leforgása alatt, szinte egy ültő helyében, egyetlen papírtekercsre írta meg. S bár számos, a legendát árnyaló információ is ismert, a könyvet, a tekercest és az ezek születésének körülményeit övező misztikum, csodálat vagy épp elmarasztalás látszólag a mai napig kifejezetten töretlen. Olvasók, irodalmárok és tudósok egy csoportja világszerte szinte már ereklyeként tekint rá, mások abszolút negatív minősítéssel illetik, és még irodalomnak sem szívesen neveznék, de valahol mindkét szélsőségben felfedezhetjük azt a pontot, ami e vélemények közös gyökerét adja:

<sup>1</sup> Jim Irsay, amerikai üzletember, az *Úton* tekercs tulajdonosa életének 65. évében hunyt el 2025. május 21-én.

<sup>2</sup> Az Indianapolis Colts amerikaifutball-csapat tulajdonosa, a Kicking the Stigma nevű mentális egészségmegőrzésre fókuszáló alapítvány alapítója, Jim Irsay 2001-ben vásárolta meg a kéziratot 2,43 millió dollárért.

őrült a história – az, amiről a könyv szól, vagy az, ahogyan született, vagy épp mindkettő. Hogy zsenialitássá emeljük vagy degradáljuk ezt az őrületet, a szélsőségek felé húzásunktól függ, de előjel nélkül ott lebeg az egész mögött a művészlélek és az őrület kapcsolatának az emberiséget hosszú idők óta foglalkoztató kérdése.

Tanulmányomban e kapcsolatot vizsgálom, középpontban a tekerccsel, és azt origóként használva visszafelé és előre is tekintek. Amennyire lehetséges, feltárom a mű keletkezésének körülményeit, a hangsúlyt az alkotófolyamat szubjektív, lélektani aspektusaira, a szerző saját belső, és az őt körülvevő külső pszichológiai jelenségekre helyezve: mikor, miért és hogyan írta Jack Kerouac az *Úton*-t, milyen kapcsolat áll fönn az író mentális állapota és belső élményvilága, valamint az alkotás módja és eredménye között. Művészet és lélek kapcsolata azonban nem értelmezhető a befogadó nélkül, hiszen ő ad értelmet az olvasott, látott, hallott, érzékelt alkotásoknak. Hogyan és miért értelmezzük valamilyen módon a művészetet és a művészek lelki világát, honnan a vágy a művészetten át megmutatkozó őrületre, és miért tulajdonítunk ekkora jelentőséget a tárgyaknak? Mit testesíthetett meg ez a tekercs Kerouac számára, mit az akkori világ és mit nekünk, mai olvasók számára?

Először a beat-generáció létélményét vázolom fel, és Kerouac életrajza alapján összefoglalom, hogyan született meg az *Úton*. Ezzel a céloom kontextusba helyezni ezt az excentrikus írónemzedéket, és tisztázni a tekercs körüli legenda azon részét, amit egyáltalán lehetséges. Aztán a tekercs problémáját vizsgálom meg közelebbről, a tárgyszimbolika és a tárgyakhoz fűződő kapcsolatunk pszichológiája felől közelítve, beemelve a befogadói nézőpontot is annak érdekében, hogy jobban értsük azokat a szempontokat, amelyek hozzájárulhattak a mű kultikussá válásához. Ezt követően a művészi kreativitás és különség témájával az alkotáslélektan területére térek át, ahol az alkotás és őrület kapcsolatával foglalkozó gondolkodók nézeteit gyűjtöm össze. Áttekintésem elsősorban pszichoanalitikus, egzisztenciális pszichológiai és filozófiai koncepciókat tartalmaz. Végül mindezt összegzem: az előzőkhez illeszkedő befogadáselméletek alapján választ kínálok arra, milyen szerepet töltenek be a kultikus tárgyak (ez esetben az eredeti tekercs) az őrült művészekről való gondolkodásban és az irodalomhoz fűződő saját viszonyulásainkban.

## A BEAT-GENERÁCIÓ FILOZÓFIÁJA, TÁRSADALMI ÉS KULTURÁLIS HÁTTERE

Beat-nemzedéknek elsősorban irodalmi alkotók egy szűk csoportját nevezük a II. világháború utáni Amerikában. Néhány fiataalt, akik látva a háború embertelen borzalmait, a társadalmuk elértéktelenedő, az egyéniséget háttérbe szorító, konformista és kapitalista berendezkedését, megálltak az események sodrásában, és megpróbálták saját utakat keresni – ez tükröződik írásaikban, szépirodalmi műveikben és naplófeljegyzéseikben, valamint levelezéseikben is.

Ugyanakkor a beat elnevezés nem csupán őket jelöli, tágabb értelemben véve valóban egy nemzedék létélményét, egy társadalmi jelenséget fogalmaz meg; ők mindezt – ahogy ezt gyakran a művészet funkciójának tartjuk – megélték, besűritették, megfogalmazták és művészi alkotások formájában adták vissza. A „beatség” a fiatal felnőttkorban, a gyermek és a felnőtt évek határán kezdődik.<sup>3</sup> Az addig tapasztalt családi és társadalmi kép<sup>4</sup> fiatalokból feszültséget, kiábrándulást és lázadást vált ki, azt az *üvöltést*, amely nemzedékük jelszavává válik, és amely összesűriti „mindazt, amit lázadásuk nem tud és nem akar értelmi felismeréssé szilárdítani”.<sup>5</sup>

A beat tehát valami *ellen* létezik (a *létezik* az ő esetükben pontosabb meghatározás, mint az aktívabb igék, például a *tiltakozik*, a *lázad*, a *tüntet*), ez a valami pedig az *organisation-man*<sup>6</sup> és a *square*, azaz a szervezet-ember és az átlagpolgár automatizmusban, konformizmusban és kapitalizmusban leélt felnőttkora. „Gyakorlata: kivonulni a megutált és nem értett társadalomból a szigetre, a lelki és fizikai magányba vagy a hasonszőrűek közé”.<sup>7</sup> A beat-nemzedék világlepe a tagadásra és a hiányra épül. Valami másra vágynak, „amiről jobbra

<sup>3</sup> SÜKÖSD Mihály, „A beat-nemzedékről”, in *Üvöltés: Vallomások a beat-nemzedékről*, szerk. SÜKÖSD Mihály, 5–18 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 6.

<sup>4</sup> Lásd: „[...] az amerikai család megszűnt közösség lenni, s az örökölt puritán formák kérgével fogja össze a látszatot, [...], a bomlást leplezni, a szülők szeretőit titkolni, a protestáns bibliát olvasni kell, kifelé tiszta gallérú jó kisfiúnak célszerű lenni, s mindezt az ellenszolgáltatás: az anyagi jólét, a minden-kamasznak-egy-autó fitogtatott elve; láthatatlan, de olajozottan működő csavarnak lenni a gépezetben, leszokni az álmokról, később a véleményalkotásról »jó« pénzt keresni (azaz nem túl sokat, nehogy korai szívhalál legyen a vége, de nem is túl keveset), két gyermeket nemzeni, szombatonként kocsiba pakolni a családot, víkendezni”. Uo., 6.

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> Lásd: William H. WHYTE, *The Organizaton Man* (Garden City: Doubleday & Company, 1956).

<sup>7</sup> SÜKÖSD, „A beat-nemzedékről...”, 6–7.

csak azt tudják, hogy a valóságban nem található”.<sup>8</sup> Ugyanakkor ez a valami más nem egy társadalmi állapot: lázadásukkal nem kínálnak fel alternatív társadalmi berendezkedést, intézményeket vagy kollektív értékrendet. Nem akarják megváltoztatni vagy leváltani ezt a társadalmat, hanem függetleníteni akarják magukat tőle:

A beat-nemzedék eszménye a harmonikus lélekállapot, az egyéni zavarhatatlanság és zavarhatatlanság. [...] [A] külső, társadalmi kötöttségek lebontása után meg kell teremteni az egyéniség belső, pszichikai-etikai-esztétikai szabadságát is, meg kell szüntetni a tételes ideológiák, a mindig dogmákban tetőző gondolatrendszerek és hagyományok uralmát. A legfőbb beat-hitvallás ezért: az egyénre szabott, önálló gondolkodás, pontosabban a meditálás, az ön-érlelés lelkiállapota, a szüntelen töprengés feladatvállalása, amely azonban nem kifelé, nem a külvilágra irányul, hanem passzív, legfeljebb ön-alakító.<sup>9</sup>

Finkelstein ezt az időszakot *második felvilágosodásnak* nevezi, azonban pontosan az „első” eszméjéből, a haladás hitéből való kiábrándulás attitűdjével jellemzi. Azt mondja, „a kiábrándulás is értékes lehet a haladás szempontjából, amennyiben az élet igazságának kutatására ösztönöz, melynek folyamán kérdésessé válnak dogmatikusan és vakon elfogadott hagyományok és hiedelmek”.<sup>10</sup> Ez a világgép egy összetört és bizonytalan ember világgépe.<sup>11</sup> Mailer szerint elsősorban a háború eseményei voltak azok, melyek arra kényszerítettek minket, hogy azzal az elfojtott tudattal éljünk, „hogy személyiségünk legjelentéktelenebb megnyilvánulása, vagy eszméink legcsekélyebb kinyilatkoztatása, sőt: az eszmék és a személyiség hiánya pontosan ugyanazt jelentheti: halálra vagyunk ítélve, nullák vagyunk egy hatalmas statisztikai táblázatban. [...] A második világháború tükröt tartott az emberiség elé és ez a tükör mindenkit megvakított, aki csak belenézett.”<sup>12</sup> Mailer nem csodálkozik, hogy ezek az évek a félelem, az idegkimerültség és a depresszió évei. A *square*-réválás mellett az egzisztenciális szorongások és a konformizmus, valamint az erősödő kapitalizmus feszültségére adható egyetlen lehetséges válaszként

<sup>8</sup> Uo., 7.

<sup>9</sup> Uo., 9.

<sup>10</sup> Sidney FINKELSTEIN, *Elidegenedés és egzisztencializmus az amerikai irodalomban*, ford. KRISTÓ NAGY István (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1968), 12.

<sup>11</sup> Norman MAILER, „A fehér néger (Néhány sebtiben felvázolt megjegyzés a hipsterről) (1957)”, ford. Sz. KISS Csaba, in *Üvöltés...*, 19–44.

<sup>12</sup> Uo., 20.

Mailer az elszigetelt ember hagyományellenes cselekedetekre irányuló elszigetelt bátorságát fogalmazza meg.

Ebben a társadalmi állapotban és kollektív élményben éltek és alkottak a beat-nemzedék szerzői, s mindez visszaköszön a műveikben, alkotói stílusukban, valamint a befogadói megítélésükben is. Épp alkotói stílusuk sokszínűsége az, amely megnehezíti, hogy egységes irodalmi irányzatként beszéljünk róluk, s ez lehet igazolás arra is, hogy az emberi létezés kérdéseire nincsenek egyetemes válaszaink, csak a sajátjaink megtalálására tehetünk kísérletet. A sokukra, és Kerouacra kifejezetten jellemző spontán írástechnika, amely a tekercsnek is fontos jellemzője, a fenomenológiai és egzisztenciális pszichológia emberképéhez<sup>13</sup> hasonlatos: az ember mint önálló létező megismerésére fókuszál, elutasítva a keretek, absztrakt törvények és kötött formák korlátait.<sup>14</sup> Lehet ez az egyén egzisztenciális értelemkeresése, a sémákból kiábrándult ember önállósodása, vagy a pszichopata filozófiája is.

#### A BEAT ÉS A PSZICHOPÁTIA

A kimerült, kiábrándult, társadalomtól elhatárolódó egyén könnyen ragad odakint. A beat (és a hipster) pszichopátának nevezett filozófiája<sup>15</sup> itt kezdődik. Hogy ne legyünk a rendszert kiszolgáló átlagemberek, bátorítanunk kell magunkban a pszichopátát, azaz fel kell kutatnunk „a tapasztalásnak azt a területét, ahol a biztonság unalom, tehát betegség”.<sup>16</sup> Az embernek a jelenben kell élnie, nem a múltban és nem a jövőben, emlékek és tervek nélkül kell léteznie és „addig mennie, míg le nem törik, próbálra kell tennie az energiáit a bátorság és a váratlan helyzetek naponta ismétlődő kis és nagy válságaiban, amelyekben azután vagy helytáll, vagy kénytelen kiszállni a buliból”.<sup>17</sup> Ezt a fajta pszichopátiát az a meggyőződés élteti, hogy „az újfajta győzelmekből újfajta észlelésekhez meríthet erőt az ember”.<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Rollo MAY, „Az egzisztencialista pszichológia felbukkanása (1961)”, ford. V. KOMLÓSI Annamária, in *Egzisztenciális pszichológia egykor és ma*, szerk. KÖVÁRY Zoltán, 15–39 (Budapest: Oriold Kiadó, 2019).

<sup>14</sup> Kitti JAKOBOVITS, „»First Thought, Best Thought«: Psychoanalysis, Existentialism and the Beat Generation”, *PsyArt* 29, 1. sz. (2025): 128–137.

<sup>15</sup> MAILER, „A fehér néger...”, 13.

<sup>16</sup> Uo., 21.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo.

A pszichopata ekképpen Mailer szerint egy kategóriába sorolható a misztikus, az egzisztencialistával, a szenttel, a torreadorral és a szeretővel (az első hárommal én is párhuzamot fogok vonni a későbbiekben, a torreadorral és a szeretővel való kapcsolat egy másik tanulmányt igényelhet). Logikája a halál belső lehetőségeinek átélése: „helyzetük sötét reménytelenséggel tölti el őket, hiszen csak a halál jegyeseiként maradhatnak életben, de kárpótlásul mindig tisztában vannak azzal, hogy jó-e vagy rossz a számukra, használ-e vagy árt ügyüknek, szerelmüknek, tevékenységüknek, vágyaiknak, ami a villamos feszültségű jelen bármelyik pillanatában történik”.<sup>19</sup> Robert Lindner író és pszichológust idézve a pszichopata definíciója ez lehetne: „lázadó, akinek nincs oka lázadásra, agitátor, akinek nincs jelszava, forradalmár, akinek nincs programja, más szóval: lázadásával csak olyan célokat akar elérni, amelyek egyes-egyedül csak őt elégitik ki; mások érdekében képtelen megerőltetni magát”.<sup>20</sup> E különös társaságba többször sorolják a művészeket is, és a tanulmány szempontjából ez lesz számunkra a legfontosabb. Bizonyos értelemben ez a pszichopata filozófia szövetségessé teszi őket, de hogy mit nevezünk pszichopatanak, illetve hogy negatív vagy pozitív hangsúlyt illesztünk-e hozzá, az a normalitás–deviancia tengely mentén mindig függ a többségi társadalomtól is. Látni fogjuk, miként vélekedik a pszichoanalízis és az egzisztencializmus a másként működő, a szokásost, elfogadottat, normálist megkerülő folyamatokról – különösen a művészetről.

Mindazonáltal maga a beat sem nélkülözte az örült és a kívülálló idealizálását.<sup>21</sup> Annak érdekében, hogy az emberi létezés minél szélesebb spektrumát tapasztalják meg, keresve az önállót a rendszer építőeleme helyett, szükség-

<sup>19</sup> Uo., 25.

<sup>20</sup> Robert LINDNER, *Rebel Without A Cause: The Hypnoanalysis Of A Criminal Psychopath* (1944). Idézi MAILER, „A fehér néger...”, 27.

<sup>21</sup> Az *Úton* és Kerouac talán legtöbbet idézett szavai is ezt tükrözik. A részlet fordításának minden változatát nehéz lenne és talán nem szükséges itt közölni. Az *Eredeti tekercs*ben például rövidebb, mint az *Úton*ban, de itt úgy döntöttem, erre nem térek ki, és inkább a két különböző fordító által fordított szövegrészt tüntetem fel, mert ez jobban megmutatja az örület nyelvben megjelenő árnyalatait, mint a két főszöveg összehasonlítása. Bartos Tiboréban tehát így hangzik: „mert érdekelni a szédültek érdekeltek csakis, akik szédülten éltek, szédülten beszéltek, mindentől a megváltást várták, sose ásítottak, és soha örök igazságokat nem hangoztattak, csak kigyúltak és pattogtak, akár a sárga petárda, és hányták a szikrát a csillagokra, és amikor a ragyogás közepén megjelent a kék tűzkerék, vágyódón sóhajtottak mind a nézők.” Jack KEROUAC, *Úton*, ford. BARTOS TIBOR (Budapest: Európa Kiadó, 1983), 10. M. Nagy Miklós fordításában pedig így hangzik: „mert mindig csak az örültek tudnak érdekelni, akik örülten élnek, örülten beszélnek, egyszerre kívánnak mindent, akik sohasem ásítanak és akiknek soha egy elcsépelet szó ki nem jön a szájukon, hanem égnek, égnek, égnek, mint mesés sárga

szerűen eljutottak az őrület tartományaihoz is. A beat szövegek bővelkednek az őrült vagy őrült zseni karakterekben, akik átlélik az idő és a tér korlátait, hogy felfogják az univerzum valódi jelentését, ehhez pedig a szerzők a mentális egészség mélyen személyes, vallomások szintjeire ereszkedtek alá. Az írásaikban megteremtett őrült lehetővé tette számukra a menekülés közvetett megtapasztalását: egy ellenkulturális mozgalom létrehozásához a beatek azért választottak egy megbélyegzett, elszigetelt figurát bajnokuknak, mert az képes kitörni abból a társadalomból, amely eredetileg sztereotipizálta őt. Nézőpontjukból azonban, paradox módon, mégis ez az őrült lehet „a legegészségesebb”, ha abban az értelemben gondolunk rá, hogy őt nem korlátozza a beat szerint romlott társadalmi rendszer.<sup>22</sup> Később észrevehetjük, hogy ugyanaz az indirekt átélés működik „az őrült alkotók” műveinek befogadásakor, mint ami itt maguk az alkotók szándékaként nyilvánul meg.

### JACK KEROUAC

Jack Kerouac 1922-ben született a Massachusetts állambeli Lowellben, emigrált québeci család gyermekeként. Ráaggatott, egy ideig büszkén, rövidesen azonban teherként viselt címkéje: „a beatek királya”. 1969-ben negyvenhét évesen halt meg a floridai St. Petersburgban, az egész életét végigkísérő alkoholproblémáiból fakadó májsugorodás következményeként fellépő belső vérzésben. Negyvenhét évét az alkohol mellett a szabadságkeresés, a konvenciók mellőzése, a féktelen és hedonista életmód, az élményekkel való kísérletezés, a megismerésre törekvés – minden, ami a „beatkirállyá”, a lázadó fiatalok példaképévé tette – jellemezte, ugyanakkor sok olyan dolog is, ami kevésbé illett bele egy hősről alkotott képbe, így kevésbé is hangsúlyozza a korabeli vagy későbbi recepció. A kilencéves korában meghalt bátyja, az apja halála felett érzett gyász, az anyjáról való leválás képtelensége, az egész életében beteljesületlen vágy egy mély és stabil párkapcsolatra, az egyetlen gyermeke, akinek nevelésében nem vett részt, az élete utolsó évei, melyekben gyakran már csak egy akadémikuskodóan és kellemetlenül viselkedő részeg volt a sarokban. Az önbizalomhiány, a magány, az elszigetelődés, a mérhetetlen szomorúság és

---

római gyertya, mely pókként robban szét a csillagok között, és látod a közepén a szétpattanó kék szívét, és mindenkinek tátva marad a szája: »Ahh«”. Jack KEROUAC, *Úton*, ford. M. NAGY Mikós (Budapest: Helikon Kiadó, 2020), 12.

<sup>22</sup> Megan REYNOLDS, „Social Madness in Beat Generation Writing”, *The Expositor: A Journal of Undergraduate Research in the Humanities* 12 (2016): 80–99.

a folyamatos kételyek. Naplójából,<sup>23</sup> levelezéseiből<sup>24</sup> és életrajzából<sup>25</sup> egyértelműen kiderül, hogy Kerouac élete nemcsak az *Úton* című regényében leírtakkal azonos, de mint legismertebb és deklaráltan önéletrajzi alapokon nyugvó műve, gyakran először ez jut róla eszünkbe, és még ha ismerjük is élete további mozzanatait, azokat is már ezen keresztül értelmezzük.

#### AZ A HÍRES HÁROM HÉT – ÉS AMI KÖRÜLÖTTÉ VOLT

Kerouac naplójában 1948. augusztus 23-án említi először az *Úton*-t.<sup>26</sup> Valóban 1948 novemberében kezdte írni, de az életrajzából kiderül, hogy művének tíz évvel későbbi sikerkönyvvé válásakor már Kerouac maga sem szívesen emlékezett vissza arra, hogy ilyen hosszú ideig dolgozott rajta, ezért a megjelenés után ő is az 1951-es emelkedett hajrával telt három hetet hangsúlyozta, mint a könyv születéstörténetét.<sup>27</sup> Az 1948-ban írt legkorábbi változat merőben más volt, mint amely publikálva az olvasók elé került, tehát néhány év alatt a mű számos változáson és szerkesztésen esett át. 1951 elején már készen álltak részletek a műből, de Kerouac még nem volt elégedett a szöveg formájával: nem érezte elég gördülékenynek ahhoz, hogy összhangban legyen a leírt emlékek lazaságával és formátlanságával. Prózáját a nem megfelelő struktúra által bezárva és limitálva érezte, és egy intuitívabb, líraibb formát keresett. Nem sokkal ezután Neal Cassady (az *Úton* Dean Moriartyja), mintha csak a neki küldött *Úton*-részletekre válaszolna, levelet írt Kerouacnak, amire később „A nagy levél”-ként vagy „A Joan-levél”-ként<sup>28</sup> hivatkoztak, főleg Allen Ginsberg kezdeményezésére. Ez a levél a körülbelül tíz évvel korábbi, stoppolással

<sup>23</sup> Douglas BRINKLEY, *Windblown World, The Journals of Jack Kerouac 1947–1954* (New York: Viking Penguin, 2004), 123.

<sup>24</sup> Ann CHARTERS, *Selected Letters, Jack Kerouac 1940–1956* (New York: Viking Penguin, 1995); Ann CHARTERS, *Selected Letters, Jack Kerouac 1957–1969* (New York: Viking Penguin, 1999).

<sup>25</sup> Ann CHARTERS *Kerouac: A Biography* (New York: St. Martin's Griffin, 1994).

<sup>26</sup> „Van egy másik regény is a fejemben – *Úton* –, amire folyton gondolok: két Kaliforniába stoppoló srácról, akik keresnek valamit, amit nem igazán találnak, közben maguk is elvesznek az úton, majd elindulnak vissza, valami más reményében. Sőt, egy új íráselvet is találtam. Erről többet majd később.” BRINKLEY, *Windblown World...*, 123. Amennyiben nincs jelölve fordító, az idézett idegen nyelvű szövegrészletek saját fordításaim – J. K.

<sup>27</sup> CHARTERS, *Kerouac: A Biography*...

<sup>28</sup> Joan Anderson Neal Cassady egyik szerelme volt, akit nem sokkal a Kerouacal és Ginsberggel való megismerkedés előtt veszített el. A róla írt történet és levél részét képezte Cassady önéletrajzi regényének.

megtett útról szóló Denver és Los Angeles között, a részletes leírás 13 000 szóból állt. Cassady elismerte, hogy benzedrin (amfetamin) hatása alatt írta, de ezzel együtt a gondtalan szabadság érzését hangsúlyozta, amit írás közben érzett. A levél szó szerint elárasztotta Kerouacot, akit leginkább annak lázas írásmódja nyűgözött le. Cassady ezzel megmutatta neki azt az írásformát, amely képes megtestesíteni az eksztázist, a tébolyult rohanást és útkeresést. Pontosan ez volt az, amit Kerouac keresett, amire szüksége volt az íróvá válás nagyratörő tervéhez: a történések közvetlen bemutatását azok egy stilizált utánzatán keresztül történő közvetítése helyett.

1951 márciusában Kerouac egy kiújult phlebitis-szel<sup>29</sup> kórházba került, az ott töltött ideje alatt kezdett először az *Úton*-ra mint egy folytonos narratívára gondolni, és a kezelés alatt egy egész könyvsorozatot tervezett meg, egy „legendát” önmagáról, egy hosszú autobiografikus történetet, amely az élete minden olyan részletét magában foglalja, amire csak emlékszik.

Cassady mellett az *Úton* formájára a másik nagy hatást William S. Burroughs tette: az ő írásmódjának egyenletessége és strukturáltsága erős ellentéte volt Cassady rohanó lelkesedésének, és a kettő közti egyensúlyozás jelentős benyomást tett Kerouacra. Burroughs nyomán választotta az első személyű elbeszélésmódot és az események tényszerű ábrázolását a korábban használt extravagánsan hosszú mondatok és filozófiai képek helyett, amelyek még a korábban általa példaképnek tekintett Thomas Wolfe-hatásból származtak. Ebbe az írásmódba illesztette azt a fajta részletességű személyes történetet, amelyet Cassady irányából kapott.

Amint összeállt a megfelelő narratíva, Kerouac azonnal munkához fogott. A kórházból hazatérve azt mondta regénytervéről John Clellon Holmesnak, hogy szerez magának egy nagy adag papírt, befűzi az írógépbe, és leír mindent, úgy, ahogy történt, olyan gyorsan, ahogy csak tudja. Ennek a tervnek az eredménye lett az ismertté vált három hét alatti megírás és a három hüvelyk (7-8 cm) vastagságú, 120 láb (36-37 m) hosszú, egyetlen hosszú bekezdésből álló tekercs. A történet szerint ekkor Kerouac valóban csak a kézirat végét írta újra, mert azt nem sokkal az elkészülte után Lucien Carr spánielje megrágta. A méretek és a kutyarágás mellett a történetben az alkotófolyamatot – az utókor szerint<sup>30</sup> –

<sup>29</sup> A vénák gyulladása, általában a lábokban.

<sup>30</sup> Ian SMITH, „Psychostimulants and Artistic, Musical, and Literary Creativity”, *International Review of Neurobiology* 120. sz. (2015): 301–326, 316–317.

nagyban meghatározta a Kerouac által elfogyasztott tetemes mennyiségű kávé és benzedrin.<sup>31</sup>

Kerouac a kézirattal meglátogatta Robert Giroux híres amerikai szerkesztőt, az irodája szőnyegére dobva az illesztésektől ragacos tekercest, mire Giroux első reakcióként annak a kételyének adott hangot, hogy hogyan lehetne egy ilyen kéziratot korrekciót végezni. Kerouac a választól megsértődve, abban a büszke meggyőződésben, hogy egy szót sem fog megváltoztatni, öszszecsomagolta a kéziratot, és távozott a szerkesztőtől.

Mindennek ellenére az ezt követő időszakban szórványosan mégis dolgozott a kéziraton, húzott belőle vagy új részeket illesztett hozzá. Egy évvel a háromhétnyi fellobbanás után 1952-ben elküldte Ginsberg egyik barátjának, annak a Carl Solomonnak, akinek Ginsberg később az *Üvöltést* ajánlotta. Ebben az egy évben új módot talált az írásra, ezzel végre felfedezve az írói lelkét. Ez az új írásmód a spontán komponálás módszere volt. Kezdetben ezt a technikát *skiccelésnek*, *vázlatolásnak* (*sketching*) nevezte, egy barátja, Ed White ihletéséből, aki azt mondta neki, az alkotása olyan, mint egy festék helyett szavakat használó festőé. Ennek a technikának a megjelenése felvillanyozta Kerouac-ot és lehetővé tette a számára, hogy a jazz-zenészekhez hasonlóan arrafelé vezesse az asszociációit, amerre saját elméje és aktuális érzelmei mutatják. Kerouac bevallása szerint így teljes mértékű őszinteséggel tudott írni, néha olyan mértékig inspirálva, hogy szinte elvesztette tudatosságát. Ezzel a technikával aztán a meglévő *Úton* kéziratot is átdolgozta, sőt, egy másik változatát is megírta – ez lett a *Cody látomásai*, amelyet posztthumusz jelentettek meg 1973-ban. 1952-ben készen állt egy 530 oldalas új változat, amelynek nyelvvel és dinamikájával Kerouac végre elégedett volt – úgy gondolta, Joyce *Ulysses*éhez hasonlatos, és ennek megfelelő bánásmódban is kell részesülnie. Charters a biográfiájában hangsúlyozza, hogy a spontán technikára váltás mekkora jelentőséggel bírt Kerouac életében – nagyban hozzájárult ahhoz, hogy megtalálja írói hangját, ugyanakkor ahhoz egyelőre nem igazán vitte közelebb, hogy hivatásos íróként keresse kenyerét.

A hang megtalálása nem hozott még előrelépést. Kerouac hiába írt a következő pár évben több kéziratot is (az *Úton* munkálatai alatt, 1951 és 1957 között eltelt hat évben összesen tizenkettőt, mint például a *Doctor Saxot*, a *Maggie Cassidyt*, a *The Subterraneanst*, vagy a *Mexico City Bluest*), a kiadók mindet folyamatosan elutasították, s közben a társaság is megváltozott. Kerouac egyre

<sup>31</sup> Amfetamin tartalmú hörgőtágító gyógyszer, amelyet kábítószerként serkentő, eufóriát okozó, fizikai és szellemi képességeket fokozó, entaktogén (társas kapcsolatokat könnyítő) hatásai miatt kezdtek használni.

inkább kívülállónak, elszigeteltnek érezte magát, ahogy a barátok útjai másfelé indultak, családot alapítottak vagy stabil jövedelemmel rendelkező munkát vállaltak, kézírataikat publikálták, sikereket értek el, miközben az ő műveinek pozitív recepciója még váratott magára: az anyjával élt, és időszakos munkákból tartotta el magát.

Az *Úton* helyzete végül 1954 és 1955 között kezdett megváltozni, mikor Malcolm Cowley a Viking Presstől igent mondott rá, de módosításokat, illetve előzetesen folyóiratban megjelenő részleteket javasolt, mielőtt a kiadó a teljes kéziratot kiadná. Végül 1955 júliusában Cowley és a Viking egyik szerkesztője, Keith Jennison elfogadták a kéziratot, amelyet egy akkori módosítás folyamán Kerouac épp *Beat Generation* címen nevezett, majd két évvel később, 1957-ben megjelent az *Úton*. A siker felvillanyozta Kerouacot, s átmenetileg némi kiutat jelentett az elmúlt évek megpróbáltatásaiból és mélységeiből. Azonban az életrajzot tovább követve azt láthatjuk, a szerző számára tartósan sem a regény, sem a tekercs nem tartozott a legfontosabb művei közé. Ugyanúgy a megjelenés eseménye sem csak felfelé ívelő pályát eredményezett, szakmai és magánélete később is problémákkal terhelt maradt.

Kerouac és a beat megtestesít valamit abból, ami az emberiséget már a kezdetektől foglalkoztatja a művészek életmódjával és lelki világával kapcsolatban. Tanulmányozásuk ideális felületet kínál arra, hogy a művészi kreativitásról a devianciák, különös viselkedések és módosult tudatállapotok dimenzióiban gondolkodjunk, emiatt viszont könnyen fennáll annak a lehetősége és veszélye, hogy feltételezéseink megerősítésére használjuk azt, amit látunk. Viszont ha szem előtt tartjuk, hogy esetükben e rendhagyó viselkedések az értelem- és szabadságkeresés eszközei voltak egy értelmetlen és korlátozó világban, a „tisz-tán” örült vagy felelőtlen, excentrikus írók melletti egysíkú érvelésünk máris mélységet kap. Hiszen az *Úton* születése körüli körülményeket, a tekercs különlegességét a saját befogadói attitűdünk és belső tudattalan tartalmaink, valamint egzisztenciális szorongásaink mentén is értelmeznünk kell.

#### A TEKERC S MINT TÁRGY ÉS SZIMBÓLUM

Akár Kerouac életművét és életrajzát vagy a regény keletkezéstörténetét és recepcióját, akár, ahogy azt hamarosan tesszük, az irodalmi alkotás- és befogadás-lélektan tudományterületeit és az örület és művészet kapcsolatáról való gondolkodást nézzük, látható, hogy mindegyikük sokkal szerteágazóbb és sokkal több mindent foglal magában, mint amit egy három hét alatt legépel

szöveg legendája maradéktalanul illusztrálható. A tekercs azonban mégis összesűríti, magába zárja Kerouac életét, az *Úton* cselekményét, az alkotó és a befogadó lélekállapotát, és viszi magával az örült irodalmat, az emberi szabadságkeresést és az értelemadás vágyát. Azt, hogy ezt miért és hogyan teszi, nemcsak a mostanra megismert történet, hanem a tárgy szemszögéből is meg kell vizsgálnunk.

A tárgyak szimbolikus értelmezését elemeire bonthatjuk és a tárgyak különböző tulajdonságaikhoz köthetjük azt.<sup>32</sup> Többek között érzékleti – vizuális, taktilis, vokális – hatásokhoz. Ilyen például a *forma*. Az *Úton*-tekercs esetében a hosszú, feltekerhető papírlap a végtelenség érzését keltheti, és valóban az autó alatt elfutó országút vagy a másik irányból, az úton guruló autókerek képét is megidézi. A pszichoanalízis számos képviselője bizonyára előszeretettel hangsúlyozná a henger alakú, méretét változtatni tudó tárgy fallikus mi voltát is. A tárgyak *színe* is bírhat jelentéssel. A tekercs lapjainak fakó sárgasága előhívhatja az ősiség, az időtállóság, az antikvitás asszociációit, de akár az értékesség és az ócskaság sokszor nehezen eldönthető kettősségét is. Egyszerre látszik fontos iratnak és meggyötört, fáradt, elhasznált (ami mind jelentése az angol 'beat' szónak) papírfolyamnak is. Szimbolikus tartalmat hordozhat a tárgyak *anyaga és mérete* is. A tekercs papírja és a tény, hogy írógéppel készült, a mai digitális világ perspektívájából felértékelheti a fizikailag érinthető anyagot, és különlegessé teszi annak fényében, hogy ma már szinte egyáltalán nem készül papíralapú kézirat, amellyel a szerzők kiadóról kiadóra járnak: ez is, mint sok más, az online térbe tevődött át. Ami a méretet illeti, kétségtelen, hogy a regény nagy irodalmi művé válásához hozzájárult, hogy a tekercs teljes egészében tényleg nagy – hanyag becsléssel, ha teljesen kiterítenénk, olyan hosszú lenne, hogy húsz ember hosszában lefeküdhetne mellé. Ugyanakkor összetekert állapotban a befogadható, birtokolható és átlátható végtelent is jelölheti – vagy legalább annak az igényét.

Említhetjük még a tárgyak *szerkezeti jellemzőit* is, mint amelyek szimbolikus jelentés hordozói lehetnek. Az *egyszerűség–bonyolultság*, *stabilitás–labilitás* és *zárttság–nyitottság* oppozíciókon keresztül nehezebb egyértelműen meghatározni a tekercs helyét. A kinyitható, feltekerhető kézirat utóbbi spektrum mindkét végét magában foglalja, de a stabilitás–labilitás kérdés is viszonylagos, ha ugyan stabilan egymáshoz rögzített lapokról van szó, mégis könnyen

<sup>32</sup> KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor, „Tárgyak szimbolikája”, in KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor szerk., *Tárgyak és társadalom I: Tárgykultúra és tárgy kultusz*, szerk. KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor, 6–46 (Budapest: MIE Füzetek, Magyar Iparművészeti Egyetem, 2002).

továbbgöröghet a henger arról a helyről, ahol épp „nyitva” van. Mindennek a működési elve egyszerű, mégis bonyolulttá teheti az olvasást. E kettőségek a fizikai utazás és az életút velejárói is. *Úton* lenni és az életünket tölteni: dinamikus változás – állandó mozgás és egyensúlykeresés a stabil pontok és az instabil helyváltoztatás, az új fejezetek felé nyitás és a régiak lezárása között.

A *montázshatás*nak nevezett jelenség, ahogy azt később a regény recepciójának megismerése után is megállapíthatjuk, itt is érvényesül: egy tárgy szimbolikus jelentéstartamát formálja a környezete szimbolikája is és minél határozottabb szimbolikus jegyekkel bír ez a környezet, annál inkább igaz ez. Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor Baudrillard-t idézi,<sup>33</sup> aki szerint a tárgyak elrendezését megszabó „erkölcsi rend” erősebben meghatározza a tárgyak lehetőségeit, mint maga a tér: „Minden, az emberi társadalomban megfigyelhető közeg egyszermind egy-egy szűkebb vagy tágabb kultúra, egy-egy szűkebb vagy tágabb embercsoport jellemző közege is, s a tárgyaknak éppen azért lehet a korábbiakban említett módon korszakra, embercsoportokra, kultúrákra stb. utaló szimbolikájuk, mert az a közeg, amelyben gyakran és/vagy jellemzően előfordulnak, rájuk sugározza, hozzájuk társítja az adott korszakra, kultúrára, embercsoportra, intézményre vagy az adott tárgyakat jellemzően birtokló egyénre utaló asszociációkat.” A tekerccsel és az *Úton*-nal is ez történt, ahogy a beatkorszakot (vagy még csak a regény megírását) követő különböző (ellen)kultúrák hozzáadták a maguk szimbólumait.

Nem állítom, hogy a tekeres szimbolikájához e tulajdonságok közül mindegyik hozzájárult, hiszen ahogy bármiféle értelmezési folyamatban, úgy a szimbólumalkotásban is döntő szerepe van a befogadónak – annak lesz szimbolikus értéke és jelentése, amelynek a befogadó ilyes jelentést tulajdonít. A tárgyak szimbolikája erőteljesen egyén-, csoport- és kultúrafüggő.

Düll Andrea könyvében<sup>34</sup> épp az *Úton*-t hozza példának arra, hogyan válhatnak a „jellegzetes életérzéseket közvetítő »Nagy Generációk« regények” kollektív tulajdonná, pontosabban annak szimbólumává, azaz olyan tárggyá, amelyet emberek egészen nagy csoportja is a magáénak érezhet. Láthatjuk, hogy az *Úton* esetében milyen jellegzetes életérzésről van szó, vagy lehet, hogy pontosabb lenne többes számot használni, hiszen azt is láttuk, hogyan változott az idők folyamán. Minden korszak, legyen az az 1957-es megjelenés vagy a 2007-ben kiadott eredeti tekeres időszaka, vagy akár a mai sajátunk,

<sup>33</sup> Jean BAUDRILLARD, *Le systime des objects. La consommation des signes* (1968). Idézi: KAPITÁNY és KAPITÁNY, „Tárgyak szimbolikája...”, 20.

<sup>34</sup> DÜLL Andrea, *Helyek, tárgyak, viselkedés: Környezetpszichológiai tanulmányok* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2009), 85.

beleérezte a magáét, azt látta benne, amit látni akart vagy tudott. Azonosult vele vagy elutasította, de minden esetben a saját körülményei között tette azt. A töretlen érdeklődést figyelembe véve mégis feltételeznünk kell, hogy a regegy hordoz olyan egyetemes élményeket, tudattalan tartalmakat, melyek az aktuális társadalmi viszonyoktól és gazdasági rendszerektől függetlenül vannak jelen.

#### HAGYOMÁNY, TRANZSCENDENCIA ÉS MODERNITÁS A KÖNYVTEKERECSEK TÖRTÉNETÉBEN

A tekercs irodalomtörténeti hagyományokat is megidéz. A főként papiruszból, pergamenből vagy papírból készült könyvtekercs az ókor jellegzetes könyvformája volt, hiszen a kódexek is később, a késő antik korban váltak elterjedté.

Az egyik legismertebb tekercsre írt szöveg a zsidó nép legrégebbi írásos emlékeit őrző *Tóra*, vagy a későbbi feldarabolás miatt *Pentateuchus*, azaz öt tekercs néven is ismert könyv. Ebben a főleg Mózes történetét és törvényeit tartalmazó műben szintén találkozunk az út motívumával az *Exodus*, azaz kimenet című második könyvben, mely az egyiptomi fogságból való kimenekülést írja le. Ugyanúgy említhetjük még a *Holt-tengeri tekercseket*, melyek szintén nagyrészt az *Otestamentumot* tartalmazzák héber nyelven. Másik híres könyvtörténeti emlék az egyiptomi *Halottak Könyve* az időszámításunk előtti 11. századból, mely a holtak számára nyújtott eligazítást a túlvilágba tartó és aztán ott folytatott utazásaikhoz. A szöveg részleteit, tekercseit általában a halottak mellé temették, de jó pár szöveg az élők számára is segítségül szolgált, akár az evilági életükben, akár a túlvilági létre való felkészülésben.

Kerouac tagolatlan, a teljes lapot kitöltő írásmódja nem feltétlenül csak a spontán és szabad technika eredménye, hasonlót láthatunk az ókori tekercseken is, így mintha tudatosan vagy tudattalanul, de a tekercsre írás hagyományát is követte volna. A helytakarékoság szempontját figyelembe véve többnyire azok is sűrűn teleírt oldalakat tartalmaztak, mai szóval a margónak csak kevés helyet hagytak a szöveg körül. Még a több kötetből álló, de összefüggő (élet)mű kapcsán is fedezhetünk fel párhuzamot: Kerouac víziója az élete nagy legendáriumáról, a Dulouz-legendáról összevethető azzal a szokással, hogy általában egy-egy tekercs egy-egy könyvet tartalmazott, de egy teljes mű gyakran több ilyen könyvből, azaz tekercsből állt.

A tekercsek sajátossága, hogy a szövegnek egyszerre mindig csak egy kis része tárul fel és válik láthatóvá, ez pedig viszonylag kényelmetlenné teszi vagy tette használatukat.<sup>35</sup> Természetesen ez részben igaz a könyvek mai alakjára, vagyis a kódexekre is, ezek esetében mégis könnyebb egyik oldalról a másikra váltanunk, vagy egészében rátekintenünk a teljes műre. A tekercsek olvasása viszont mintha visszaköszönné az elektronikus médiával és az internettel: a kijelzőkön történő lefelé-felfelé görgetés és ebook olvasók világában újraéljük a tekercsek olvasóinak élményét. Ezekon a felületeken a legtöbb esetben nem látjuk a szöveg egészét, mindig csak azt a kis szeletet olvashatjuk, amit a kijelző keretei biztosítanak számunkra. Ez az élmény a határtalanság és behatároltság különös ellentmondásosságát hívja elő, mely rímelhet az *Úton* cselekményére, valamint a benne hordozott emberi létezés nagy megválaszolatlan kérdéseire is. Ha pedig ezt a mai ember nap mint nap tapasztalja az általa használt eszközökön, akkor ismerősséget találhat a regényben és ugyanúgy a tekercs gondolatában is.

A történelmi lenyomatoknak számító könyvtekercsek kollektív értékük eredményeképp az univerzalitás érzését keltik, ezáltal és gyakran tartalmuk által is erőteljes szakrális jelentést kapnak. Az, hogy Kerouac fizikai értelemben ezekhez hasonló művet alkotott, kiegészítve azzal, hogy az író élete és a mű tartalma sem nélkülözi a transzcendencia jelenlétét és folytonos keresését, az asszociációink és kollektív emlékezetünk által könnyen juttat minket, befogadókat oda, hogy a tekercset is szent tárgynak, ereklyének gondoljuk. Aki egy ilyen tárgyat birtokol, vagy akár ráadásul maga hozza létre, az e teljesítmény okán eredményesnek és hatalmasnak tűnik mások szemében. Ő és a tárgy is titokzatos lesz és erős.<sup>36</sup>

#### AZ ÍRÓ ŐRÜLETE

Őrület, megszállottság és művészi alkotás összekapcsolása végigkíséri az emberiség és a művészet történetét. Kiindulópontját azokban az ókori vélekedésekben találjuk, amelyek a művészi kreativitást a révület, a delejesség vagy egyenesen a mánia állapotához hasonlították. Sokáig tartotta magát az a nézet, miszerint az ihlet és maga az alkotófolyamat egyfajta módosult tudatállapot vagy természetfeletti élmény. Így gondolták például az ókori indiaiak,

<sup>35</sup> ALBERTO MANGUEL, *Az olvasás története*, ford. SZÉKY János (Budapest: Park Könyvkiadó, 2001), 135.

<sup>36</sup> KAPITÁNY és KAPITÁNY, „Tárgyak szimbolikája...”, 6.

akik szerint a művészet a *rasa* felkeltésével és befogadásával érhető el, és művész az, aki erre fogékony. Ez a *rasa* egyfajta révületet jelentett, olyan mentális állapotot, ami az alkotás mellett a különböző erős érzelmekben és indulatokban, például szeretetben vagy heves felháborodásban jut kifejezésre. Ehhez hasonlóan a kínai Csuang-ce is azt mondta, hogy a művész az ihlet hatására alkot, amikor is bezárkózik a szobájába és a tao médiumaként, vele azonosulva, révületben dolgozik. Az alkotás mint természetfeletti képesség és az isteni lelkesültség eredménye az ókori görögök gondolkodásában is sokáig jelen volt: Szókratész és Platón is azt emelte ki, hogy a lelkesültséget (mint a mánia egy fajtáját) az istenek küldik a költőnek ajándékkul,<sup>37</sup> Arisztotelész pedig a testnedvek függvényének tartotta az alkotáshoz szükséges lelkesültséget.<sup>38</sup> Kőváry Zoltán szerint ezzel alapozást is nyert a kreativitás medikális, „patomorfizáló” szemlélete.<sup>39</sup> Ezek után a reneszánsz korszakában került különösen az érdeklődés fókuszába a műalkotás mellett az alkotó személye és magánélete is.<sup>40</sup> Ez a tendencia a romantikában, a kreativitás kultuszával<sup>41</sup> ért a tetőfokára, mint a romantikus rend (a *Sturm und Drang*tól a pszichedelikus éráig tartó időszak) egyik központi eszméje. Ennek értelmében már csak a szubjektum belső tartalmainak autentikus kifejezése minősülhet hiteles műalkotásnak, ez az autenticitás pedig annak az inspirált állapotnak a függvénye, amely az én ismert határainak átlépésével válik elérhetővé.<sup>42</sup> Itt már valóban a beat által is alkalmazott eszközökhöz jutunk: a személyiség mélyebb rétegeihez való hozzáférés érdekében a művészek a fantáziát, az álmot, a Másik személyében való szerelem vagy barátság általi feloldódást, az automatikus alkotást, a tudatmódosító szereket és az örület szimulációját, azaz az emberi lélek szélsőséges állapotaihoz közeli módszereket alkalmazták.

A medikalizációs törekvések folytatódtak a későbbiekben is,<sup>43</sup> Freudnál például a romantikus esztétika és a medikalizációs szemlélet szintézisére tett kísérlettel találkozunk. Freud a költőt a neurotikushoz és az álmodóhoz ha-

<sup>37</sup> JAKOBOVITS Kitti, *Irodalomterápia: A könyvespolcod pszichológusszemmel* (Budapest: Kulcslyuk Kiadó, 2021), 148–149.

<sup>38</sup> FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia* (Pozsony: Kalligram, 2015), 13.

<sup>39</sup> KŐVÁRY Zoltán, „Művészet, mákony, melankólia: Deviancia és kreativitás a dinamikus személyiségpszichológia szempontjából”, in KŐVÁRY Zoltán, *Homo Creativus: Létezés, élettörténet, kreativitás*, 126 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2020).

<sup>40</sup> Uo.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> Uo., 127.

<sup>43</sup> Akár egészen szélsőséges formában is, mint Cesare Lombroso olasz orvos és kriminológus munkájában, aki *Lángész és örültség (Genio e follia)* című 1867-ben megjelent könyvében a nagy emberek furcsaságait az örültek művészi hajlamaival hasonlítja össze.

sonlította, relativizálta a normalitást, és úgy vélte, az álom, a kreativitás és a neurózis mind a tudattalan fantáziákban gyökereznek, és különböző tényezőktől függ, milyen úton nyilvánulnak meg.<sup>44</sup>

A kreativitás kutatásában idővel kettévált a hétköznapi és a kiemelkedő kreativitás vizsgálata, és a pszichoanalitikus irányzatok formálódásával és az újabb pszichológiai iskolák létrejöttével a normalitáshoz és az egészséges személységműködéshez közelítő, valamint a „sötét oldalra”<sup>45</sup> figyelő szemlélet is. A mai kutatási és szellemtudományi diskurzusban újra nagyobb teret kap a kreativitás, azonban az antikvitástól kezdve felvetett gondolatokat továbbra is megoldatlan valójukban tudjuk kezelni. Bárhonnan is közelítjük, a feltűnő hasonlóságokat és az igazolt különbségeket is tudatosítva a pszichotikus és kreatív gondolkodás közötti kapcsolatot feltehetően demarkációs kérdésként<sup>46</sup> is érdemes elképzelnünk. Nem biztos, hogy valaha is lesz egyértelmű válasz azokra a kérdésekre, melyeket a kapcsolatukról szólóan feltehetnénk. Normalitás, deviancia, kreativitás megítélése és definíciója, ahogy eddig is, úgy ezután is változni fog. Hogy a határt hol húzzuk meg, az mindig adott kor nézeteitől függ.

#### AZ OLVASÓ ŐRÜLETE

„Áttételesen az *Úton* szinte valamennyi korszak ifjúsági kultúrájára hatott. Hisz némileg sarkítva magában sűríti mindazt, amire minden alapértelmezetten nonkonformista elveket valló fiatal vágyik: a folytonos úton levést, a táguló pupillát és horizontot, a szellemi és fizikai síkon egyaránt megélhető szabadságot, a »szex & drog & rock and roll«-szentháromságát. Illetve mindazt, amit minden tinédzser kényszerűen átél a felnőtté válás során: az ártatlanság elvesztését, illetve az azzal járó keserűséget, kétségbeesést és fájdalmat” – írja Jávorszky Béla Szilárd.<sup>47</sup> Ugyanakkor a regény recepcióját vizsgáló szakemberek, éppen a legenda és a valóság időbeli eltéréseiből fakadóan, gyakran felhívják a figyelmet arra, hogy már a megjelenése pillanatában sem,

<sup>44</sup> KÖVÁRY, „Művészet, mákony, melankólia...”, 128; Sigmund FREUD, „A költő és a fantáziaműködés (1908)”, ford. SZILÁGYI Lilla, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, 59–64 (Budapest: Filum Kiadó, 1998).

<sup>45</sup> KÖVÁRY Zoltán, „»A mélység is beléd pillant«, A kreativitás sötét oldala és az elmeegógyász-író Csáth Géza” in KÖVÁRY, *Homo Creativus...*, 153–176.

<sup>46</sup> Albert ROTHENBERG, *Creativity & Madness, New Findings and Old Stereotypes* (Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1990).

<sup>47</sup> JÁVORSZKY Béla Szilárd, „Kibukottak és üdvözültek”, *Korunk* 24, 8. sz. (2013): 21–25, 22.

tehát lényegében soha nem volt teljes mértékben megegyező az a társadalmi helyzet, közhangulat és életérzés, amelyben a mű született és az, amikor az olvasók a kezükbe fogták.<sup>48</sup> A munka kezdete és a megjelenés között eltelt kilenc, de a híres három hét és a megjelenés között is hat év – Kerouac a tekercest huszonkilenc évesen írta meg, és harmincöt éves volt, mikor megjelent. Ennek fényében számításba kell vennünk, hogy neki és az őt körülvevő, a kéziratot folyamatában olvasó társaságnak mást jelenthetett az *Úton*, mint az első befogadóknak, nem is beszélve az ötven évvel később, 2007-ben kiadott *Az eredeti tekercs* befogadóiról.

És ez idő alatt nemcsak a környezet, hanem maga Kerouac is megváltozott. Erin Mercer úgy fogalmaz,

az *Úton* megjelenése után Kerouacot kulturális forradalmárként, a „beatek királyaként” ünnepelték. [...] [D]e a hatvanas évek végére Kerouac szabados, bohém személyisége radikális változáson ment keresztül. Túlsúlyossá, alkoholistává, elszigeteltté és kötekedővé vált, az út hőse meggyőződéses republikánus lett, aki barátságot kötött William F. Buckley-val<sup>49</sup> és támogatta a vietnami háborút. Ez az átalakulás kevésbé meglepő, ha elismerjük az *Úton* kétszínűségét. A Kerouac regényéhez mint egy új, alternatív életmódot és politikai tiltakozást bemutató bohém bibliához való ragaszkodás figyelmen kívül hagyja a regényben megjelenő konzervatívabb impulzusokat, amelyek ahhoz a korszakhoz kötik, melyben megfogant és íródott, nem pedig ahhoz, amikor publikálásra került. Bár minden bizonytalansággal kapcsolódik az új ellenkultúra kialakulásához, az *Úton* a háború utáni korai időszak jogfosztott veteránjainak társadalomba való visszailleszkedéseivel kapcsolatos aggodalmának is a része. Kísérteties és fantomszerű motívumokkal, amiket egy idealizált Amerika vidám leírásaival ellensúlyoz, a hatás, amit Kerouac regénye kivált, furcsán skizofrén. [...] Kerouac regénye talán a legélesebb illusztráció a változásra az elfojtás és kísértetieség jellemezte időszak és a vallomásosság és az ironikus fekete humor által meghatározott következő évtized között. Az 1948 és 1952

<sup>48</sup> Erin MERCER, „Repression and Confession: Jack Kerouac’s *On the Road*”, in Erin MERCER, *Repression and Realism in Post-War American Literature: American Literature Readings in the 21st Century*, 167–182 (New York: Palgrave Macmillan, 2011).

<sup>49</sup> William F. Buckley a huszadik századi konzervatív gondolkodás egyik meghatározó alakja, politikai gondolkodó és kommentátor, az amerikai *National Review* folyóirat alapítója. Kiállt McCharty szenátor hazafiassága mellett, támogatta Franco tábornokot Spanyolországban.

között írt *Úton* a szovjet bombakísérletek, Kína „bukása”, a koreai háború és McCharty hírhedtté válása időszakához kapcsolódik. [...] Az 1951-es híres benzedrinetől fűtött írómaratonra koncentráció, minek során Kerouac a regényt egy 120 láb hosszú papírra gépelte, hogy elkerülje az általa „irodalminak” nevezett nyelvtani és szintaktikai gátlásokat, figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a szöveg az évek során számos változaton esett át.<sup>50</sup>

Hasonló beszámolót olvashatunk John Leland könyvében:

Mire az *Úton* nyomtatásba került, a közélet jellege olyan módon változott meg, amire Kerouac zsigerileg alkalmatlan volt. A televízió, ami újdonságnak számított, mikor Kerouac megkezdte utazásait, 1957-re hétmillió háztartásba szivárgott be, és ezzel a híresség fogalmának hatókörét és igényeit is kiterjesztette. Elvis Presley, Marlon Brando és James Dean a szexi, mélabús, artikulátlan fiatalság imázsával nyűgözte le a közönséget. Miközben Kerouac kézírata lappangott, az ország megtapasztalta a gyorskaját, a *Playboyt*, a hot rodokat, Allen Freedet, a *Brown v. Board of Education*-t, a Marlboro Man-t és egy olyan gazdasági robbanást, amely teljesen ellentétes a könyv nyomortelepi miszticizmusával. [...] A könyv bop szentjei a heroinfüggőség nyilvános arcává váltak; Charlie Parker Kerouac születésnapján halt meg. Egy félénk, jóképű, zavarodott író számára 1957 reflektorfénye fényesebb, keményebb és kannibalisztikusabb volt, mint amit kilenc évvel korábban, amikor elkezdte a könyvet, el tudott volna képzelni. Ez a reflektorfény jobban szerette a pletykát és az életmódbeli voyeurizmust, mint az irodalmi vagy szellemi törekvéseket. Könyve olyan médiába repítette, amely nem az övé volt, és nem tudta túlélni az utazást. Mindez 1951-ben még ismeretlen volt.<sup>51</sup>

Mindez felerősíti a befogadó egyén és közösség egy-egy mű megítélésében betöltött szerepét, amit nemcsak abban az esetben kell szem előtt tartanunk, amikor arról gondolkodunk, miért és hogyan válik egy regény kultikussá, egy életérzés vagy eszme kulturális hordozójává, a tekercs mindennek szimbólu-

<sup>50</sup> MERCER, „Repression and Confession...”, 168.

<sup>51</sup> John LELAND, *Why Kerouac matters, The lessons of On the road (they're not what you think)* (New York: Viking Penguin, 2007), 194–195.

mává, hanem abban is, amikor arról, miért tűnnek a kreatív művészek olykor örültnek, mániásnak, deviánsnak.

Egy drog hatása alatt álló spontán művész, aki nem hajlandó módosítani művét, ma is és az ötvenes években is vonzóbb és izgalmasabb az emberek számára, mint egy kiváló „gépíró”, aki kiterjedt jegyzetekből és alapos napló-feljegyzésekből ír napi nyolc, vagy akár több órán át, a felesége által főzött kávéét kortyolgatva.<sup>52</sup> Arra, hogy miért van ez így, miért vágyunk a megszo-kottól, a „normálistól” eltérő, az átlagon felüli, a deviancia és az örület határain táncoló művészi élettörténetekre, vagy miért akarunk ilyen történetekről olvasni, a pszichoanalízis több lehetséges választ ad. Ezek szinte mindegyike hangsúlyozza a befogadó belső folyamatait.

Sigmund Freud *A költő és a fantáziaműködés*<sup>53</sup> című 1908-as tanulmányában többek között ezeket a kérdéseket is érinti, és azt állítja, az irodalmi művek azért váltanak ki belőlünk mély érzelmi reakciót (érthetjük ezalatt az indulatot, a vágyat, a kielégülést, az érdeklődést, a taszítás és vonzás kettősségét és még sok egyebet), mert lényegében saját benső tartalmainkat éljük át általuk, olyanokat, amelyeket mi magunk nem tudunk felszínre hozni és kielégíteni. Véleményem szerint értelmezzük ezt nyugodtan tágabban, és ne csak az irodalmi művek, de a szerzői életrajzok iránti kíváncsiságot is értsük alatta. Freud a művészt olyan introvertálnak tekintette,

aki nincs messze a neurózistól. Túl erős ösztönszükségletek hajtják, [...], de hiányoznak az eszközei ezeknek a kielégüléseknek az eléréséhez. Ezért, akár a többi kielégületlen, elfordul a valóságtól s teljes érdeklődését, libidóját is, átviszi fantáziaéletének vágyképződményeire, ahonnan az út a neurózisokhoz vezethetne. Bizonyára sok mindennek kell összetalálnia, hogy ne ez legyen fejlődésének végső kimenetele [...]. Alkatát valószínűleg a szublimálásra való erős képesség és a konfliktust eldöntő elfojtásnak bizonyos lazasága jellemzi.<sup>54</sup>

Az idézetet úgy is értelmezhetjük, mint amely szerint már önmagában az neurotikus jegynek számít, ha a művész képtelen elfogadni a valóságot, és

<sup>52</sup> Matt THEADO, „Revisions of Kerouac: The Long, Strange Trip of the On the Road Typescripts”, in *What's Your Road, Man? Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*, szerk. Hilary HOLLADAY és Robert HOLTON, 8–34 (United States of America: Southern Illinois University Press, 2008).

<sup>53</sup> FREUD, „A költő és a fantáziaműködés...”

<sup>54</sup> HALÁSZ László, *A freudi művészetpszichológia. Freud, az író* (Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2002), 16.

kielégületlen vágyaival a képzelet világa felé fordul. Ugyanakkor a művész, szemben a neurotikussal, elfojtásának lazaságával és az erős szublimációs képességével megnöveli a tudata áteresztőképességét, fokozottabban képes kommunikálni a tudatalattijával, s nem enged szabad teret neurózisának, azaz nem kötődik mereven ugyanahhoz az ismétlődő illúzióhoz, amelyet sérülése diktál. „Új utakat épít ki, amelyekkel alakít a valóságon.”<sup>55</sup> Az új utak kiépítése pedig nemcsak ön maga számára, hanem kollektív, társas szinten is értelmezhető. Freud értelmezésében a költő szublimációs képessége azért van ránk hatással, mert nem a költő az egyetlen, aki fantáziaéletet él:

A fantázia középbirodalmát az általános emberi közmegegyezés jóváhagyja s minden nélkülöző innen vár enyhülést s vigasztalást. De a nem-művész számára az élvezet merítése a fantázia forrásaiból nagyon megszorított. Elfajlásának kéréhetlensége arra kényszeríti, hogy megelégedjék azzal az elvétve adódó álmodozással, aminek még tudatra szabad jutnia. Ha valaki igazi művész, akkor több fölött rendelkezik.<sup>56</sup>

Az íróban tehát részben egy helyettünk-álmodót, helyettünk-szublimálót láthatunk.

Freud fontos fogalma az *előöröm*, amit a következőképp fogalmaz meg:

a költő az álmodozások egoista jellegét változtatásokkal és leplezésekkel enyhíti, és megveszteget minket tisztán formális, azaz esztétikai örömjuttatással, amelyet fantáziájának megfogalmazásával nyújt. Az ilyen örömyeréséget, amit azért ad el nekünk, hogy a mélyebb pszichikus forrásokból eredő nagyobb gyönyör felszabadulása lehetővé váljék, csábítási juttatásnak vagy előörömnak hívják. Az a véleményem, hogy minden, a költő nyújtotta gyönyörűség ilyen előöröm jellegű, és hogy a költői alkotások tulajdonképpen élvezete a lelkünkben levő feszültségek felszabadításából ered.<sup>57</sup>

Freud – tovább hangsúlyozva a befogadó szerepét – emellett érvel, hogy ahhoz, hogy a befogadóban kiváltódjék az érzelmi reakció, azaz a katarzisz vagy az előöröm, egyrészt az szükséges, hogy megfelelő módon kapjon bepillantást a mű konfliktusába, másrészt hogy megfelelő feltételek (ezen belül

<sup>55</sup> Uo., 17.

<sup>56</sup> Uo., 16–17.

<sup>57</sup> Uo., 63–64.

ugyanúgy saját benső, lélektani feltételei) álljanak rendelkezésére ahhoz, hogy át is élhesse azt: „általánosságban talán elmondhatjuk, hogy az abnormális alakok alkalmazásának határait csak két tényező jelölheti ki: a közönség neurotikus labilitása, illetve a költő művészete, hogy kikerülje az ellenállásokat és előörömet keltsen”.<sup>58</sup>

A művészet a műélvező és az alkotó számára egyaránt a tudattalan vágyak képzeletbeli megvalósulásának a közege:

egy műalkotás értékét a tisztán esztétikai sajátosságok mellett elsősorban az határozza meg, hogy a szemlélőből milyen tudattalan indulatokat vált ki. Ilyen tudattalan indulatok azonban csak akkor keletkeznek, ha a művész által feldolgozott motívumok valóban alkalmasak a néző tudattalan vágyainak megszólaltatására és levezetésére. Ha a mű szemlélője a maguk meztelen valójában találkozna velük, akkor a tudatos én hevesen elutasítaná őket. Az elfojtott tendenciák éppen ezen átöltöztetések, átalakítások és áttételek miatt hághatják át a cenzúra küszöbét; ezzel lehetővé téve kibontakozásukat és a mű élvezetét.<sup>59</sup>

A művészetben ezek az „átöltöztetések” és áttételek különböző formát ölthetnek, megtestesítheti őket például a metafora, a metonímia, a szimbólum, de a rím és a refrén<sup>60</sup> is. Ezek az eszközök teszik lehetővé, hogy olyan élményeket és vágyakat is átéljünk, amelyeket lelkiismeretünkkel, társadalmi, kulturális szabályainkkal ellentétesnek tartunk, ezért elfojtjuk őket, s átélésükkel, kiengedésükkel megkönnyebbülést éljünk át. „A szavak kelepccék is: felébresztik érzelmeinket és ránk vetik őket vissza; minden szó a transzcendencia útja, megnevezi és egy képzelt személyre ruházza érzéseinket, aki helyettünk átéli őket, s akit kizárólag ezek a kölcsönszenvedélyek életnek; érzéseinknek tárgyi valóságot, távlatokat, horizontot ad [...] éppen ezért a mű kimeríthetetlennek tetszik, és homályosnak, mint a dolgok”,<sup>61</sup> hangsúlyozza Sartre a befogadó felelősségét és munkáját, mint amelyek elengedhetetlenek a műélmény létrejöttéhez.

<sup>58</sup> Sigmund FREUD, „Pszichopata alakok a színpadon (1942)”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 29, 1. sz. (1996): 34–36.

<sup>59</sup> Charles BAUDOIN, „A katarzis (1929)”, ford. BINÉT Ágnes, in *Művészetpszichológia*, szerk. HALÁSZ László, 393–400 (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1973).

<sup>60</sup> Karl WEISS, „Von Reim und Refrain”, *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 2. sz. (1913): 552–572.

<sup>61</sup> Jean-Paul SARTRE, „Miért írunk?” ford. NAGY Géza, in *Az egzisztencializmus*, szerk. KÖPECZI Béla, 265–296 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 273–274.

Viszonyunk a nagy művekkel erőteljes, ugyanakkor ambivalens:

csaknem olyan szerencsétlenné teszik az embert, mint a szerelem: kiemelik a hétköznapi életből, hogy azután mindent összezavarjanak. Ígéretesek és mégsem nyújtanak semmit sem. A legszívesebben azonosulnánk velük, bekebeleznénk őket, de ehelyett visszautasítanak, és honvágyat ébresztenek, amely, mert céltalan, nem is csillapítható. [...] A művészettel szemben tehetetlenek vagyunk; érezzük, hogy nem lenne szabad kitennünk magunkat a művekkel való találkozásnak, előre tudjuk, hogy alulmaradunk és elveszünk, félünk a ránk törő értelmetlenségtől, mégis olyan makacsul megyünk eléjük, amilyen makacsul a sebeinket is újra meg újra elvakarjuk.<sup>62</sup>

Földényi F. László szerint az újkori művészet egészének mélyén ott lapang a melankólia, a – teremtett vagy megélt – világok mögötti semmi érzése, melyet a legnagyobb művészeti alkotások megsejtetnek vagy megmutatnak, s épp e beavatás által válnak legnagyobbá: „a tökéletes művek mögött mindig ott kísért a megsemmisülés lehetősége, sőt talán éppen azokat az alkotásokat tartjuk valóban nagynak és igaznak, amelyekben megérezzük a halált, amely egyszerre fenyegeti a művet, az alkotót és bennünket”.<sup>63</sup> Véleményem szerint hasonlót állít Rollo May<sup>64</sup> is, mikor azt mondja, mindannyiunknak vannak olyan élményei, amelyeket egy-egy művészeti alkotás megörökít, csak hajlamosak vagyunk elfedni őket. S amikor a művön keresztül találkozunk velük, az a sóvár gondolat tör be a tudatunkba, bárcsak már az elejétől át sem éltük volna, hiszen a mű szembesít minket az élmény mélységével és súlyával. Ugyanakkor nem nélkülözhetjük a kreatív alkotásokat, hiszen rajtuk keresztül érhetünk túl a saját létezésünkön.<sup>65</sup>

Kirajzolódik a valami mögé látás és a kerülőút motívuma. Tudatunkat a művészet ugyanúgy kerüli meg és jut el a tudatalattinkhoz, ahogy a melanko-

<sup>62</sup> FÖLDÉNYI, *Melankólia...*, 146–147.

<sup>63</sup> Uo., 145.

<sup>64</sup> Rollo MAY, *The Courage to Create* (New York és London: W. W. Norton & Company, 1994).

<sup>65</sup> May Shakespeare 64. szonettjének példáján keresztül vezeti le gondolatát. A szonett utolsó négy sora így hangzik: „Rájöttem, e sok roncs mire tanít: / Jön az Idő s szerelmem elviszi. / Fél-halál ez a gondolat, s a kincset / Siratja: hogy birtokol, de veszíthet!” (Szabó Lőrinc fordítása). A szonettet olvasva szembe kell néznünk azzal, hogy minden, mit szeretünk, egy napon meghal. De az emberi létezés lényege, hogy addig is ebben a pillanatban létezzünk és szeretünk, annak ellenére is, hogy az idő és az elmúlás végül mindannyiunkat elér. Lásd: MAY, *The Courage to Create...*, 24–25.

likus nyer bepillantást a létezés függőnye mögé, és ahogy a beat keresi a szabadságvágytól hajtva, az értelmetlenség által űzve a lehetséges alternatívákat. A látás kulcsfontosságú, de ez a látás nemcsak a szemünk észlelete, hanem megtapasztalás és önvizsgálat is.<sup>66</sup>

ÖSSZEFOGLALÁS: AZ EMBERFELETTI, AZ ÓRÜLT, AZ EGZISZTENCIÁLIS,  
A MELANKOLIKUS ÉS AZ ÁTTÉTELES

Mit testesít meg tehát a tekercs? Kerouac számára a tekercs először mechanikus segítség volt, amely megkönnyítette, hogy lelkesedésével lépést tartva a megfelelő tempóban írhasa meg (vagy át) a regényét, hogy a művészi alkotófolyam a lehető legkevesebb akadályba ütközzön. Spontán írástechnikájának bizonyítéka, írói identitásának igazolója. Elkészülte után büszkén és bizalommal körbehordozott kézirat, amely nem talált pozitív fogadtatásra. Aztán sokáig egy volt a sok *Úton*-változat között. Kezdetben csalódás okozója és végül az átdolgozás elfogadásáé is. Ez a kéziratforma szimbolikusan az ő számára is a határtalanság, a folyamatosság, a mozgásban levés állapotát jelentette, hiszen azért választotta, mert erről gondolta úgy, hogy illeszkedni tud a megírni kívánt tartalomhoz, az átélt események dinamikájához. És erről többet lehet, hogy innen nézve már nem tudhatunk meg. A tekercs feltételezhetően a befogadók számára sokkal több jelentéssel és értékkel bír (2004-ben 2,2 millió dollárért vették meg),<sup>67</sup> mint annak idején a megalkotója számára, így a további válaszokat őket vizsgálva kell megtalálnunk.

E tanulmány írásának idején olvastam a hírt, hogy 2024-ben Han Kang dél-koreai író kapta az irodalmi Nobel-díjat, majd egy nappal később az őt bemutató cikkek között azt is, aminek a szalagcíme: „Golyóstollal gépelte le a regényt, ami világhírűvé tette”.<sup>68</sup> Rögtön megakadt rajta a szemem, és a tanulmányhoz kapcsolódó gondolataim maguk mellé engedték új társaikat. Az

<sup>66</sup> Nem tud nem eszünkbe jutni Allen Ginsberg *Üvöltése és az azt kezdő és végig kísérő látás-motívum*: „Láttam nemzedékem legjobb elméit az örület romjaiban, / hisztérikusan lemeztelenedett éhezőket”. Allen GINSBERG, „Üvöltés (1955–1956)”, ford. ORBÁN Ottó, in Allen GINSBERG, *Halál Van Gogh fülére*, 35–45 (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996), 35.

<sup>67</sup> A kéziratot a New York-i Christies Auction House-ban vásárolta meg James Irsay amerikai üzletember, a National Football League-ben szereplő Indianapolis Colts fő tulajdonosa, elnöke és vezérigazgatója.

<sup>68</sup> KISS Imola és TASI Annabella, *Golyóstollal gépelte be a regényt, ami világhírűvé tette – bemutatjuk a Nobel-díjas Han Kangot*, hozzáférés: 2024.10.11, [https://konyvesmagazin.hu/nagy/han\\_kang\\_del\\_korea\\_nobel\\_dij\\_portre.html](https://konyvesmagazin.hu/nagy/han_kang_del_korea_nobel_dij_portre.html).

említett regény feltételezhetően nem a golyóstollal legépelés<sup>69</sup> miatt lett világhírű. De most, hogy a regény is világhírű, a szerzője is Nobel-díjas, a recepció keresni kezdi a történetükben fellelhető különlegességeket. Mintha magyarázatot, igazolást keresne az emberfeletti cselekedetekre – nem az a nagy szó, hogy ízületi gyulladásból fakadó nehézségekkel írt valaki, hanem hogy még így is írt, ráadásul azt a nagy művet írta így. S ez hasson vissza a mű nagyságára, emelje meg, szerzőjét tegye kiemelkedő teljesítményűvé, többnek az olvasónál, ugyanakkor esendővé, egyenlővé is velük, azokkal, akiknek időről időre ízületi gyulladásuk is van.

Kerouac is megírhatta volna máshogy az *Úton*-t (amit ugye meg is tett, ahogy Kang is a regényének csak a felét írta az említett módon). Először nem is a tekerccset adták ki, hanem ötven évvel később döntöttek úgy mások, hogy felerősítik az amúgy is befutott könyv keletkezéstörténetének ezt a mozzanatát és megmutatják: a korszakalkotó regény *így* született, szerzője az emberi teljesítmény fizikai és mentális határain túlmenve hozta létre. Meghaladta a legtöbb ember teljesítőképességét, átlépte a normalitás kereteit, mindent megtett és nem tehetett másképp, azért, hogy létezzen az *Úton*.

Az olvasóknak tehát bizonyíték. De nemcsak az alkotó tetteire, hanem a saját létezésükre, a világban elfoglalt helyükre is. Egy őrült lázálomban megírt regényhez viszonyítva mi *normálisak* lehetünk. Az őrült lázálomban megírt regényt olvasva azt gondolhatjuk, mivel mi nem írtunk őrült lázálomban regényt, mi megúsztuk. De nem úsztuk meg, dehoggy, az egzisztenciális otthon-talanság, a létezés értelmének a keresése, a vágy, hogy elmenjünk a határokig és onnan visszajöjjünk, bennünk van. Ezért vonz minket a könyv, ezért lett nagy regény, de ha nagyon közel megyünk hozzá, oda, ahonnan már lászik a saját létezésünk, megriadunk és inkább azt mondjuk, ez egy őrült lázálomban megírt regény, nézd, itt ez a tekerccs, a bizonyíték. Az *Úton*-hoz ezután is folyton úgy közelítünk és folyton úgy távolodunk tőle, ahogy azt két part között lehet. Mindig vonzani fog, mert magunkat sejtjük benne, de amikor túl nagy lesz a kockázat, felerősítjük a mítoszokat. Legyenek csak őrülte az írók helyettünk, mondják ki, mondjanak ki mindent, hogy a mi vágyaink rejtve és biztonságban maradjanak.

<sup>69</sup> „Akkoriban az ujjaimban súlyos ízületi gyulladásom volt. Az első két részt laza tempóban írtam egy filctollal, ami könnyedén csúszott a papíron. Aztán az utolsó két részt két, fejjel lefelé tartott golyóstollal gépeltem be. A mai napig kínosan érzem magam, amikor a regény sikeréről beszélek, főként amiatt, mert a főhőshöz nem illik a siker szó.” Uo.

KESZEG ANNA

# A szabászat mint nagyelbeszélés

keszeg@mome.hu

ORCID: 0000-0002-8720-9346

---

HELIKON

---

## Tailoring as a Metanarrative

### Abstract

This paper examines the profound significance of tailoring in both fashion history and cultural history. Its central argument is that tailoring serves as the key technology of modernist fashion. To explore this cultural technology, the study analyzes a specific textual genre: the tailoring textbook. Methodologically, it aims to uncover the diverse layers of the most influential narratives surrounding tailoring. In this context, it applies a Foucauldian discourse analysis to tailoring manuals. The analysis identifies three major discursive models: the tailor as a body expert, the tailor as an engineer, and the tailor as a spy. These three layers trace the historical transformations of tailoring as a cultural technology.

Keywords: sartorial culture, tailoring manuals, sartorial discourses, metanarrative, cultural technology

Ezt a cikket két meglátás ihleti. Egyrészt fel akarja ismertetni a szabászati kultúra jelentőségét és helyét a test társadalmi (be)öltöztetésének különböző formái között. A szabászat ugyanis a testről való gondolkodásnak a modernitás testtakarását megalapozó, uralkodó beszédmódja. Azt a kultúrát, amely a szabászatban látta az öltözködésii rendszer megalapozását, a későkapitalizmus ruhatermelése alapjaiban kérdőjelezte meg, miközben e gyártási forma kritikája folyamatosan elveszett aranykorként utal vissza a szabászat fénykorára. A szabászat nagyelbeszélését szándékozom tehát bemutatni. Másrészt visszamegyek ahhoz a Roland Barthes *A divat mint rendszer* című műve<sup>1</sup> által képviselt állásponthez, hogy az öltözködéskultúra megértéséhez az írott ruházat megértésén keresztül vezet az út. De ugyanezt képviseli értekezésével a Barthes-hoz képest sokkal kisebb publicitást kapott Greimas is, aki az 1830-as évek divatját nyelvhasználati és szókincs-rekonstrukciós problémaként veti fel.<sup>2</sup> Hozzájuk hasonlóan, a szabászati kultúrát egy szöveges műfaj, a szabászati tankönyv elemzése által rekonstruálom.

Barthes értekezésével máris kirajzolódik a szabászati tankönyv problémája. Az a szemiotikai rendszer, amelyben a francia teoretikus gondolkodik, abból indul ki, hogy a divat rendszerszintű megértése három réteg, a valóságos ruházat, a képi ruházat és az írott ruházat természetét és egymáshoz való viszonyát, egymásba való átfordítási lehetőségeit feltételezi. E három struktúra létmódja nagyon eltérő, az egyik technológiai, a másik ikonikus, a harmadik pedig verbális. Barthes a technológiai szintet (szabászat) „ősnyelvnek” nevezi, ebből az ősnyelvből történik meg a *shifterek* általi átfordítás az ikonikus, illetve az írott ruházatba. Az első átfordításnál a shifter a főszabász és az általa létrehozott sematikus rajz. A másik esetben, a technológiai megközelítés írottba való átfordítása a szabászati előírás. A szabászati tankönyv a sematikus rajzok és szabászati előírások gyűjtőhelye. Barthes elismeri, hogy a szabászati előírás vagy program „a Divat irodalmától jól elkülöníthető szöveg; célja a megkettőzés: nem azé, ami van, hanem azé, ami készül; [...] nem abban az írásmódban van, amiben a Divat-kommentár készül; szinte egyáltalán nem tartalmaz főneveket vagy mellékneveket, inkább csak igéket és méreteket.”<sup>3</sup> A Divat-kommentár lesz aztán a szövegműfaj, amellyel Barthes dolgozni tud,

<sup>1</sup> Roland BARTHES, *A divat mint rendszer*, ford. MIHANCsik Zsófia (Budapest: Helikon, 1999).

<sup>2</sup> Algirdas Julien GREIMAS, *La mode en 1830. Langage et société* (Paris: PUF, 2000). A divatelméletben nem túltárgyalt jelenség, mégis nagyon izgalmas szempont, hogy a szemiotika e két alapítóatyja a divat nyelvszerűségének elemzésével jutott el a szemiotika módszertan működésének megértéséhez.

<sup>3</sup> BARTHES, *A divat mint rendszer...*, 13.

s itt, az értekezése módszertani bevezetőjének legelején, leszámol azzal a lehetőséggel, hogy a technicizált rajzokból és szövegekből értse meg a divat rendszerét. Ugyanis úgy látja, hogy a szabászati tankönyvek nyelve annyira elszakad az előállítási eredettől és céltől (a kiszabástól, a megvarrástól), hogy mindössze nyelvi struktúraként képes már működni, nem képes a rendszerek között fordítani. Ezzel szemben a divatlapban olvasható, divatfotó vagy divatrajz kísérté divatkommentár mindhárom struktúrát tartalmazza, így a technikai, a verbális és az ikonikus réteg tanulmányozására, illetve a közöttük működő átfordítások megértésére is alkalmas.

Barthes-nak e szisztematikus érvelését ez a tanulmány sem kritizálja azzal, hogy a szabászati előírás műfaját helyezi a vizsgálat középpontjába. Egyetértek Barthes-tal abban, hogy a divat megértése a szabászati tankönyvek alapján alig lenne lehetséges. Engem éppen az érdekel, amit Barthes kivon a divat felségterülete alól, miközben az látszólag a divat működésének feltétele: a szabászat. Így a szövegem címe, olcsó utánlövással, az is lehetne, hogy a szabászat mint rendszer. Roland Barthes-tól máris két fontos állítást raktározhatunk el a szabászati kultúra megértéséhez. Egyrészt, hogy a szabászat és a divat két nagyon különböző alrendszerei az öltözködéskultúrának: bizonyítani fogom, hogy adott megközelítésekben versengő és egymást kritizáló jellegük van. Másrészt, hogy a szabászati előírás nyelve egy igei-adatcentrál, nem pedig nominális nyelvé. Ezt az állítást a szabászati tankönyvek elemzésekor részben bizonyítani, részben pedig kritizálni fogom.

#### DIVATTÖRTÉNET SZABÁSZATKÉNT ELBESZÉLVE

A divat definícióinak egyik közös eleme, hogy a jelenség az öltözködéskultúra változási képességét, trendkövető és trendet előrejelző jellegét jelenti.<sup>4</sup> Bár sok vita folyt arról, hogy mennyiben kolonizáló, s túlságosan a nyugat-európai modernitás öltözködéshez való viszonyát hangsúlyozza ez a definíció, a kritikai divattanulmányokban mégis egyetértés látszik abban a tekintetben, hogy az emberi öltözködéskultúra különféle kulturális verzióinak közös mozgatója

<sup>4</sup> „A viselettörténet tulajdonképpen divattörténet. A divat mint fogalom ugyan tágabb értelmű [...], de ha csak a viseletre gondolunk, akkor leszögezhetjük, hogy minden öltözködési változást valamilyen divat irányít.” F. DÓZSA Katalin, *Megbámulni és megbámultatni: Viselettörténeti tanulmányok* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014), 11.

valamiféle idővonatkozás.<sup>5</sup> Ez az idővonatkozás éppen a szabászat történeti alakulásában van veszélyeztetve azáltal, hogy a modernitás divatparadigmájából következő iparosodás szezonális jellegű divatváltozásai kérdőjeleződnek meg a modernításban kiteljesedő és végső uralomra jutó szabászatban. A divatjelenségnek általában természete, hogy mesterien képes a belső ellentmondások egybentartására és hangsúlyozására, itt mégis kifejtem a szabászat modernista divatot megalapozó és modernista divatot kritizáló jellegét.

A szabott ruha a 12–13. században terjed el, az első, a maira emlékeztető, szezonális divatrendszer pedig a 14. századi olasz városállamok invenciójaként szokás emlegetni.<sup>6</sup> Bár nyilván az időbeli egymásutániség nem jelent automatikusan okozati viszonyt, a viselettörténészek egyetértenek abban, hogy a lepelruhát leváltó szabott ruhának köszönhető „a viszonylag gyorsan változó európai divat” megjelenése.<sup>7</sup> A szabott ruha attól nagyon más öltözködési logika, mint a korábbi lepelruha, mert hozzányúl a szövött alapformák szerkezetéhez, anyagfőlösteget termel, miközben követni tudja a test formáját és komoly szaktudást igényel előállítójától. A lepelruha ezzel szemben a test köré redőzött textíliából jön létre, melynek kialakításához nincs szükség ruhakészítési ismeretekre. Az utóbbit az öv vagy a rögzítésre szolgáló csatok, brossok tehetik mindössze divatossá, míg a szabott ruhánál a testhez képest meghatározott formaalakításnak jóval több lehetősége van, amit megsokszoroz a záró megoldások (szalag, gomb, villámzár stb.) változatossága.

A legkorábbi szabászati tankönyvek a 16. század közepén jelennek meg németül. Ezekben a kiadványokban alig van szöveges tartalom: a szabásminták arányosan kicsinyített technikai rajzát adják ki, s a cél a szabómesteri vizsgára való felkészítés. Vagyis komoly előképzettséggel rendelkező olvasóknak szól-

<sup>5</sup> Caroline Evans és Alessandra Vaccari *Time in Fashion* című szerkesztett kötete három aspektusát jegyzi a divat idővonatkozásának. Az első az iparosodás ideje, amely a szezonális jelleget fedi le, a második az antilineáris idő, a divat mint folyamatos alkalmazkodás felfogása, majd az utópia ideje, a divat azon képessége, hogy újírja és alakítsa a történelmet. Caroline EVANS és Alessandra VACCARI, szerk., *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities* (London: Bloomsbury Visual Arts, 2020). Végső soron mindhárom elem a Barthes által is emlegetett időszakvédelemnek a megnyilvánulása. „Ha a Divat zsarnoksága összekeveredik is létével, ez a lét önmagában végül is nem más, mint egyfajta időszakvédelem.” BARTHES, *A divat mint rendszer...*, 201.

<sup>6</sup> Gilles LIPOVETSKY, *L'empire de l'éphémère: La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Folio – Essais (Paris: Gallimard, 1987), 30–35.

<sup>7</sup> F. DÓZSA, *Megbámulni és megbámultatni...*, 16–18, 18.

nak.<sup>8</sup> 1580-ban jelenik meg az első olyan kiadvány, amelyet szabászati tankönyvként tarthatunk számon, Juan de Alcega baszk matematikus és szabómester 1580-ban kiadott munkája (*Libro de Geometría, practica, y traça*), mely alkalmazott geometriaként határozza meg magát, és fő célja az anyagtakarékos szabásminták kialakítása. A kötet előszavában Alcega megjegyzi, hogy könyve kiadatását a szabómesterek céhe megpróbálta megakadályozni, mivel féltve őrzött szakmai titkaik kiszivárogtatásaként tekintettek a munkára.<sup>9</sup> A műfaj a 18. századra önállósodik. A francia enciklopédia a ruházat-előállítás mesterségeinek szentelt kötetében huszonöt illusztrációs oldalt szentelnek a szabászat bemutatására a következő szerkezet szerint: életkép egy szabászati műhelyből; a szabászati műhelyekben használt eszközök; anyagtekercek és mérőeszközök; a kor viseletének fő öltözékelemei; konkrét szabásminták öltözékelemekre bontottan; öltéstípusok; fehérneműk.<sup>10</sup> Diderot és d’Alembert enciklopédiájával kapcsolatosan köztudott a tudásdemokratizáló szándék és annak közmegebotránkoztató volta, de ugyanígy egy zárt tudásrendszer megsztásának ambíciója fűti azokat a szabómestereket is, akik a szakmai titkokat nyomtatásban, rendszerbe foglalva jelentetik meg. A tudás fölötti birtokjog, a tudás legitimitása és pénzre váltásának jogtalan vagy jogos volta végigkíséri a szabászati tankönyvek, majd a folyóiratok mellékleteiben megjelenő szabásminták kiadásának történetét. A szabászati tankönyvek korszaka a 19. század második fele és a 20. század eleje, mely a férfiöltözet kanonizálódásának időszaka. A műfaj médiaarcheológiájának egyik komponense az a versengés, mely ebben az időszakban az ipari és a kézműves szaktudást igénylő előállítás között kialakul. Mivel a nyomtatásban elérhető szabásminták mindenki számára elérhetővé válnak, a mintakészítő szabász, a modellező tevékenysége önállósul a szabászati műhelyeken belül, és a mintákat előállítók előbbre valókká válnak a mindössze varráshoz értő szabók között. A professzionalizációs folyamat a test mérését és a testek összemérését jelenti: míg a kora újkorra természetesen elérhető mérőeszközök strukturálták a mesterek munkáját (a hüvelyk vagy

<sup>8</sup> Jennifer Grayer MOORE, „A Brief History of Patternmaking”, in *Patternmaking History and Theory*, szerk. Jennifer Grayer MOORE, 11–33 (London–New York: Bloomsbury Visual Arts, 2020), 13.

<sup>9</sup> Joy Spanabel EMERY, *A History of the Paper Pattern Industry: The Home Dressmaking Fashion Revolution* (London–Sydney: Bloomsbury Academic 2014), 18.

<sup>10</sup> Denis DIDEROT és Jean le Rond d’ALEMBERT, *L’Encyclopédie 38, Arts de l’habillement: recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication* (Paris: Avec Approbation et Privilège du Roy 1751–1780), I–XXV.

a tenyér nagysága, zsinóron számontartott hossz stb.),<sup>11</sup> a mérőeszközök és mértékegységek annyira szofisztikálttá váltak a 19. század végére, hogy Catherine Roy 100 különféle szabászati rendszert azonosít az általa tanulmányozott szabászati tankönyvek alapján.<sup>12</sup> Összehasonlító elemzése arra mutat rá, hogy a könyveket az általa tanulmányozott időszakban egyre kevésbé írják a szabászok, mint inkább a modellezők számára, illetve a textilből készült mintát rendre felváltja a papírminta, s a huszadik század elejére a textilalapú modellezés teljesen kiszorul a tankönyvek gyakorlatából. Ugyanígy látványos változást jelent az is, hogy a testtartást (*posture*) mint a modellezésben legfontosabb alapelvet háttérbe szorítja a testesség (*corpulence*) figyelembevétele, mely a karcsúságkultusz fokozatos kialakulását mutatja.<sup>13</sup>

A szabászat a ruházat időfüggvényét jelentő divatrendszer vonatkozásában a 19. század végére éri el azt a formai komplexitást, amelyet Anne Hollander viselettörténész a modern divat kicsúcsosodásának nevez, tudniillik a kötött formavilágú férfiöltönyt ekkor kanonizálja.<sup>14</sup> Hollander a divattörténetnek azt a nagy, paradigmaticus pillanatát olvassa újra, melyet a nagy lemondásnak<sup>15</sup> neveznek: vagyis a férfiak elhatárolódását a színes, díszített, szezonálisan változó ruházattól. Hollander jogosan állapítja meg, hogy míg a divatot a polgári társadalom a női tevékenységek körébe utalta át, a modern öltözködés legikonikusabb és legforradalmibb elemét, az öltönyt a férfiaknak engedte oda. Az, a divat pszichoanalitikus megközelítései által leírt paradigma, melyben a férfi van, a nő pedig a férfivágy tárgyaként létrejön, a férfiak előjogát jelentő komoly, visszafogott színvilágú öltönyben fejeződik ki.<sup>16</sup> A polgár (a nemessel ellentétben, akinek a király kegyeiért versengve látszania

<sup>11</sup> Az úgynevezett ösztönös mérésről magyar kultúrtörténeti összefoglalást ad Hottó Éva a magyar 17–18. századi férfiöltözetek szabásmintáiról írott doktori disszertációjában. HOTTÓ Éva, *Dekonstrukció és rekonstrukció: A XVII–XVIII. századi magyar férfi öltözetek jellemző szabásformáinak rekonstrukciós elemzése* (Sopron: Nyugat-magyarországi Egyetem, Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola, 2014), 31–35.

<sup>12</sup> Catherin ROY, „The Taylor’s Voice: Pattern Drafting Systems and the State of the Art”, in *Patternmaking History and Theory...*, 91–107.

<sup>13</sup> Uo., 99.

<sup>14</sup> Anne HOLLANDER, *Sex and Suits: The Evolution of Modern Dress* (London–Sydney: Bloomsbury Academic 2016), 1–9.

<sup>15</sup> „Great renunciation”. John C. FLUGEL, *The Psychology of Clothes* (London: Hogarth Press 1930), 110.

<sup>16</sup> Barbara Vinken szerint a nemek közötti öltözködésben megnyilvánuló különbség az öltözködéskultúrában a 19. században éri el csúcspontját. Ezt a történeti közhelyet Vinken azzal árnyalja, hogy megállapítja, a félvilág (*demi-monde*), mely a divatszociológia klasszikusai szerint elvileg a polgári társadalmi rétegek divatviselkedését imitálja, éppen ezt az éles nemi

kellett, vagyis a későbbi nőies viseletkultúra rendszere szerint kellett viselkednie) azért tudja megtestesíteni a szabad polgári életesményt, mert nem díszíti a testét. Hollander érvelése abból az ellentmondásból indul ki, hogy miközben a modernitás divatrendszere a folyamatosan változó öltözködés-kultúrát dicsőítette, a férfiöltöny éppen amiatt tudott státuszszimbólum maradni, hogy formailag alig változott. Hollander ezt az alapstruktúrájában változatlan, csak a részleteket érintő változásoknak kitett öltönyt az önálló autoritással rendelkező vizuális formák példájának tekinti. Az öltöny – Hollander szerint – a modernitás vizuális szótárában ugyanolyan fontos szerepet játszanak, mint az absztrakt művészet és a praktikum által megalapozott „avantgarde design”.<sup>17</sup> Az öltöny formanyelvét az elegancia és a praktikum kettős ideálja alapozza meg. Az öltöny márpedig a szabászati kultúra kicsúcsosodása, a szabott ruha paradigmája által megalapozott öltözködési rendszer csúcsa. A viselettörténész is úgy fogalmaz, hogy az öltöny alatt nem pusztán öltönyt ért, hanem azt a szabászati sémát, melyet „sztenderd maskulin civil kosztümként” nevez meg.<sup>18</sup>

A modernitás minimalista alapozású vizuális nyelve egyébként is számonkérte a szabászatot a díszítést és a frivol formai újítást. Adolf Loos, akit ornamentikaellenes kirohanásai miatt is számontartunk, a divattal kapcsolatban is azt az alapelvet fogalmazta meg, hogy a divatos ruha az, amellyel „egy adott alkalommal a civilizáció centrumában viselve a legjobb társaságban nem vonjuk magunkra a figyelmet”.<sup>19</sup> Loos ezt angol alapelvnek nevezi, és a szemében meglehetősen rosszul vizsgálják az ezt az elvet felfogni képtelen, csillogni és kitűnni vágyó németek.<sup>20</sup> Az már az építészettörténet kanonizált

---

kétszertatúságot nem veszi annyira komolyan azzal, hogy a dandyt és a *coquette*-et a divatrendszer középpontjába állítja. Barbara VINKEN, *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System* (London-New York: Berg 2005), 5–9.

<sup>17</sup> Az „avantgarde design” kifejezést abban a paradigmatis éretelemben használom, ahogyan Boris Groysra visszamenve Szentpéteri Márton is teszi. SZENTPÉTERI Márton, „Mítoszok a designkultúrában”, *Replika* 80 (2012): 159–168, 162.

<sup>18</sup> HOLLANDER, *Sex and Suits...*, 1.

<sup>19</sup> Adolf LOOS, „La mode masculine”, in Adolf LOOS, *Comment doit-on s'habiller?*, 13–21 (Paris: Grasset 2014), 16.

<sup>20</sup> Ugyanezt az elvrendszert mondja vissza Kőszegi László *A műélvezés művészetében*: „S a könyvről, a szellem ruhájáról, eszünkbe juthat testi ruhánk is. Mikor lesz már ez utóbiból igazán második bőrünk, mely méltó lenne az elsőhöz s azt okosan s finoman védné s egyáltalán a test életét, mozgását, kényelmét -és szépségét ügyesen s ízlésesen szolgálná? Mikor lesznek az orvosok meg a szobrászok és festők a vezetői a szabászatban a sok hígvelejű és perverz »divatcsináló« mesterember s üzletember helyett?” KŐSZEGI László, *A műélvezés művészete* (Budapest: Világirodalom Könyvkiadóvállalat, 1919), 184.

példája, hogy Loos ennek a paradigmának építészként is támogatója volt, hiszen az általa az angolos szabászat hiteles képviselőjének tekintett E. Ebnstein szabómester szalonjának berendezése az első belsőépítészeti projektje volt, majd az Osztrák–Magyar Monarchiában a legértékesebb férfiöltönyöket gyártó Goldman&Salatsch székhelyét 1911-ben szintén az ő tervei alapján építették fel.

A szabászat modernista formanyelve az öltöny mellett a katonai eredetű ballonkabát mítoszát dolgozta ki ugyanilyen, az ornamentikát száműző kegyetlenséggel.<sup>21</sup> A ballonkabát feszes struktúrája a katonai egyenruhától a dektívek és a rejtőzködni akaró sztárok (férfiak és nők) ruhatárába épült be – szimbolikusan a privát és nyilvános közötti határt definiálva újra. A ballonkabát elsődleges célja az intimitás védelme, a nyilvánosság blokkolása. A ballonkabát annak a korszaknak az egyenruhája, amelyet a tömegmédiá figyelemgazdaságtana irányít. S bár mindkét öltözékstruktúra (öltöny, ballonkabát) jócskán gendersemlegessé vált, mindkettőből jól kiolvasható a minimalista modernitásban kicsúcsosodó szabászati kultúra civilizatorikus szemlélete.<sup>22</sup> Benjamin Wild a szabászati kultúrát Elias civilizációs folyamatának értelmében olvassa és az én-mi dinamika társadalmi (újra)definiálásának lehetőségét látja benne. A modernista szabászat e két alapstruktúrája egy olyan társadalmi berendezkedést mutat fel, mely nyilvánvalóan az én felé tolódik el, ezt az ént viszont egyenruhába öltözötten látja szívesen.

S bár e következtetés, miszerint a divattörténetnek az a korszaka, mely az exkluzív szabászati kultúrában csúcsosodott ki, az individualista modernitás egyenruháját, az öltönyt és a ballonkabátot helyezte a középpontba, kétségkívül érvényes, a szabászati tankönyvek mintázatainak azonosítása arra mutat rá, mennyire eltérőek azok a szerepmoделlek, amelyek a szabómesterek önszemléletét jellemzik.

A következőkben a tankönyvekben azonosítható szakmai habitusokat abból a perspektívából olvasom, hogy a szabók öndefiníciójának milyen lehetőségeit kínálják fel, s ezzel hogyan tudják árnyalni és széttartóvá tenni a fentebb azonosított nagyelbeszélést.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Jane TYNAN, *Trench Coat* (London: Bloomsbury Publishing, 2022).

<sup>22</sup> Benjamin WILD, „The civilizing process and sartorial studies”, *Clothing Cultures* 1, 3. sz. (2014): 213–224.

<sup>23</sup> Az elemzés egy olyan alapkutatáson alapszik, melyhez az Országos Széchényi Könyvtárban elérhető magyar és angol nyelvű köteteket tekintettem át. 2024 októberében a Bourses du Gouvernement Français ösztöndíjprogram keretében a párizsi Musée des Arts Décoratifs könyvtárának és a Musée de la Mode de la Ville de Paris archívumának szabászati tankönyveit vizsgáltam. A következő összefoglalót a Michel Foucault-féle diskurzuselemzés ihletli: Michel

## A SZABÁSZATI TANKÖNYVEK DISZKURZÍV RÉTEGEI

A szabászi tankönyvek közel ötszáz éves története a szakmai professzionalizáció artikulálásának időszakára. Ennek a történetnek három nagy paradigmája van. Az első a szabót testszakértőnek tekinti: a szabott ruha és a test közötti optimális dinamika kialakításának tudora. A második megközelítés a technicizálódás folyamatának következménye: a szabász mérnökként fogja fel munkáját, a változatos szabászi rendszerek tulajdonképpen mérésztchnikai eljárások. E két paradigma szinte végig egymással versengésben marad fenn, majd a mérnök-metaphora fokozatosan háttérbe szorítja, majd kiszorítja a testszakértőit. Végül pedig a teljes műfajtörténetet végigkíséri a titkokkal élő és visszaélő szabászi tankönyvíró kliséje, mely a kortárs populáris kultúra romantizáló nyomásának hatására a szabómester alakját a kém alakjával mossa össze.<sup>24</sup>

*A szabómester mint testszakértő* (vagy poétikusabban: mint szobrász) egy olyan értelmezési réteget mozgat, mely a testet textillel körbevevőre úgy tekint, mint aki arról a legbennfentesebb tudással rendelkezik. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy ez a tudás abban az értelemben nem normatív, hogy különbséget tenne értékes és kevésbé értékes (szép és nem szép, formás és nem formás, csinos és nem csinos) testek között. Abban az értelemben viszont kétségkívül az, hogy tekintetbe vesz egy arányossági mátrixot és a testet folyamatosan ehhez méri. Szemléletmódja úgy írható le, hogy az optimális arányoknak megfelelően létezik egy testeszmény, melyet az emberi testek általában csak megközelítenek, a szabó dolga ehhez a testeszményhez felzárkóztatni a tökéletlen halandók alkatát. Amikor a szabómesterre a szabászi tankönyvek művészként, szobrászként utalnak, akkor ezt a koncepciót idézik meg: a szabómester szuperképessége, hogy a szabott sziluettel felzárkóztatja a testünket

---

FOUCAULT, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969). Bár ebben az esetben az elemzés téje sokkal kisebb, mint Foucault esetében: mindössze a szerzői öndefiníció kritériumának változását vettem figyelembe. Az elemzést Benczik Judit mérnökstanár értekezése is ihlette, melyben négy magyar nyelvű szabászi tankönyvet hasonlít össze a szerző az 1901 és 1969 közötti időszakból. BENCZIK JUDIT, *Szabászi tankönyvek összehasonlítása a nőruha-készítő szakmában* (Szeged: Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2005).

<sup>24</sup> Mindhárom szakmatípus kulturális és társadalomtörténeti jelentőségét érdemes lenne külön tárgyalni, hiszen az itt kirajzolódó nagyelbeszélés jól dokumentálja a szakmákhoz kapcsolódó társadalmi imaginárius változásait. Most csak néhány munkát hivatkozok, amelyek ezeket a kérdéseket tárgyalják. W. H. G. ARMYTAGE, *The Social History of Engineering* (Cambridge: The MIT Press, 2003); Luc BOLTANSKI, *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies* (Cambridge: Polity Press, 2014).

a tökéletes testarányok kánonjához. Fodor Antal 20. század eleji tankönyve így fogalmaz:

Ha mértéket veszünk, nagy figyelemmel kell megnéznünk az alsó test és lábak alakját. A főpontok, melyekre külön súlyt kell fektetni, ezek: Egyenes-e a láb? Erős csípője van-e? Előre vagy hátrahajlott-e az alsó test. Erős vádlija van-e? befelé vagy kifelé görbülő lábszárai vannak-e? Egyforma-e a két láb? Ha hasas, rendes, vagy hegyes-e a has? Az ízlésre is külön súlyt kell fektetni. Ha vékony a lábszár csontja, ne csináljunk nagyon szűk nadrágot, ha vastag, igyekezzünk a lábszárát minél vékonyabbra csinálni, de ügyelni kell arra, hogy az alsó test a lábszárakkal összhangzásban maradjon. Ha a lábfej kicsi, csináljuk egész alól szűkre a nadrágot. Ha a lábfej nagy, úgy ne csináljunk alól nagyon szűk nadrágot, inkább az úgynevezett harangnadrágot, t. i. a lábszárát szűkre s egészen alul, a lábfejét bővebbre. Ha az egyik csípő kisebb vagy nagyobb, alacsonyabb vagy magasabb, ha a lábszárak nem egyformák, ezt mind a mértékhez fel kell jegyezni és kiszabásánál tekintetbe venni. [...] A mint látjuk, rendes növésű embernél is vannak eltérések és a legfontosabbak azok, melyek nem tűnnek nagyon az ember szemébe. A sok rossz nadrág azért készül, mert mint tudom, a szabók legnagyobb része, nem veszi ezeket tekintetbe s egyenes, előre vagy hátrahajlott testre egyforma nadrágot szabnak. Ez téves.<sup>25</sup>

Alison Matthews Davis emlékeztet arra, hogy a ruhára szabott test koncepciója a páncél és a vértzet militarizált formavilágára vezethető vissza: mivel ezek a formák merev és merevíthető anyagokból készültek, kiegyenlítették a testek görbületeit, így alakították szoborrá a test lágyabb szerkezetét.<sup>26</sup>

Ezzel párhuzamosan a szabászok testről való tudásának van egy másik rétege is, mely kevésbé a testarányokhoz, mint inkább a testtel való bánni tudáshoz kapcsolódik. Ugyanis ezen a tradíción belül megjelenik az a fajta tudásrét, hogy a szabász – aki nagyon nagy koncentrációt igénylő munkát végez ugyanabban a testhelyzetben – a saját testének szakértője: tudnia kell azt, hogy milyen testtartást lehet hosszan büntetlenül fenntartani úgy, hogy az

<sup>25</sup> FODOR Antal, *A modern szabászat tankönyve* (Budapest: Globus Műintézet és Kiadóvalalat Részvénytársaság, 1905), 69–70.

<sup>26</sup> ALISON MATTHEWS DAVIS, „Tailoring”, in *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, főszerk. Valerie STEELE, 261–264 (Detroit–München: Thomson Gale, 2005), 261.

ember nem sérül. A szabóülésnek<sup>27</sup> nevezett pozíció a magyar sportnyelvben is megvolt egy ideig: arra az üléstípusra utal, melyben a szabómester keresztbe tett lábbal úgy helyezkedik el, hogy a munkaanyag terhe nem nehezedik a lábára. A szabóülés lehetővé teszi egy meditatív, a végzett tevékenységben teljesen elmerülő, részletorientált munkakultúra gyakorlását.<sup>28</sup> A testről való tudás e két rétege (a testről mint tökéletes textilszoborról és mint tökéletesített munkaeszközzel való tudás) kapcsolódik össze ebben a szakmai narrációban. Azok az előírások, amelyekre ez a tudás épül, ahhoz az igei-előíró beszédmódhoz kapcsolódnak, melyet a bevezetőben említettem.

*A szabómester mint mérnök* narráció a kortárs szabászati tankönyvek leggyakoribb formulája. A szabászati kultúrát általában a méretezés, a test arányainak számszerűsítéseként írják le. A szabászati tankönyvek története úgy is elmesélhető, mint a testről való tudás technicizálódásának története, a metrikus rendszerek alakulásának folyamata. A papírból, majd valamilyen lágy, de nehezen szakítható anyagból készülő szabó mérőszalagok 17. század végi invenciója<sup>29</sup> után az eredetiség a szabók munkájában ahhoz kapcsolódik, hogy képesek-e új mérőrendszert kialakítani. A mérőrendszer eszközinnovációt is jelent: „Én minden akaraterőmet arra szenteltem, hogy egy olyan rendszerrel álljak iparunk élére, melynek segítségével akadály nélkül haladhasson előre. Rendszerem világos és könnyen kezelhető, mert az általam feltalált vonalzon rajt foglaltatnak az összes beosztások, melynek segítségével bámulatra méltó könnyűséggel dolgozhatunk.”<sup>30</sup> Ez a tradíció alapozza meg annak a lehetőségét, hogy a művészi értékkel bíró divatrajzot a modellező szabásmintává tudja

<sup>27</sup> A szabóülés kifejezés egyi ideig benne maradt a magyar köznyelvben. Porzsolt Lajos *A tornázás kézikönyve* című munkájában így határozza meg: „Lábkeresztzéssel u. n. szabóülés, midőn a lábak nyújtva vagy hajlítva keresztbe tételnek és a térdék egymáshoz szorítottatnak.” PORZSOLT Lajos, *A tornázás kézikönyve* (Budapest: Aigner Lajos, 1886), 58. Ugyanígy a franciában is megvan a „*se mettre en tailleur*” (szabóülésbe helyezkedni) kifejezés.

<sup>28</sup> „Bár a keresztbe tett lábakkal kapcsolatban néha a méltóság elvesztésének érzése és bizonyos mértékű tartózkodás tapasztalható, ez a pozíció semmiképpen sem kényelmetlen, ha az ember hozzá szokott, és több szempontból is hasznos. [...] Ha a szabó egy széken ül, és keresztbe tett lábakkal varr, a háta ívelt, és a munka súlya a térdére nehezedik. A kinyújtott lábakkal ülő ember pedig semmiképpen sem nyugodt, a test hajlamos hátradőlni, és a túlsúly érzetét kelti, emellett, hogy a hátizmokat iszonyúan megterheli. Keresztbe tett lábbal ülve a munka súlya a szabó körül a deszkán van, és nem kell a munkát úgy tartani, mint a varrásnál. Ez egy olyan pozíció, amely egy kis gyakorlás után teljesen természetes lesz, és a kezdőknek mindenképpen el kell sajátítaniuk.” J. E. LIBERTY, *Practical Tailoring* (London: Isaac Pitman and sons, 1933), 2–3. Amennyiben nem jelölök más fordítót, az idézett idegen nyelvű szövegrészletek saját fordításaim – K. A.

<sup>29</sup> MATTHEWS DAVIS, „Tailoring...”, 262.

<sup>30</sup> NAGY Sándor, *A művészi szabászat tankönyve* (Győr: A szerző kiadása, 1932), 3.

átfordítani. A szakma elkezd különbséget tenni a tervező által készített tervrajz vagy modellrajz és a műhelyrajz, illetve gyártmányrajz között.<sup>31</sup> Így jön létre a művész és a mérnök közötti különbségtétel az öltözékelőállítás terén is, mint annyi más szakmakultúrában.

*A szabómester mint kém* mintázat a brit kultúrát sztereotipizáló populáris kulturális alkotásokban rendre visszatér. Mindössze egy példára utalok: a *Kingsman* franchise erre a klisére építi a történetmesélés logikáját.<sup>32</sup> Bár az olvasó a többihez képest valószínűleg anekdotikusnak érzi ezt a narratív mintázatot, érdemes belátnunk azt, hogy a szabászati tankönyvek szerzői rendre úgy tekintenek magukra, mint a szakmai tudás kiárúsítóira. A szakmai titkokkal való élés és visszaélés az általam áttekintett szabászati tankönyvek harmadában valamilyen formában megjelenik. A titokzatos, a közönség elől elzárt tudás könnyen mozgósíthatja a társadalmi képzeletben azokat az összeesküvéselméleti sémákat, melyekkel a szabászat fedőtevékenységgé vizionálható. A Franciaországban ma normaadó tankönyv így fogalmaz: „Amikor szabóként kezdtem dolgozni Franciaországban, az első dolog, ami feltűnt, hogy milyen nehéz konkrét információkat szerezni erről a szakmáról. Hagyományaik, a kiválóságra való törekvésük és szigoruk miatt a szabómesterek titokzatos fátylat borítanak a munkájukra, és csak ritkán adják át a tudásukat.”<sup>33</sup> A szabó általában úgy utal tevékenységére, mint ami számos érdekvédelmi csoport között közvetít: a céhes és szakmai tudás átadása a hagyományőrzésre és patrimonizálásra, az ismeretek terjesztésére, a fiatal generáció megnyerésére, a szélesebb, öltözködő nagyközönség érzékenyítésére és nevelésére hivatkozva történik. Éppen emiatt sokszor érzik magukat határátlépőnek.

A szabászati kultúra története és jelentősége a kortárs divatrendszerben látszólag háttérbe szorul ugyan, miközben a mesterséges intelligencia vezérelte tervezés a szabászati struktúrát is algoritmizálja és a tervezői gyakorlat középpontjába állítja. Miközben kulturális értelemben a szabászat helyét keresi a globalizációval láthatóvá váló sokféle textilkezelési kultúra között, újra kell értenie magát a nem normatív testeszmények korára alkalmazva. Ezek a narratív mintázatok alkalmasak lehetnek arra is, hogy erőforrásait világosabban felismerje. A közösségi média felületein megjelenő szabómesterek, hobbi-

<sup>31</sup> BENCZIK Judit, *Varrástechnológiai alapok* (Budapest: Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet, 2008), 1.

<sup>32</sup> A *Kingsman* franchise Dave Gibbons és Mark Millar 2012-es képregénysorozatán alapzik, melyből a két szerző Matthew Vaughnnal együtt fejlesztett filmes szériát, melynek első részét 2014-ben mutatták be.

<sup>33</sup> Sébastien ESPARGHILÉ, *La veste tailleur homme: guide de Montage Traditionnel* (Paris: Eyrolles, 2018), 8.

szabók és szabásinfluenzerek bizonyítják, hogy ennek a kultúrának is helye van a kortárs vizuális ökoszisztémában. Örökségesítése, kritikai beszédmódjai mind kellenek ahhoz, hogy megértsük, milyen nagy mennyiségű tudást halmozott fel ez a terület az emberi testről és annak mérhetőségéről.

KISS JÚLIA

A káosztervezés gyakorlatai Esterházy Péter  
*Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regényében

kissjulia10@gmail.com  
ORCID: 0009-0001-7034-1594

— HELIKON —

The Practices of Chaos Design in Péter Esterházy's  
*The Glance of Countess Hahn-Hahn*

Abstract

The paper focuses on Péter Esterházy's novel *The Glance of Countess Hahn-Hahn* (1991), published after the regime change. It seeks to answer the question how the Danube, stretching from Donaueschingen to Sulina – a linear course – can be described in a special way. The narrative solutions, inspired by body and space poetics, increasingly move towards the direction of “chaos design”. The study also examines the relevant manuscripts of the writer's oeuvre, located in Berlin (at the Akademie der Künste) and at the same time, it attempts to offer an insight into the novel's history of creation.

Keywords: Péter Esterházy, Central Europe, spatial poetics, body poetics, chaos

„Az író úgy döntött, mégse írja meg ezt a könyvet,  
 ezzel a mondattal szerette volna az író a könyvét,  
 (bát persze, hogy azt) kezdeni...”

(Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása*  
 című regényének kéziratából)<sup>1</sup>

„Vak vezet világtalan”, tartja a közismert szólás, „Szavakat vezet világtalan”, szögezi le Esterházy *Termelési-regényének* író mestere egy tavaszi reggelen.<sup>2</sup> A korabeli recepció joggal tulajdonított példaértékét a frazéma átalakításának, több okból is. Részint abból az egyszerű tényből adódóan, hogy e mondat rögtön a második rész, a jegyzetapparátus legelején olvasható, és ikermondat-testvére – a hármasker vezérigazgató színrelépésével – magát a regényt nyitja meg: „Nem találunk szavakat. Meg vagyunk kövülve. Ijedten pislanunk: ennyire ki lennénk szolgáltatva kényünknek-kedvünknek?”<sup>3</sup> Kulcsár Szabó Ernő monográfiájának ide vonatkozó megállapításait összefoglalva, noha a két kijelentés szó szerinti olvasata arról árulkodik, hogy sem a vezérigazgató, sem a mester nem ura a nyelvnek, kiszolgáltatott helyzetben vannak, és az utóbbi szereplő így nem is lehet kompetens egy irodalmi mű megalkotására, a két frazeológiai egység kölcsönhatást generáló összeillesztése eltérő nyelvhasználati látásmódot hív elő. A nyelvi fordulat (*linguistic turn*) hívószóval meghonosodott megismeréstani és nyelvi paradigmaváltás alapján a szöveget sem a valóság, sem az autonóm szerzői kompetencia nem előzi meg, a jelentésképződés a szövegek irányíthatatlan összejátszásában, egymásra való hatásában keresendő. Így a mester, amikor azon a bizonyos tavaszi reggelen, melyen tornanadrágját keresve a felesége „Vak vagy?” kérdésére a jelen bekez-

<sup>1</sup> Az idézett kéziratföredék jelzete: Akademie der Künste, Berlin, Péter-Esterházy-Archiv, 5. mappa. A képanyag a Berlini Művészeti Akadémia (Akademie der Künste) engedélyével jelenik meg a tanulmányban. A továbbiakban: PE-Arch. E tanulmány nem jelöli az esetleges oldalszámozást. Ennek oka, hogy a szerző néhány spirálfüzet esetében igen, máskor viszont nem élt ezzel a gyakorlattal, és esetenként más személyek által írt munkák is a regényhez tartozó és feldolgozandó dossziék közé tartoznak (például az itt részletében megmutatott Mányoki István *Pityuka rendszerterve. Néhány megjegyzés az EPUSZ alkalmazásáról* című dossziéja is). A regénytervezés első szövegváltozatai értelemszerűen még csupán mondatkezdeményekbe, mondatokba rendeződtek, azokat – egy idézőjelen belül – az Esterházy által alkalmazott összes írásjellel, melléjjellel együtt idézem. A mondatokon belül végzett módosításokat (betoldás, törlés) az idézőjelezett szövegrészletekkel együtt, azok pontos helyén, de szögletes zárójelbe helyezve mutatom be.

<sup>2</sup> ESTERHÁZY, Péter, *Termelési-regény (kissregény)* (Budapest: Magvető, 2018), 121.

<sup>3</sup> Uo., 7.

dés első sorában idézett csattanó válasszal vág vissza, egyrészt össze is olvaszt, nyelvjátékká gyűr két olyan mondatformulát, melyek figurális értelemben hasonló jelentéssel bírnak, de ugyanabban az időben (ön)referenciálissá is alakítja mondandóját, az aktuális (szöveg)környezetben működtetve azt. Ebből a perspektívából tekintve már egy előbbbitől eltérő nyelvhasználóval van dolga a regény olvasójának, aki kalkulál a nyelvek és a szövegek jelentésképző játékával.<sup>4</sup> Hozzáteszem, a kötött figurális értelem elmozdítását a „vezet” ige is felerősíti, hiszen az éppen a „megkövülés”, az intranszitivitás oppozíciójaként értendő, nem feledkezve meg arról sem, hogy a „világtalan” eredeti szólásban betöltött funkciója is jelzésértékűen módosul, tárgyi alakja alannyá, passzív irányítottból aktív szereplővé változik.

Írásomban azonban nem az 1979-ben megjelent *Termelési-regényre* helyezem a fókuszot, hanem a tizenkét évvel később, 1991-ben napvilágot látott *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című művet teszem vizsgálatom tárgyává. A püspöklila borítójú *Termelési-regény* fentebbi mondatait tárgyaló nyitány ugyanakkor a kérdésselvetések részét képezi: hogyan viselkedik a „Szavakat vezet világtalan” kinyilatkoztatás a választott regény kontextusában? Ehhez közvetlenül kapcsolódóan, milyen test- és térpoétikai, anyagkezelési módszerekkel operált Esterházy Péter, amikor megtervezte és megalkotta önnön dunai terének elbeszélhetőségét? Végezetül, hogyan írható le a „káosztervezés” fogalma e kérdések megközelítésekor? Válaszaiban – a Duna-regényként is hivatkozott mű recepciójának áttekintésén és más Esterházy-művek értelmezésén túl – azon észrevételekre is kitérek, melyeket a középpontban lévő mű – a Berliini Művészeti Akadémián (*Akademie der Künste*) őrzött – kéziratanyagának tanulmányozása során szereztem.

Tudvalevő, hogy az Esterházy-prózáról való beszéd esetében különösképpen célravezető a retrospektív olvasat állandó fenntartása, a talányos műcím felfejtésekor sincs ez másként, hiszen annak pontos előzményei mind a *Termelési-regényben*, mind egy *Jelenkorban* közölt Esterházy-esszében megtalálhatók. Az elsőként említett műben fellelhető fogódzó – „Miként Heine mondja, hogy ha egy nő ír, csak az egyik szemével néz a papírra, a másikkal egy férfit figyel; kivéve Hahn-Hahn grófnőt, aki félszemű”<sup>5</sup> – voltaképpen már para-

<sup>4</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ, Ernő, „A nyelv mint alkotótárs: Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban”, *Alföld* 46, 7. sz. (1995): 57–74, 61–64.

<sup>5</sup> ESTERHÁZY, *Termelési-regény...*, 155. A *Termelési-regény* kéziratanyagában egyrészt még némi eltéréssel szerepel az idézett részlet („Heine mondja, hogy ha egy nő ír, csak egyik szemével néz a papírra, a másikkal egy férfit figyel, kivéve Hahn-Hahn grófnőt, akinek csak egy szeme van.”), másrészt pedig minden kétséget kizáróan Hamvas Béla nevéhez van hozzárendelve [„(Hamvas Béla)”. *Akademie der Künste*, Berlin, Péter-Esterházy-Archiv, 26. map-

frázisként kerül a Duna-regény harmadik fejezetének szöveganyagába, azon nem jelentéktelen eltéréssel, hogy ez utóbbi már egy Marxnak küldött levél utóiratának lezárásaként tárul az olvasók elé. A levél kétosztatúsága, a köré konstruált narrátori kiszólások, „vonalvezetések” semmiképpen nem hagyhatók figyelmen kívül. A *Hahn-Hahn grófnő* elbeszélője Heinrich Heine *Németország (Téli rege)* című munkájának azon kiadásával találkozunk, amely 1956-ban az Országos Béketanács gondozásában jelent meg, s amelynek függeléke a szóban forgó, Marxhoz intézett Heine-levelet is közli (*Heine kísérőlevele a Németország nyomdai levonataihoz Párisba, Marxnak*). Úgy tűnhet, hogy az Esterházy-elbeszélő precízen, hiánytalanul közvetíti ezt az egyetlen fennmaradtként beharangozott küldeményt, ám az 1844. szeptember 21-én<sup>6</sup> született levél és a „másolat” összevetése egészen eltérő képet mutat: kizárólag a megszólítás („Liebster Marx!”),<sup>7</sup> az elköszönés („Teljes szívéből / H. Heine”) és az első sor töredéke („Megint a fatális szembajommal küzdök”)<sup>8</sup> jelenik meg szó szerint és marad hajdani pozíciójában, a magyar nyelven 1956-ban napvilágot látott levél utolsó sorai („Isten vele, drága Barátom, kusza irkafirmámat...”)<sup>9</sup> 1991-ben, a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* megjelenésekor pedig már a levél kezdősorainak helyét veszik át: „Kusza irkafirmákat bocsássa meg. Magam sem tudom elolvasni, amit írtam – de hisz nekünk, hogy egymást megértsük, kevés jelre van szükségünk.”<sup>10</sup>

Egyértelmű tehát, hogy az iromány ezt követő részei döntő többségében betoldások, ahogyan az a *postscriptum* is, amelynek szerzője Hahn-Hahn grófnő félszeműségével példázza saját látásproblémáit. Az író nő ilyen módon törtenő tematizálása korántsem megalapozatlan: Hahn-Hahn Ida, aki Heinéhez,

---

pa, 17. lap, recto. Sava Babić 2004-es interjúkérdésére válaszolva a *Hahn-Hahn grófnő* írója konkretizálja is, hogy a fenti részletet Hamvas révén ismerte meg: „Hamvasnak a harmincas évekből van egy szövege, amelyben idézi.” SAVA BABIĆ, „Esterházy Péter harmóniája és disszharmóniája (III.)”, ford. KARTAG Nándor, *Híd* 68, 4. sz. (2004): 515–528, 527.

<sup>6</sup> Anne-Rachel Hermetet pontos észrevétele, hogy Esterházy 1953-ra datálja a levél keletkezését. Lásd: Anne-Rachel HERMETET, „Lehet-e egy könyvnek Duna formája? Magris és Esterházy”, ford. BOKODY Péter, *Műhely* 28, 5. sz. (2005): 6–10, 10.

<sup>7</sup> Esterházy itt meghagyta a német nyelvű megszólítást, indoklása ezekben a sorokban rejlik: „a Kedves Marx! Az eredetiben Liebster Marx!, a jelző voltaképpen nem is »kedves«, hanem e szónak felső foka, »legkedvesebb«, amely azonban a magyar levélstílusban nem járja.” ESTERHÁZY Péter, *Hahn-Hahn grófnő pillantása: Lefelé a Dunán* (Budapest: Magvető, 1991), 18.

<sup>8</sup> Heinrich HEINE, *Németország: Téli rege*, ford., bev. és jegyz. RÓNAI Mihály András (Budapest: Országos Béketanács, Békebizottságok Kiskönyvtára, 1956), 103; ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*

<sup>9</sup> HEINE, *Németország...*, 106.

<sup>10</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 18.

valamint az Esterházy-mű Utazójához hasonlóan szintúgy szépirodalmi írásokba, levelekbe foglalta kalandozásait, valóban súlyos látásproblémákkal küzdött, és az 1840-es évek végén már – egy sikertelen szemműtét következményeként – az olvasás és az írás aktusa is lehetetlen küldetésnek bizonyult számára.<sup>11</sup>

Visszatérve a forrásait tekintve rejtelmekkel átszótt levélre, leszögezendő, hogy Heinrich Heine ténylegesen papírra vetette a nevezetes sorokat, de nem önmagára vonatkozóan, ahogyan Esterházy írja: „Lassacsán olyan leszek, mint egy nőíró. Ismeri? Egyik szemünk a papírra függesztve, a másik mindig egy férfiúra. Kivétel Hahn-Hahn grófnő, aki félszemű.”<sup>12</sup> Állítható, hogy Heine számára Hahn-Hahn grófnő karaktere csak mellékszereplői minőségében lényeges, csupán kontrasztfunkcióval bír; a *Vallomások* alapján, mely prózai kötet a grófnőt említő szöveg biztos lelőhelyének tekinthető, nem a német, hanem kifejezetten egy francia író nő képezi a gúny tárgyát. Heine Madame de Staël *De l'Allemagne* című munkáját becsmerli, konok véleménye szerint de Staëlt – könyve megírásakor – a Napóleon elleni gyűlölet vezérelte, s hogy abban „a szerzőnő minden soránál a Tuileriák felé kacsint”. Sőt, a női írók maradéktalanul férfiak mellett vagy ellen írnak, nem így a férfiak, akik eszmék vagy ügyek mentén gondolkodnak, alkotnak. Olvasatom szerint a következő *Vallomások*-részlet is igazolja azt, hogy Heine – Esterházyval ellentétben – csak mellékes pozíciót rendelt Hahn-Hahn alakjához: „Mivel Madame de Staël zseniális szerző és valaha azt a nézetet fejezte ki, hogy a zseninek nincsen neme, ezen írónőnél túltehetem magam azon a gáláns kíméleten, amelyet hölgyek iránt rendszerint tanúsítunk, és amely valójában gyengeségünk könyörületos bizonyítéka.”<sup>13</sup> Ezekben az iróniával mélyen átitatott sorokban, figyelembe véve az elmondottakat, Heine semmiképpen sem fogadja el vagy üdvözli Madame de Staël zseni mivoltát, éppen ellenkezőleg. Az ellen tiltakozik, hogy Madame de Staël művészete bármiféleképpen is legitimitást és érdeklődést nyerjen a korabeli közéletben és irodalmi nyilvánosságban. Esterházy Péter tehát a Heine által leírt zsenialitás tudatában tulajdonítja el Hahn-Hahn „másik szemét”, ahogyan a 2006-os *Utazás a tizenhatos mélyére* című könyvében hangsúlyozza.

<sup>11</sup> Marry H. ALLIES, „Ida, Countess Hahn-Hahn”, *The Irish Monthly* 9 (1881): 252.

<sup>12</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 20.

<sup>13</sup> Heinrich HEINE, *Vallomások. Írások a matrácásból 1849–1856*, vál., ford. és jegyz. CSEHI Gyula (Bukarest: Kriterion, 1974), 29–34 [kiemelés tőlem – K. J.].

Esterházy Péter 1991-ben egy regényelméleti írást tesz közzé, melyet hetvenedik születésnapja alkalmából Mészöly Miklósnak<sup>14</sup> ajánl, s ebben sokatmondóan magyarázza az akkor éppen készülő Duna-regény („hiányzik még az utolsó 15 oldal, a beethoveni örömóda-befejezés”)<sup>15</sup> címválasztásának motivációját.

*Hahn-Hahn grófnő pillantása*, ez a regény címe, mert ezt a pillantást irigyeltem el, ennek a vak szemnek a mindenén átható pillantását. Vanak regények, melyeknek írói, éppen ellenkezőleg, minél jobb távcsöveket szereznek be maguknak, az ilyen regények azt állítják, hogy *a világ ilyen*. Azok a könyvek, melyeket én szeretek, azok inkább kérdeznak, s ha mégis rákényszerülnek mondani is valamit, akkor azt mondják: *a világ ne legyen ilyen*.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Noha nem kívánok találgatásokba bocsátkozni, mégis fontosnak tartom elmondani, hogy a Berlini Művészeti Akadémián gondozott *Hahn-Hahn*-kéziratanyagban a valamelyest későn megszülető regénycím ötlete („Cím:” jelzéssel ellátva) első alkalommal Mészöly Miklós „Pontos történetek *útközben!*” tartalmú Esterházy-jegyzet közvetlen közelségében lelhető fel. PE-Arch. 4. mappa. [Kiemelés az eredetiben.] Álláspontom szerint ez a korreláció függetlennek tartható attól, hogy a *Pontos történetek útközben* elbeszélője már az első utazási beszámolóban egy számára furcsa tekintettel bíró női karakterrel találkozik („Alacsony, ötven-hatvan év körüli asszony asszony lép be a fölkébe. [...]. Valami hiba van a pillantásával, talán mert bandzsít, vagy mert túl keményen néz.”) MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek útközben* (Budapest, Szépirodalmi, 1989), 7. Inkább a Mészöly-könyv azon jellegzetes regénypoétikai eljárás-halmazáról van szó, amely a későbbi *Hahn-Hahn grófnő* megoldásaival mutat azonosságot. Szolláth Dávid tanulmányából szemlélve, ilyennek tekintem a repetitív elbeszélést (újabb és újabb utazások kerülnek sorra), a megszakított narrációt (abbamaradt és esetleges történetek), az elbeszélő személyességének abszolút redukálását és megfigyelőképességének maximalizálását (az egyenként megrajzolt alkalmi útítársakról többet tudunk meg, mint az elbeszélőről egéjszében véve). A mű keletkezéstörténetéről és regénypoétikai megoldásairól bővebben lásd: SZOLLÁTH Dávid, „Mészöly és társa (A Pontos történetek útközben és a Mészöly–Polcz munkakapcsolat)”, *Jelenkor* 61, 1. sz. (2018): 66–77. Végül, de nem utolsósorban az a keletkezéstörténeti szempontból igencsak meghatározó információ is ideillik, hogy Mészöly Miklós a *Pontos történeteket* megírásakor olyan nyersanyagból inspirálódott, mely valójában Polcz Elaine szellemi tulajdona volt, ő vette magnóra és gépelte le a hatvanas években tett magyarországi és erdélyi útleírásait. Ez a típusú munkakapcsolat párhuzamba vonható a *Hahn-Hahn grófnő* Megbízója (Bérlője) és az általa foglalkoztatott Utazó között lévő relációval, noha mára természetesen tisztában lehetünk azzal, hogy az anyagot Polcz 1977 karácsonyán Mészölynek ajándékozta. Az Esterházy-féle Duna-regény és a *Pontos történetek* komparasztisztikai vizsgálata nem képezi e tanulmány tárgyát, hiszen ez a tárgykör egy külön értekezésre vár.

<sup>15</sup> ESTERHÁZY Péter, „Hahn-Hahn grófnő pillantása – mexikói házi feladat –”, *Jelenkor* 34, 1. sz. (1991): 13–16, 15.

<sup>16</sup> Uo. [kiemelés az eredetiben].

Ugyanebből az önvallomásból derül ki további két fontos Esterházy-tétel is. Mint minden regény esetében, a *Hahn-Hahn grófnő* regényhelyzetében is ott „ólálkodik” egy önmagába visszaforduló Moebius-szalag, tartja az egyetemi évei során matematikusnak tanuló, majd az első novelláskönyvek és a *Termelési-regény* megkomponálásakor a Kohó- és Gépipari Minisztérium Ipargazdasági, Szervezési és Számítástechnikai Intézetben dolgozó Esterházy. A matematikai formát ezúttal a megfigyelt folyóval vonja párhuzamba. A gondolatmenet így folytatódik: „A Duna egyedül nincsen, csak azzal együtt, aki szemléli.” A következő paragrafusban a szocializmus utáni közép-európai prózaírók tapasztalata kerül terítékre. Szűkebben értve, hogy a közös társadalmi ellenség, az orosz csapatok kivonulása után az elnyomott országok népei nem ismerték fel egymást, és az idegenségérzet ugyanezen vetülete öröklődött át rögtön az irodalmi nyelvhasználatban is. Mivel e térség irodalmában a textus leginkább a kontextus felől nézve interpretálódott, az új történelmi-társadalmi felállás azt vonta maga után, hogy a szavak is másként, hűtlenül viselkedtek („másképp hazudnak, másképp büjkálnak”).<sup>17</sup> Ezért a kilencvenes évek legfőbb célkitűzése, ahogyan Esterházy fogalmaz, a kétértelműség újbóli birtokbavételének folyamata volt.<sup>18</sup>

A Moebius-szalag<sup>19</sup> az Esterházy-életmű középső szakaszának (a nyolcvanas és a kilencvenes éveknek)<sup>20</sup> öntükröző vándormotívumaként is érthető. Először, de akkor nyomban három szövegrészletben is, a *Bevezetés a szépirodalomba* című gyűjteményt olvasva találhatja magát vele szembe a befogadó, ezt követően mutatkozik meg az imént idézett sorokban, majd újra előbukkan a jelen tanulmány középponti tárgyában, a *Hahn-Hahn grófnő*ben, s 1994-ben az *Egy kékbarsnya följegyzéseiből* című publicisztikai kötetbe kétszer is betoppan. A mindent összevetve huszonegy alkotást magába foglaló *Bevezetés*, írja Szegedy-Maszák Mihály, hasonlóan a francia „új regényekhez”, erre a matematikai alakzatra hivatkozva cáfolja kint és bent szembeállíthatóságát, s ennek

<sup>17</sup> Uo., 16.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> A forma irodalomtörténeti gyökere a *Bevezetés*ben többször intertextualizált John Barth *Lost in the Funhouse* című írásgyűjteményében található. A további művekhez kerettörténetként szolgáló barth-i feladat arra ad felhasználói utasításokat, hogy hogyan készítsünk el úgy egy Moebius-szalagot, hogy egy papírcsík két oldalán szereplő 1. „Once upon a time there” és 2. „was a story that began” lezáratlan mondatrészeket végül egyetlen, de soha véget nem érő, rekurzív történetté alakíthassuk. John BARTH, *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice* (New York: Bantam Books, 1969), 1.

<sup>20</sup> E korszakolás kizárólag az Esterházy-könyvek megjelenésének kronológiai sorrendjére hagyatkozik.

révén – mintegy posztmodern vonásként – a célszerűséget is tagadja.<sup>21</sup> A *Kékbarisnya* két szöveghelyén ugyanez a feltevés deklarálódik: „Moebius-szalag, csak térben, amelynél tehát értelmetlen külső és belső felületről beszélni [...] a gondolkodás minden szinterén találkozunk ilyen Moebius-szalagszerűséggel, ahol a definíció támaszkodni kényszerül az éppen definiálandóra”<sup>22</sup>.

De fordítsuk tekintetünket a Duna-regény 18. fejezetének zárlatára: „a kajütvéce fölmelegedett deszkáján úgy éreztem magam, akár egy térbeli Moebius-szalag, dióként a dióban. Amott már Budapest fényei.”<sup>23</sup> A *Hajónapló*-fejezet itt

<sup>21</sup> A *Bevezetés*-passzus, amelyet Szegedy-Maszák a Moebius-szalaggal von párhuzamba: „nincs irány, nincs cél, nincs út”. ESTERHÁZY Péter, „A próza iszkolása”, in ESTERHÁZY Péter, *Bevezetés a szépirodalomba*, 8–153 (Budapest, Magvető, 2020), 109. A megállapítást lásd: SZEGEDY-MASZÁK, Mihály, „Bevezetés a szépirodalomba”, *Confessio* 12, 4. sz. (1988): 57–67, 57–58.

<sup>22</sup> ESTERHÁZY Péter, „Beszélgessünk, aztán menjünk el vacsorázni, és majd ott is beszélgessünk...”, in ESTERHÁZY Péter, *Egy kékbarisnya följegyzéseiből*, 220–223 (Budapest, Magvető, 1994), 220.

<sup>23</sup> A „dióként a dióban” *mise en abymeszerű* megoldás a kétségbeesett hamleti felkiáltással („O God, I could be bounded in a nut-shell and count myself a king of of infinite space”) is kapcsolatba hozható, de Babits Mihály 1903-ban született *A lírikus epilógja* című versrészlete is felelevenítésért kiált: „Vak dióként dióban zárva lenni / s törésre várni beh megundorodtam.” BABITS Mihály, „A lírikus epilógja”, in BABITS Mihály, *Összegyűjtött versei*, szerk. KELEVÉZ Ágnes (Budapest, Osiris, 2007), 57. Vida Gergely a korai Babits-líráról alkotott képünket tágító tanulmánya nagyszerűen foglalja össze, hogy Rába György Schopenhauer felől, Tolcsvai Nagy Gábor Heidegger, Rónay György pedig egy babitsi levélrészletet mozgosítva azonosítja a kép mögött megbújó jelentést. Rába Györgynél a feltörésre váró dió alanyként tételeződik, a mindenség diójában viszont már megismerhetetlen tárgyként), Tolcsvai Nagy Gábor egy olyan autonóm személyiségről ír, kinek hermeneutikai szituációja paradoxon: befogadása és megértése előtt a teljes világ áll, ugyanakkor saját maga jelöli ki ezek határait. Lásd: VIDA Gergely, „A lírikus epilógja. Konvencionalitás és irónia a korai Babitsnál”, *Új Forrás* 38, 5. sz. (2006): 44–57, 52–53. Dolgozatom tétje azonban nem e régóta tartó dilemma feloldása vagy kiegészítése, ezért én – specifikusan a *Hahn-Hahn grófnőre* figyelve – az *Egy kékbarisnya följegyzéseiből* publicisztikai kötet és *A szabadság nebéz mámore* egy-egy passzusa felől igyekszem megközelíteni ezt: „Ó, mondanám révedezve, vak magyarként magyarba zárva lenni – ez rémületes volna, de így, így volna egy kis esély, kiút, szlovákként ráláthatni a magyarságomra és viszont... [...]. Magyarnak lenni csak akkor rémületes, ha minden magyar, ha az ajkunkig ér az ár (a magy-ár, bocs). [...] Ha én Duna volnék tehát, akkor a szlovák volna a lépés a végtelenbe, az esély a létezés gazdagságára [...]” ESTERHÁZY, „Hahn-Hahn grófnő locsogása”, in ESTERHÁZY, *Egy kékbarisnya följegyzéseiből*..., 131. „vak dióként dióban, szól-e a tágabb kultúrához az, ami nekem mond valamit. Megjegyzem, ez ma minden írás problémája, a regényé is, az én és a mi közti viszony ziláltsága.” ESTERHÁZY, „Séta Babarczy Eszterrel”, in ESTERHÁZY Péter, *A szabadság nebéz mámore*, 237–345 (Budapest: Magvető, 2003), 236. E szöveghelyek ismeretében a *Hahn-Hahn grófnő* kajütvéce-epizódjának „dióérzete” a közelgő budapesti fényekre utalóan metaforizálja a saját nemzeti identitásba való bezártság fullasztó percepcióját, amelyet az „egyik Budapest-utazó” úgy próbál meg semlegesíteni, hogy a dánság, a németiség, a hollandság fikciójának álarcát ölti magára.

idézett utolsó bekezdése a Magyarországra való visszatérés körülményeiről ad hírt, pontosabban arról, hogy a Neszmély környékéről származó szennyezett víztől fertőzést kapnak az utazók, és a székletürítés (a teljes bélrendszer és belső szervek narrátori testből és egyenesen a Dunába való távozásának élménye) az „én” abszolút elvesztésének, a „széttartottam” ontológiai bizonytalanságának érzését vonja maga után. Ez az elmúlással kis híján egyenértékű tapasztalat a posztmodern világkép két vetületét is magával hozza: az esztétikai megjelenítés csakis dezintegrált, decentrált, széttartó szerkezetekből és rendszerekből álló életvalóságoknak megfelelően valósulhat meg,<sup>24</sup> valamint hogy a szubjektum „egy ember, idézőjelben”, tehát már létező és (el)használt „beszédmódokból, közmondásokból, értelmetlen vonatkozásokból”, szavakból és motívumokból<sup>25</sup> konstruálható meg. A különböző testrészek nyelvi elemekként való konceptualizálása, az emberi és állati test ilyen módon történő „nyelviesítése” a legkezdetibb időktől, tulajdonképpen már az első nyomtatásban megjelent Esterházy-elbeszéléstől (*Az ok*, 1970)<sup>26</sup> kezdve jelen van az életműben, ennek a tendenciának a bél<sup>27</sup> és a bélsár is éppúgy része. Az utóbbi komponens például a *Hasnyálmirigynapló*ban is az olvasás aktusához fűződik: „Megint ment a has, szinte megszabadultam magamtól. Tűntem el belőlem. Olvasni, olvasni, olvasni.”<sup>28</sup> Ezt a *Hajónapló* című fejezet már bemutatott helyzetének további leírásával, a széklet és a Duna egyesülésének pillanatával javaslom bővíteni. A „mintha önmagamat szültem volna meg. Ezért értelmezendő a Duna mint önmagát megszüülő műalkotás”<sup>29</sup> szintén és kétszer is visszaható névmással operáló frázisai Nietzschét idézik szabadon: „A műalkotás, amely művész nélkül jelenik meg, például mint test, mint szervezet [...]. A világ mint önmagát megszüülő műalkotás.”<sup>30</sup> E mondatok egy olyan , „elfo-

<sup>24</sup> „Behúzódván kajütöm részterébe azonnal fölfogtam a posztmodern életérzés dezintegrációs törekvéseit, azt, hogy csak kontingens, decentrált és széttartó »rendszerek« ismer el.” ESTERHÁZY, *Habn-Habn...*, 142.

<sup>25</sup> Uo., 143.

<sup>26</sup> ESTERHÁZY, „Az ok”, *Eötvös Loránd Tudományegyetem – Egyetemi lapok* 21. sz. (1970): 4.

<sup>27</sup> Példaként ismételtlen a *Termelési-regény* részletét idézem: „Tomcsányi ránéz a papírra [...], és indulatosan azt mondja, hogy azonnal csukja be Békési a Jelenléti Ívet, mert az olyan, mint a kifordult has, [...], hozzáteszi: Az aláírások a belek.” ESTERHÁZY, *Termelési-regény...*, 106.

<sup>28</sup> ESTERHÁZY, *Hasnyálmirigynapló* (Budapest: Magvető, 2017), 58.

<sup>29</sup> ESTERHÁZY, *Habn-Habn...*, 142.

<sup>30</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A hatalom akarása*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR (Budapest: Cartaphilus, 2002), 796. tétel, 338 [kiemelés az eredetiben]. A nietzschéi aforizma mélyebb megértéséhez Heidegger olvasata és fogalomértelmezése is remekül szolgál: a német „művészet” és „műalkotás” fogalma a 19. század küszöbéig nem csupán az úgynevezett „előzetes fokozatra”, a szűkebb értelemben vett „szépművészetre” vonatkozott, hanem minden létező

gyasztott” nyelvből<sup>31</sup> és szavakból álló testet tárnak az olvasók elé, mely – akár a fentebb tárgyalt Moebius-szalag – mindenkor a Másikon átszűrve térhet vissza önmagához, ezáltal pedig soha nem szűnik meg, végtelen.

A Duna azonos módon való láttatása a bahtyini groteszk realizmus esztétikai szemléletének két legsajátabb jegyét vonja be a diskurzusba: részint a kozmikus és egyetemes testképet, részint pedig az azzal elválaszthatatlanul összetartozó fennkölttség lefokozását. A középkor és reneszánsz esztétikája szerint a *lent* szigorúan csak topográfiai értelemben nem egységes és oszthatatlan a *fenttel*. Kozmikus értelemben az anyagi-testi elv nem alantas és nem elszigetelt, nincs elszakítva a világegész gyökereitől, ahogyan a legalapvetőbb természeti alakzatoktól sem (anyaföld, tenger stb.). Ebből kiindulva a test alsó részével végzett aktusokat (ürítés, közösülés, szülés stb.) egy örökké nyitott, teremtődő és teremtő test hajtja végre, s azok egy olyan „alászállásnak” a szervei részei, melynek esetében a föld – ambivalens módon – egyszerre jelképezi a megsemmisítést, az elnyelést, de az életet adást, az új kezdetet is. Amikor Bahtyin a groteszk realizmusról beszél, a középkor és a reneszánsz korszakának azon népi nevetéskultúrájához, a nevetés azon karneváli egyetemességéhez igyekszik közelebb férkőzni, melyet szerinte a polgári kultúra és az újkori esztétika – a középkortól és a korai újkortól teljes mértékben idegen – fogalmait applikáló kultúrtörténet és folklorisztika torzítottan prezentál, már-már felismerhetetlenné tesz. Az újkori kánonok – ellentétben tehát a *fent* bemutatott testábrázolás fő irányvonalával – igyekeznek láthatatlanná tenni és izolálni a test belső működését és kinyílásait, a szaporodásra, a friss hajtásokra utaló fizikai jegyeket (kinövések, elálló tagok, domborulatok stb.) pedig el-tűntetik; azaz már egy szigorú és zárt testről adnak hírt, egy magányos testről, mely éles kontúrjaival különválik a többi testtől.<sup>32</sup>

---

alapkarakterére, a létrehozni tudásra és lényegi létrehozottra is. Eszerint a tétel szerint a kézműves és a nevelő is alkotó, művész volt, de ami a Duna-regény szempontjából még jelentősebb, hogy maga a természet is művész(nő)ként (*Künstlerin*) volt láttatva. Martin HEIDEGGER, „A hatalom akarása mint művészet: Nietzsche esztétikája és a platonista hagyomány”, ford. MOLNÁR Péter, *Különbség* 7, 11. sz. (2003): 25–32, 28–29.

<sup>31</sup> Kiváló példa erre az a jelenet, mely során az elbeszélő megrághja és le is nyeli, magáévá is teszi azt a papírdarabot, amelyen Robertó írása szerepel: „Az ajtónak hátat fordítva enni kezdtem a levelet, téptem és gyűrtem össze, és gyűrtem le. Fuldokolva ettem a papírt.” ESTERHÁZY, *Habn-Habn...*, 156.

<sup>32</sup> Lásd: Mihail BAHTYIN, „François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája: Rabelais és Gogol: Szatíra*, 7–508 (Budapest: Osiris, 2002), 9–71.

A kezdet–vég, megsemmisítés–életet adás önellentmondó egyidejűségére fókuszálva a regény 21. fejezetének (*Az igazság folytatása*) részleteire irányítom a figyelmet:

Az a tengernyi Duna-gondolat, Duna-ethosz, Duna-múlt, Duna-történelem, Duna-fájdalom, Duna-tragédia, Duna-méltóság, Duna-jelen, Duna-jövő! Miről beszélünk? Gyanús lett ez a sok folyás. [...] Duna-Duna. Szegény Gertrud Stein, ha ezt megérthette volna: a Duna az Duna az Duna [...] itt még a szenvedés és megalázottság is afféle győzelmi plecsni, egy magas kitüntetés ékkövei. Mintha ez a szenvedés *el-ve* valami fölé emelne minket. Mintha itt a „nehéz évek” alatt összegyűlt volna valami rejtett tartalék, valami tudás, a másként gondolkodás gyümölcse, melyre szüksége van a világnak. Illetve ez talán valamelyest igaz (minden *másra* szükség van), de hát nem ezen az aufklärista, didaktikus módon, hanem rejtetten, és az *egyénbe* zárva, és nem a közösségbe, az egyénbe, aki része ennek a közösségnek. De a tudás nem *valami*, nem valami megnevezhető, inkább a hang, a hangfekvés.<sup>33</sup>

Az idézett részek pontosan tükrözik, hogy a *Hahn-Hahn grófnő* elbeszélője szerint mely sajtóságokkal bírnak azok a Dunáról, a dunai népekről alkotott beszédmódok, amelyeket a *sensus communis* és a kánon diktál, s amelyek olyanira telítettek és – a szó ezen értelmében: ellentmondást nem tűrően – „egyértelműek”, hogy alig-alig lehetséges az egyéni történetekhez való hozzáférés. A viszonyulás, amelyet a Duna-utazó magára vállal, a gyanú hermeneutikájával jellemezhető, hiszen – „a világ ilyen” doktrínája helyett „a világ nem ilyen” alapállását választva – ellenáll a Duna lineáris, elmondhatóságát illetően legitim olvasatának.<sup>34</sup> Az alcím (*lefelé a Dunán*) aligha, pontosabban szólva csak topográfiai szempontból nyer érvényt, mert az Utazó ugyan ténylegesen a Duna útvonalát követi, a Gazdag Dunához tartozó Donaueschingentől a Szegény Dunát képviselő Sulina „Duna 0-kilométer” szelvényjeléig jut. „Megismételhetném az 1990-es Duna-utazásomat, nézni megint a félszemű Hahn-Hahn grófnő *másik* szemével, lefelé, fölfelé, legfö-

<sup>33</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 186, 188 [kiemelés az eredetiben].

<sup>34</sup> Kulcsár Szabó Ernő – már kifejezetten a *Hahn-Hahn grófnőt* elemezve, de az Esterházy-féle regényírásról általában beszélve – a lineáris elbeszélői szerkezet felbomlását „a dolgok ontológiai önazonosságát és egyértelmű jelentését illető *kételynek* következményével” kapcsolja össze. KULCSÁR SZABÓ Ernő „Régió és kulturális intertextus. Hahn-Hahn grófnő pillantása”, in *Találunk szavakat. Válogatott írások Esterházy Péter műveiről (1974–2008)*, szerk. PÉCZELY Dóra, 138–147 (Budapest: Magvető, 2010), 143 [kiemelés tőlem – K. J.].

jebb a Rajnát és az Elbát is Dunának nevezné; A Duna definíció kérdése”<sup>35</sup> – emlékezik vissza az *Utazás a tizenhatos mélyére* beszélője, felébredtve ezáltal újra a grófnő pillantásába rejtőző narrátori tekintet kiterjedtségének olvasóban fel-felbukkanó konkretizációs vágyát, s megszilárdítva a népi nevetéskultúra fentebb ismertetett egyetemességkoncepcióját is, a *le* és a *fel* irányok különbségtételének érvénytelenségét.

A Duna mint individumonként változó döntés, definíció gondolata az Utazó szerződéseinek olyannyira megingathatatlan pontja, hogy állandó jelzettel is rendelkezik (8/epsilon): „*Hogy mi a Duna, azt én mondom meg.*”<sup>36</sup> Fontos, hogy ennek az öntörvényű kikötésnek 1989-ben, a regény nagyon kezdetleges fázisában Esterházy Péter még a mottó funkcióját szánta.<sup>37</sup> Véletlen lehet a szám- és a betűjelzés kiválasztása? A fekvő nyolcas a végtelent és a Moebiuszalagot is jelképezi, az „epsilon”<sup>38</sup> pedig a Duna forrásainak, Breg és Brigach találkozását jelöli a regényben is: „kisétáltam az Y tövéig.”<sup>39</sup> Az elbeszélő nagybátyja, Robertó, akiről hamarosan bővebben is szót ejtek, a 12. fejezetben (*Az ulmi torlasz és a forgó*) találkozik két nővel, anyával és lányával. A nők eredeti neve Brigitte és Barbara, de Robertó Bregnek és Brigachnak hívja őket. Az elbeszélő így nyilatkozik erről: „Brigitte volt az egyik neve és Barbara a másiké, de soha nem tudtam, hogy melyik melyik.”<sup>40</sup> A szerződésben szereplő „én” ennek értelmében sem határozható meg, kezdet- és végnélküli, végtelen, s ezt Esterházy a vertikális és horizontális semmibe vétele révén is éppúgy közvetíti. Érdemes ideidézni a „Heine-levél” egy még feltáratlan részletét is: „Már nem is tudom, kicsoda említi könyve német kiadásának 28. oldalán, hogy Dielhelm beszél egy kocsmáról a Freiburgba vezető út mentén, hogy annak az ereszeről egyfelől a Rajnába, másfelől a Dunába folya a víz. Hát én nem vagyok ez az eresz.”<sup>41</sup> Selyem Zsuzsa felismeri a „kicsodát”, e sorokat olvasva Claudio Magris *Duna*-könyvére emlékezik vissza, illetve az abban elbeszélte helyszínének (Donaueschingen és Furtwangen) arról szóló vitájára, hogy melyikükből ered a Duna. Magris, s nyomában Esterházy, az

<sup>35</sup> ESTERHÁZY Péter, *Utazás a tizenhatos mélyére* (Budapest: Magvető, 2006), 26 [kiemelés az eredetiben].

<sup>36</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 37 [kiemelés az eredetiben].

<sup>37</sup> „Mottó: Azt, hogy mi a Duna, [merre folyik] én mondom meg”. PE-Arch., 1. mappa.

<sup>38</sup> Emlékezhetünk a *Fancsikó és Pinta* gyermekelbeszélőjének világ- és testérzékelésére, az „ipszilon” akkor a test, a mozgatható tenyér egyik alkotóeleme volt: „Védekezésül arcom elé kaptam kedvenc tenyerem, későn: mosolya, átsuhanva az e és ipszilon közt, homlokon csókol.” ESTERHÁZY Péter, *Fancsikó és Pinta* (Budapest: Magvető, 1981), 79 [kiemelés az eredetiben].

<sup>39</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 28.

<sup>40</sup> Uo., 70.

<sup>41</sup> Uo., 19.

úgynevezett eresz-hipotézist is ismerteti. Selyem ennek kapcsán írja, hogy a *Hahn-Hahn grófnő* „én”-je nem eredet, és ahogyan nem határozható meg a kezdet, úgy a folytatás sem, abban az értelemben, hogy Esterházy minden egyes mondata kezdet, mert nem kapcsolódik az őt megelőző másikhoz, illetve nem ismerhető fel oksági viszony a mondatok között, és ha van is egyáltalán történet, a mondatok nem alárendeltjei annak.<sup>42</sup> Kulcsár Szabó Ernő idevonatkozó észrevételei is előremutatók. Esterházy ezúttal (a *Hahn-Hahn grófnő* megírásakor) a lineáris epikai forma szabályait tekinti mérvadónak, s a linearitás a megszakítottságokon, Közép-Európa sokarcúságának egységbe foghatatlanságán keresztül is folytonosságot mutat, mert a mű epikus folyamatában a fejlődésregény bizonyos komponensei is biztosan felismerhetők, s az elbeszélés háttérében egy családregény is meghúzódni látszik. Kulcsár Szabó olvasata leköveti az Utazó önértelmezésének változásait is: míg bemutatkozásában sikeres irodalmi szárnypróbálgatásait említi, később hivatásos utazóvá lesz, végül pedig csupán a „bérlemény”-ként nevezi magát.<sup>43</sup> Úgy gondolom, hogy mindenképpen érdemes számot vetnünk az (ön)felismerhetetlenségbe való mélyebbre és mélyebbre ásás aktusának témakörével is.

A mű 13. fejezetében (*A szív*) az ulmi tájat kettészelő „kevény” Duna egy olyan imát mormol, amit évszázadokon át Assisi Szent Ferencnek tulajdonítottak. Esterházy Péter csak az imádság első sorát nem veti alá módosításnak, a további részek esetében az eredetileg egymás oppozíciójaként beállított komponenseket (két példát említve: „ahol gyűlölet lakik, oda szeretetet vigyék”; „ahol kétely, oda hitet”)<sup>44</sup> rendeli egymás mellé („hogy szeretetet vigyék oda és gyűlöletet”) vagy közvetlenül egymás helyére ékeli be („hogy hitet ültessenek a kétely helyébe, / és kételyt a hit helyébe”).<sup>45</sup> Most kimondottan e liturgikus szöveg azon töredékére helyezem a nyomatékot, amely még a *Hahn-Hahn grófnő*-féle variánsból is kimaradt: „Mert önmagunkat elfelejtve / találjuk meg magunkat.”<sup>46</sup> Véleményem szerint ez a zárt identitásképet elutasító, inkább közösségcentrikus attitűd az, amelyre az Utazó elszánja magát („az utazás önmagamra ismerés; benne nem az újat és ösmeretlent keresem,

<sup>42</sup> SELYEM Zsuzsa, „768=186. Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása”, *Látó* 10, 4. sz. (1999): 81–91, 83–84.

<sup>43</sup> Vö. KULCSÁR SZABÓ, „Régió és kulturális intertextus...”, 144.

<sup>44</sup> Megjegyezném, hogy a zsolozsma Kalkuttai Szent Teréz imájaként is ismert. „Assisi Szent Ferenc imája”, in *Híd az égbe: Szentek és Boldogok imádságai*, szerk. KINDELMANN Győző (Budapest: Szent István Társulat, 2005), 88.

<sup>45</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 78.

<sup>46</sup> „Assisi Szent Ferenc imája...”

hanem a régít és ismerőst, hogy végre felismerjem azt, aki fölismer”),<sup>47</sup> és a *Hahn-Hahn grófnő* epikus folyamata azért is köthető egy bizonyos értelemben a fejlődésregény mintázataihoz, mert a narrátor sikerrel jár, a regény a Duna-grófnő ölében elalvó elbeszélő képével zárul. A zárlatot a korábbi „A Duna mint emlékezés. Újrafölfedezése az összetartozás mozzanatának”<sup>48</sup> szövegrésszel is párhuzamba lehet állítani, hiszen mindkettő a „mi”-ben való feloldódást hangsúlyozza.

Ehhez tartozik az is, hogy a Berliini Művészeti Akadémián kutatott *Hahn-Hahn*-kézirat tanúsága szerint Esterházy Péter már a kezdetek kezdetén, a regényírói munkafolyamat legkorábbi fázisától kezdve elzárkózott attól, hogy az Utazó neve bármilyen értelemben visszavezethető legyen az Esterházy Péter névre: „Kritikai kérdés: ki az utazó? (A Trbe „EP”-ről tudjuk ki)”;<sup>49</sup> „Nehéz majd azt írni: E. P. – és még csak meg sem dobban – külön – a szívem”.<sup>50</sup> Azonban az életműben számtalanszor játékba hozott flaubert-i fordulat („Bovaryné én vagyok”) – a musili én-definícióval és a farkast kiáltó bojtár meséjével összeillesztve – a Duna-regényben is ugyanúgy feltűnik. Fontosnak tartom kiemelni, hogy e részlet legkorábbi szövegváltozata alapján Esterházy Péter a regény „én”-jének tervezésekor valamiképpen közelebb került – utalva a farkast egyetlen alkalom kivételével hamisan kiáltó pásztorfiúra – az „igazmondáshoz”, de ezek a mondatok végül nem kerültek be a regénybe: „szóval mindent figyelembe véve: Esterházy Péter vagyok, 40 éves magyar regényíró. Hm. Belátom, ez így nem fog menni.”<sup>51</sup>

Esterházy a családtagokat, rokonokat sem kívánta nevesíteni: „Családnév nem szerepel [Esetleg: Jegyezze meg E, ez nem regényolvasó hadsereg.] A családbeliek »reláció«-ban szólítják meg egymást. Apa, fiú (Szentlélek) – ? Legendárium? Drága Néném, kedves unokaöcsém, jó kuzinom”.<sup>52</sup> Mi több, az író inkább arra igyekezett megoldásokat találni, hogy az Utazót mindvégig lekövethetetlen idegenként ábrázolja: „Próbáljam ki, mintha idegen volnék. Az volnék, nem? Végezzük el a köv. gondolati kísérletet: mintha volna egy

<sup>47</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 95.

<sup>48</sup> Uo., 67.

<sup>49</sup> PE-Arch., 5. mappa, fedőborító belső oldalára írva.

<sup>50</sup> PE-Arch., 4. mappa, fedőborító belső oldalára írva.

<sup>51</sup> PE-Arch., 3. mappa.

<sup>52</sup> PE-Arch., 1. mappa. Az eredeti kézirat ezen oldalának digitális felvételét Király Edit *Grófnő a hagyatékban* című esszéjében közölte a *Litera* irodalmi portál felületén. Lásd: KIRÁLY Edit, *Grófnő a hagyatékban*, hozzáférés: 2025.03.26, <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/kiraly-edit-grofno-a-hagyatekban.html>.



gazdag nyugati rokon, kapnék tőle egy csekkfüzetet. Ravaszul azt mondanám neki, hogy előbb meg kell »Nyugatot« ismerni.”<sup>53</sup>

Természetesen az idők során több alkalommal is változtak azok az elképzelések, amelyek a karakter és a családi viszonyok nevesítésére vonatkoztak, sőt olyan elgondolás is fennállt, amely szerint Kosztolányi Dezső nevét – utalva a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* sokat idézett kijelentésére („mint pincér, Kosztolányit tartom mesteremnek”)<sup>54</sup> – már nem is a mester, hanem egyenesen az édesapa viselte volna. A kalandozó elbeszélő kilétét illetően más előzmények is lejegyzésre kerültek. Íme:

A novella úgy kezdődne, hogy a főszereplő, az idős férfi, Körmöczi Márton <?!> megérkezne a városba. Nem házaló, ügynök, de nem is a sorsát kezébe vevő emancipator. Magas, szemüveges férfi, van benne valami a saját ifjúságából, ritka adomány. Részletesen ábrázolva lenne a csellengés, az, hogy nem tudja, hol van és *ezért* azt se mikor

A novella végén az lenne világos, hogy baj van, de ez egyáltalán nem lenne kimondva, inkább csak alig sejtetve – a teremtés egy kvázi-hibája által, például ahogy egy sánta kutya iszko... Körmöczi áll nézi <honn><sup>55</sup>

Édesapám, K...y Dezső, érettségire, apjától, nagyapámtól, aki a maga területén nemcsak szaktekintélynek, de befolyásos, nagy hatalmú embernek is számított, ajándékol, illetve a nevelés részeként, hogy ismerje meg a világot stb. egy dunai utat kapott<sup>56</sup>

? Esthajnal család egyike volt M<sup>57</sup>

Továbbhaladva, Italo Calvino *A láthatatlan városok* című könyvéről értekezve írja Molnár Gábor Tamás, hogy amikor a tulajdonnév – mely minden jelelméletben egy nagyon egyértelmű jelviszony mutat (jelölt és jelölő összetartozását) – maga is többirányú és az esetlegesség által vezérelt szignifikáns-sá válik, akkor a világ felaprózódásával, a monolit világszerűség helyett már

<sup>53</sup> PE-Arch., 1. mappa.

<sup>54</sup> ESTERHÁZY Péter, *Pápai vizeken ne kalózkodj!* (Budapest: Magvető, 1981), 193.

<sup>55</sup> PE-Arch., 1. mappa [kiemelés az eredetiben].

<sup>56</sup> Uo.

<sup>57</sup> Uo.

párhuzamos időkkel és terekkel találjuk szembe magunkat.<sup>58</sup> Köztudott, hogy Esterházy a 19. fejezetet (*Le città invisibili; Láthatatlan városok*) Calvino azonos című műve nyomán dolgozta ki. Ahogyan Bazsányi Sándor és Wesselényi-Garai Andor írja, ez a szakasz szerkezetileg és a jelölt vagy jelöletlen intertextualitás szempontjából is elősködik az olasz városregényen.<sup>59</sup> Jóllehet a fejezetben nem Velence, hanem Budapest, pontosabban a megszámlálhatatlan Budapest rajzolódik ki: „Italo Calvinót aligha kell a magyar olvasónak bemutatni, [...]. Ez a könyve Marco Polo és Kublai kán párbeszéde. [...], s csupán a párbeszéd végén derül ki a világot járt Utazó tréfája: mindvégig egyetlen városról – a szülővárosáról beszélt.”<sup>60</sup>

Esterházy is azonosképpen szaporítja Budapestet, az alfejezetenként más-más Budapestre érkező időket,<sup>61</sup> politikai korszakokat és tereket sűrít össze, mindezt úgy, hogy rengeteg alfejezetben történik utalás arra, hogy az Utazó idegenként vesz részt szülővárosának (újra- és újra)felfedezésében. Ezekben az epizódokban az olvasó számára szintén ismeretlen Megbízó több alkalommal is idegennek szólítja őt: „Miért hazudsz Megbízódnak (Bérlődnek), idegen?”<sup>62</sup> *A városok és a szemek*. 2. című rész mindössze két mondatból áll („Budapest formáját az adja meg, hogy milyen hangulatban van, aki nézi. Gyere, gyere, bárki vagy is, csinálj egy Budapestet!”),<sup>63</sup> a kurzivált első mondat pedig a Calvino-féle *Láthatatlan városok*ból származik. Balajthy Ágnes a város abszolút ábrázolhatóságának kizárását, a látószögtől függő, imaginárius megkonstruálhatóságának végtelen potenciálját köti ezekhez a sorokhoz.<sup>64</sup> Ez az állítás minden kétséget kizáróan a teljes Duna-utazásra is igaz, s mondhatni, hogy a végtelen nézőpontok összefüggésében Budapest egy jól kidolgozott és mély kicsinyítő

<sup>58</sup> MOLNÁR Gábor Tamás, „Az elbeszélő mint olvasó: A »perszifikált« öntükrözés alakzatai. A láthatatlan városokban”, *Literatura* 23, 2. sz. (1997): 179–197, 182.

<sup>59</sup> A Calvino-könyv és a *Hahn-Hahn grófnő* 19. fejezetének strukturális azonosságáról, intertextualitást működtető szövegbeni azonosságáról lásd: BAZSÁNYI Sándor és WESSELÉNYI-GARAI Andor, „»...ebbe a rút városba, ebbe a csapdába.« Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása”, *Új Forrás* 43, 7. sz. (2011): 79–100.

<sup>60</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 158.

<sup>61</sup> „a leírásnak, milyen ma Budapest, magában kellene foglalnia Budapest teljes múltját”, „valamennyi jövődöbeli Budapest már jelen van ebben a pillanatban, egyik a másikba csavarodva, összeszorulva, egybepréselve, szétbontatlanul.” Uo., 148, 180 [kiemelés az eredetiben].

<sup>62</sup> Uo., 156 [kiemelés az eredetiben].

<sup>63</sup> Uo., 159 [kiemelés az eredetiben].

<sup>64</sup> Lásd: BALAJTHY Ágnes, „»Egy folyó, akárhány ága-boga is van«. (Az utazási irodalom újraértett tradíciói Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő című regényében)”, *Alföld* 62, 7. sz. (2011): 83–100, 95.

tükörként működik, s így a folyóhoz és az „én”-hez hasonlóan egyaránt „szétíródik”.

Ami a megnevezés gesztusának kérdéskörét illeti, szólnom kell még az Utazó azon gyakorlatáról, mely a Duna tizenegy szelvényre való szétbontását eredményezi. A különböző szelvények – ha ez nincs is így, de a megnevező elmondása szerint – mind női neveket viselnek („Ira, Dóra, Elvira, Eleonóra, Flóra, Mira, Teodóra, Petra, Imre, Barbara, Sára”),<sup>65</sup> s e neveket megtestesítő személyek bár passzívan, jobbra szótlanul, de az Utazó kísérőiként vesznek részt az utazásban. Az előbbi „téves” névsor – noha a hagyományhoz való viszonyát tekintve fellazított, de – seregszemleként, enumerációként is értelmezhető, és ezt az elgondolást csak erősíti, hogy több eposzi kellék is felbukkan a műben. Ilyen a téma megjelölése és az előreutalás („Nem kerülhettem meg hát, hogy aprólékosan, [...], végig ne járjam a tárgyat, »a csavargó Duna szűk völgyétől« a szulinai turzásokig”),<sup>66</sup> a segélykérés, azaz az invokáció (az 5. fejezet címe: *Könyörgés mondatért*), valamint utolsó sora („arról nem tudtam, hogyan lesz itt mondat. „Akkor igaz könnyekkel kértem az Urat...”),<sup>67</sup> a Dunára vonatkozó epikus, önálló életet élő hasonlatrendszer, továbbá az állandó jelzők használata, némileg transzformálva.

De a „Megbízó (Bérlő)” mindvégig változatlan egymásmellettségében érhető tetten. Értekezésem utolsó nagy témaköréhez, a „káosztervezés” fogalmának lehetséges definíciójához közeledve, három fontos megjegyzés erejéig az előbbieken bemutatott eposzi kellékek háttérkontextusát tárgyalom a berlini archívumban lévő Esterházy-anyag alapján. Esterházy Péter hajdanán Don Quijote híres fegyverhordozóját, Sancho Panzát is lehetséges kísérőként tartotta számon,<sup>68</sup> az úgynevezett Megbízó pedig több alkalommal is transzcendensként vagy éppen Istenként konstituálódott.<sup>69</sup> Ismeretes, hogy a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* története 1963. június 28-án kezdődik, pontosabban az ezen a napon kezdődő bécsi kirándulásra emlékezik vissza a narrátor. Ezt az élményt az akkor tizenhárom éves kisfiú az anyai nagynénje házastársával, Robertóval éli át, és e gyermekkori kirándulás emlékei némelykor epizódyszerűen, bevágásokként tűnnek fel a nagy dunai kalandozás leírásában. A berlini kutatásom során azt állapítottam meg, hogy nem található kétségbevonhatatlan információ arról, hogy a megtett utazások alkalmával bármilyen családtag

<sup>65</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 62–63.

<sup>66</sup> Uo., 26.

<sup>67</sup> Uo., 28.

<sup>68</sup> „Krimiszerű – kell egy kísérő (Sancho Panza?)”. PE-Arch., 3. mappa.

<sup>69</sup> Például: „transzcendens Megbízó”. PE-Arch., 2. mappa. „Az utazás az író metafizikája, a Duna a regény Megbízó: Kvázi Isten”. PE-Arch., 4. mappa.

vagy rokon Esterházy Péter állandó társa, kísérője lett volna. Ami viszont óhatatlanul idetartozik, az az, hogy egy rendkívül kisméretű, már Esterházy által írt cetlin – a jelen olvasó számára is magyarázatképpen talán – a következő áll: „EPOSZ + OPUSZ = EPUSZ”.<sup>70</sup> Mányoki István, az édesanya fiútestvére 1990. április 14-én – születésnapjára meglepetésként – *Pityuka-rendszerterve. Néhány megjegyzés az EPUSZ alkalmazásáról*<sup>71</sup> címmel egy dossziét ajándékozott az akkor negyvenéves Esterházy-nak („E. P. születésének 40-edik évfordulóján”).<sup>72</sup> E dokumentum a készülő utazás mérhetetlenül részletes terveként foglal helyet az autográf dokumentumokat egybegyűjtő értékes halmazban, s maga Esterházy is ennek nyomán szötte tovább terveit; ma a teljes életmű kéziratos anyagának részleges ismeretében jegyzem meg, hogy tőle nem megszokott módon, óriási méretű papírlapokon.

A kiadott regény végén szereplő *A fel nem használt szakirodalom* című paratextus szóba is hozza az önmagára tanítványként utaló Mányoki Istvánt:<sup>73</sup> „Rendszerelmélet (Mányoki István könyvtárából).”<sup>74</sup> „Ne csácsogj. Nőveled a káoszt.”<sup>75</sup> ez a Róbertónak címzett apai felszólítás a *Hahn-Hahn grófnő* nyitófejezetének címe, de később négyszer is felbukkan a regényben, s a majdani *Javított kiadás*ban is előfordul: „Akár egy lavina, görög tovább. Vagy pók, mely sző. Egyik lépés, másik lépés, feltartóztathatatlanul. És nem lehetséges védekezni. »Ne csácsogj, nőveled a káoszt.« »Az lehet, bazmeg, te meg a kiszolgáltatottságot, a megalázottságot növelted.«”<sup>76</sup>

Balajthy Ágnes szerint a káosz fogalma rögtön a diszkurzivitással kerül összefüggésbe, az atyai parancs az értelmes és rendezett beszédre való felszólításként is interpretálható, de a csend kommunikációs egységének felértékelődéseként is. A narrátor nem fogadja meg az intelmet, hiszen minden mondatával a káoszt növeli, és az ismétlés gesztusa arra is rámutat, hogy a formula jelentéstartalma ellenére sem tudja magát kivonni a nyelvben működő irányíthatatlan folyamatokból.<sup>77</sup> A káosz fogalma két másik súlyponti passzusban is jelentkezik, egyfelől közvetlenül Heine levelének felmutatása után

<sup>70</sup> PE-Arch., 1. mappa.

<sup>71</sup> PE-Arch., 2. mappa.

<sup>72</sup> Uo.

<sup>73</sup> Így szerepel az irat első oldalán: „az átadásra került EPUSZ-elemek reprezentálják az EPUSZ lényegét, csak a későbbiek során közös alkotómunkával a Mester és tanítványa bővíteni fogja”. PE-Arch., 2. mappa.

<sup>74</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 254.

<sup>75</sup> Uo., 5.

<sup>76</sup> ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás* (Budapest: Magvető, 2002), 166.

<sup>77</sup> BALAJTHY, „»Egy folyó, akárhány ága-boga is van«...”, 89.

- 5 -

DUGASZ: Bányászat, Ipar, Kereskedelem, Mezőgazdaság, Közlekedés-Szállítás, Szilikátiipar, Sóderipar, Kő- és kavicsbányászat, IPARTERV, Könyviipar, Nehézipar, 100 kg-on felüli ipar, de azt kiütötték;

DUMIÉSZ: Ebbe minden belefér, ezért nem szabad részletezni, hanem írni és nem sirni!

### 2.5 Kimenetek

Az egész felhajtás azért van, hogy előállítsuk ezeket a különböző kisebb-nagyobb részeredményeket, amiből összeáll a "DUNARE - gény". Az egész ilyen egyszerű! Q. E. D.

### 3/ A kivitelezés

Amit eddig csináltunk az csupán "csikló /u-val/ gyakorlat" volt, felkészültünk arra, hogy használhatóvá tegyük az eddigi izzad - mányt. A 6-os tevékenység lényegében az én részem /én vétkem/ megoldását jelenti. Ehhez azonban szükség van arra, hogy a kimenetében előírtakat elvégezzük:

I. fázis: április 14.

II. fázis: április 30.

III. fázis: május 15.

IV. fázis: május 31.

A második fázishoz ismét szükséges 1-2 órás beszélgetés, azonban most már van egy olyan vázlatunk, aminek alapján sokkal konkrétan tudunk hozzáfogni a még szükséges részletekhez.

### 4/ Isten éltesen negyvenedik születésnapodon E.P. Öcsém!

Budapest, 1990. április 12.

*Kanyóky*  
Szilikátmérnök és Felszámoló

*István*

(„Mit tehetnénk még e zátonyhoz? Zárjuk Várhegyi Miklós éles fohászával: A legnevetésesebb és leghiábavalóbb igyekezet, mikor a teremtmény káoszt szeretne teremteni... Isten – pars pro toto...”),<sup>78</sup> másfelől Robertó azon válaszában, amelyet az apához intéz: „Nevetve válaszolta apámnak, hogy hát mi is különböztetné meg a káoszt a föl nem ismert bonyolult rendtől?”<sup>79</sup> Esterházy fentebb valóban Várhegyi *Illat, fűszer, cím* című esszéjének egyik aforizmáját használja fel, finoman megmásítva azt, ahogyan több Várhegyi-mondat esetében is.<sup>80</sup> Az „Isten – pars pro toto” betoldása révén részint az *egész* megismerhetetlenségének elfogadása, részint az egyéni nézőpontok felértékelődése manifesztálódik. A Robertó-féle mondat egyik variánsa az a tézis, amelyet Esterházy Péter végül nem használt fel a kiadott regényben: „A káosz nem összevisszaság, rendetlenség: inkább az élet nagyobb formának [sic!] a [for] fejlődésének a föltétele. A káosz az étellel áll párban.”<sup>81</sup>

A rend és káosz közötti ellentétes viszony mellérendelő, kiegészítő relációra való felváltása a fény és a sötétség kapcsolatával kerül párhuzamba. Ennek Földényi F. László – a vakság képzőművészeti és irodalmi vonatkozásairól gondolkodva – is terjedelmes oldalakat szentel. Mindahány mitológia, írja Földényi, e két – fizikai tényezőként és a létezés velejárójaként egyaránt értett – elem küzdelmével kezdődik, a Fény megtermékenyíti ellenpólusát, máskor fordítva történik. Ebből arra következtethetünk, hogy nem tudnak egymás nélkül élni, nem is gondolhatók el egymás hiányában, és a Sötétség, Newton nézeteivel ellentétben, nem egyszerűen a Gonosz megnyilvánulása, hanem – Földényi Goethe szavaival él – a „Fény társa” is. E korántsem meddő küzdelemben az ősi dráma ismétlődik szüntelen, melyet Lev Szesztov a „Semmi és a Valami soha nem múló harcaként” írt le. Ezért sem véletlen az, hogy a vakságot már a legősibb kultúrák is kettősnek tekintették, részint csapásként (mint a Gonosz büntetését és a Semmi megnyilvánulását), részint pedig egy magasabbrendű látásmódot magában rejtő lehetőségként; a vakság mindkét esetben metafizikai vetületet nyert.<sup>82</sup> A *Hahn-Hahn grófnő* utazójának egyik táviratában a következőképpen kerül összefüggésbe a fény és a sötétség kettős-

<sup>78</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 20.

<sup>79</sup> Uo., 6.

<sup>80</sup> Az Esterházy által használt izgalmas Várhegyi-aforizmákat lásd: VÁRHEGYI Miklós, „Illat, fűszer, szín”, *Nappali ház* 2, 1. sz. (1990): 91–99.

<sup>81</sup> PE-Arch., 3. mappa.

<sup>82</sup> Lásd: FÖLDÉNYI F. László, „»Homályba száműzve«. A vakság témája a képzőművészetben és az irodalomban”, *Kalligram* 17, 6. sz. (2008): 93–100.

ségének vizuális észlelése: „Ha tudni akarod, mekkora sötétség vesz körül, éles szemmel kell nézned a távoli, pislákoló fényekre.”<sup>83</sup>

Ez a megtapasztalás nyilvánvalóan erős metafizikai színezetet hordoz magában, olyan „belső látásként” értelmezhető, mely az utazói világérzékelés alapjának tekinthető. Balajthy Ágnes ír arról, hogy Esterházy regénye látás és utazás történelmileg nagyon izgalmasan változó viszonyára reflektál, és eközben más érzékterületek rehabilitációjára is kísérletet tesz.<sup>84</sup> Érzékterületek úgynevezett helyreállításról azért van szó, mert ahogyan a szerző Judith Adler *Origins of Sightseeing* című munkájának alapján is írja, a 17. és 19. század között korántsem volt magától értetődő a „saját szem” érzékszervének utazások során betöltött domináns szerepe és individuális irányítása. Ennek oka, hogy az utazók egyrészt nagyon sokáig különböző klasszikus szövegek közvetítettségén át percipiálták a (kül)világot, tehát a látás inkább az olvasás területére korlátozódott, másrészt pedig a 18. század előtt a látásnál jóval erőteljesebben dominált az ízlelés, valamint az állam szolgálatában álló, a nemzetközi kapcsolatokat építő élőlőszöbeli társalgás, mely leginkább a hallást vette igénybe.<sup>85</sup> Kezdve az ízlelés élményével, az mind a regény megtervezésekor, mind a végrehajtott utazás folyamán kifejezetten nagy jelentőséggel bírt, olyannyira, hogy a legkorábban született szövegváltozatok kötegei között rengeteg menülap, gasztronómiai témájú, esetenként szakácsokról, séfekről szóló újságcikk is megtalálható.<sup>86</sup>

Ami ennél kardinálisabb, az inkább a narrátori világmegismerés auditív alapú módozata, a csendben és (meg)hallgatásban rejlő káoszteremtő és -növelő potenciál kiaknázása. Találón írja Görözdi Judit, hogy a Budapest utáni Szegény-Dunától kezdve a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* műfaji és stílusi arányai eltolódnak: a történetmondás, a hétköznapi magyar „másságtörténetek” elbeszélésének javára az esszéisztikusság abszolút redukálódást mutat. Maguk az alcímek (*Az igazság folytatása; Az igazság folytatásának a folytatása* stb.) is utalnak a referencialitás korábbi fejezetekhez képest jóval kiemelkedőbb akvitzálására. Görözdi Judit következtetései szerint: „Közép-Európa mint Szőke Laci története. Közép-Európa mint Kasza Bandi története, mint Pesta Misi, vagy Mike Pista története. [...]. Mint a Duna-deltába kényszer-

<sup>83</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 156.

<sup>84</sup> Ezen anyagok lelőhelye: PE-Arch., 11. mappa.

<sup>85</sup> Lásd: JUDITH ADLER, „Origins of Sightseeing”, *Annals of Tourism Research* 16, 1. sz. (1989): 7–29.

<sup>86</sup> Ezen anyagok lelőhelye: PE-Arch., 11. mappa.

kitelepített lelkészcsalád, Tüske Andrisék története, amelyben Visky András családtörténetére ismerünk rá.”<sup>87</sup>

Ennek fényében Esterházy műve, melynek linearitást szolgáló rendezőelve kétséget kizáróan a Duna, úgynevezett párbeszédkönyv. A *Le città invisibili* című Budapest-fejezetben az elbeszélő, bár anyanyelveként ismeri a magyar nyelvet, arra törekszik, hogy az mindvégig új és idegen maradjon számára: „A látogató a Magyarországon töltött hetek alatt egyetlen magyar szót nem próbált megtanulni. Nem akart semmit elveszíteni az idegenszerű kiáltások erejéből.”<sup>88</sup>

A *Hahn-Hahn grófnő pillantása* olyan közép-európai eposz, melynek tétje az „én”-től a „mi”-ig való eljutás, s így az Utazó Dunára irányuló tekintete is folyton növekvő, mozgó és rendezetlen. A „Szavakat vezet világtalan” formula meglátásom szerint a következőképpen illeszkedik bele a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* útleírásába: a világtalanság ellentétpárjai a „világos(ság)” azon árnyoldalaiban rejlenek, melyek mintegy elzárkóznak a kontextus, azaz posztkommunista térség különböző nemzeteinek beszéd, de legfőképpen csend, meghallgatás általi megismerésének képletétől, s a *Hahn-Hahn grófnő pillantásának* utazója ezeket a Duna menti szavakat tereli egy, de nem egyetlen mederbe.

<sup>87</sup> Vö. GÖRÖZDI Judit, „Közép-Európára tekintve: Esterházy Péter Hahn-Hahn grófnő pillantása és Pavel Vilikovský Kutya az úton című esszéregénye alapján”, *Irodalmi Szemle* 62, 3. sz. (2019): 57–68, 67.

<sup>88</sup> ESTERHÁZY, *Hahn-Hahn...*, 147.

SZILÁK FLÓRA

## „Egy felkínált szellemi elmélyedés javaslata”<sup>1</sup>

(Krasznahorkai László: *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*)

szilak.flora@gmail.com  
ORCID: 0009-0000-6358-5649

---

HELIKON

---

„The Suggestion of Proffered Spiritual Immersion”<sup>2</sup>  
(László Krasznahorkai: *A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East*)

### Abstract

The interpretations of László Krasznahorkai’s prose works often lead to contradictory conclusions, which, in my view, are anticipated by the texts themselves. In this paper, I examine how one such text, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (*A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East*), a work particularly rich in these contradictions yet mostly analyzed only in reviews, sets the stage for these divergent readings. The text intricately suggests certain interpretations, only to destabilize them on multiple levels: on the paratextual level, the level of the plot and the characters, and the level of prose poetics and narration. Furthermore, the texts surrounding the book’s publication — such as interviews with the author and essays written by him — already engage in this dynamic of suggestion and destabilization. This paper will trace the process of proposing and subverting meaning across these various levels while considering the potential motivations behind this „double-speak”. My analysis is intrinsically linked to an exploration of the poetics of space present in this text: from the cover design to the scene-setting techniques and the narrator’s focalization, every aspect of *Északról hegy* aims to create a feeling of space. Therefore, a key component of my research is the examination of how the spaces of a Japanese monastery and garden are represented within the Hungarian literary system of 2008 in Krasznahorkai’s text. I will also investigate the reasons behind the appearance of these spaces and the specific manner in which they are portrayed.

Keywords: the poetics of space, prose poetics, László Krasznahorkai, orientalism

<sup>1</sup> A tanulmány Krasznahorkai László Nobel-díja előtt született.

<sup>2</sup> László KRASZNAHORKAI, *A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East*, ford. Otilie MULZET (London: Tuskar Rock Press, 2022), XIV. fejezet.

Apokalipszis vagy sötét humor? Melankólia vagy irónia? Elitizmus vagy a perifériára szorultak empatikus szóhoz engedése? Magyar kultúrába ágyazottság vagy világirodalmi szintér? Az utóbbi dilemmák évek óta meghatározzák a különböző hangoltságú Krasznahorkai-olvasatok (kritikák, szakszövegek) megközelítéseit, érvelésmódját. Jelen tanulmányban az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (2003) című elbeszélés<sup>3</sup> szoros olvasásával amellet érvelek, hogy a Krasznahorkaira jellemző prózavilág épp ennek a feszültségnek a megteremtésében és fenntartásában érdekelt. Értelmezésem szerint az elbeszélés éppúgy olvasható a tradicionális japán „magaskultúra” elvesztését sirató (vagy az európai ember ebből való kirekesztettségén búslakodó) patetikus szöveggént, mint ennek szatírájaként – amelyben Genji herceg unokáján, ezen a vérbeli konzervatívon élcelődik a szöveg, aki nem veszi észre, hogy a hagyomány csak úgy tartható fenn, ha életben tartják (az pedig változást, nem konzerválást jelent).

A következőkben tehát az egymásnak ellentmondó olvasatlehetőségeket provokáló szövegpéldák elemzésével azt szeretném megmutatni, hogy milyen prózapoétikai eljárások értelmezhetők az elbeszélés kettős beszédeként. Végigkövetem, hogy a szöveg hogyan rajzol fel, illetve át különféle értelmezési útvonalakat, hol kínál fel elágazási lehetőségeket; s természetesen mindeközben ezen útvonalak között én is döntök. Egyúttal arra a kérdésre is választ keresek, hogy milyen jelentéssel bír, hogy épp a japán kultúra kerül a szöveg középpontjába – illetve, hogy egyáltalán milyen kultúráról van itt szó, s miért épp ilyen fénytörésben. Ahogy az itt használt térmetaforika is mutatja, tanulmányomban hangsúlyos szempont a szöveg térkezelése. Úgy gondolom, e billegő jelentéstartalmak megértéséhez a szöveg szoros olvasásához és kontextuális megközelítéséhez egyaránt szükség van, amelyek mind a térbeliség különféle aspektusait mozgósítják és játszatják egymásba, elsősorban a könyvben szereplő kolostor és kolostorkert (a Kiotóban található Eikandó) irodalmi megalkotása révén. Egyrészt szükséges olyan prózapoétikai kérdések megválaszolása, mint hogy milyen fokalizációs eljárásokkal, milyen jelenetkezési technikával, milyen tértapasztalathoz köthető jelenségek artikulálásával válnak érzékelhetővé a szövegvilág terei, és mindez hogyan hozható kapcsolatba a szöveg paratextuális és vizuális elemeivel. Másrészt pedig (az előző szintekkel is összefonódva) olyan kulturális, társadalmi, politikai, gazdasági összefüggéseket is figyelembe veszek, mint például a magyarországi rendszerváltáskor megváltozó utazási lehetőségek és gazdasági környezet szerepe a szöveg

<sup>3</sup> KRASZNAHORKAI László, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* (Budapest: Magvető Kiadó, 2003). A továbbiakban *Északról hegy*-ként hivatkozom rá.

létrejöttében, vagy éppen az a (posztkoloniális irodalomkritikai nézőpontból nézve) komplex hatalmi viszonyrendszer, amelyet ez a Japánról szóló, de japán ösztöndíjjal támogatott, magyar szöveg létrehoz. E szoros szövegolvasással kívánok tehát hozzájárulni ahhoz a diskurzushoz, amelyet a jelen *Helikon*-lapszám irodalom és design (jelen értelmezés esetében leginkább irodalom, illetve épített és természeti környezet) kapcsolatáról életre hívott.

## 1. KONTEXTUÁLIS KÖZELÍTÉS

Krasznahorkai László a magyar és (euroatlanti) világirodalmi szcéna ismert szereplője, aki rendszeres írott és videóinterjúival, felolvasóestekkel, esszékkel maga is tevékenyen alakítja a nyilvánosság előtti írói imázsát. Ebben olyan, a diskurzust szervező szereplők is közreműködnek, mint Krasznahorkai kiadói, vagy éppen a neki ítelt irodalmi díjak kuratoriumi tagjai – legyen szó fülszövegről, felterjesztéshez kötődő indoklásról vagy épp laudációról. Ehhez mérten a Krasznahorkai-szövegek irodalomtudományos recepciója is igen gazdag. Zsadányi Edit 1999-es monográfiájától kezdve, amely Krasznahorkait Magyarország „belső Másikjának” részvételi megírójaként pozicionálja a *Sátántangó*ból kiindulva,<sup>4</sup> az életmű (Szirák Péter szavaival élve) „urgai fordulatát”<sup>5</sup> követő kritikai vitán át Szabó Gábor idén megjelent monográfiájáig, amely az úton létet az egész életművet átszövő központi motívumként érti,<sup>6</sup> a térbeli és hatalmi viszonyok tematizálása sokféleképp foglalkoztatta a szakmai közeget. Az évtizedek során mindezek összjátékával alakuló Krasznahorkai-imázs nem ellentmondásoktól mentes: éppúgy felfedezhetők benne olyan hangok, amelyek az elmaradott magyar vidékről részvételt író szerzőt állítják középpontba,<sup>7</sup> mint olyanok, amelyek Krasznahorkait a periférikus, posztsozialista térségből („végre”) kitörő, világirodalmi jelentőségű szerzőként mu-

<sup>4</sup> A kifejezést eredetileg Maria Todorova használja a Balkánra mint Európa belső Másikjára: MARIA TODOROVA, *Imagining the Balkans* (Oxford: Oxford University Press, 1997). A magyarországi elmaradott, marginális régiók mint Magyarország belső Másikjának koncepciója felől értelmezi (és kanonizálja) a *Sátántangó*t Zsadányi Edit 1999-es monográfiája: ZSADÁNYI EDIT, *Krasznahorkai László* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1999), 11–58.

<sup>5</sup> SZIRÁK PÉTER, „Látja, az egész nincsen: Krasznahorkai László prózájáról”, *Alföld* 44, 7. sz. (1993): 44–51, 45, 49.

<sup>6</sup> Vö. SZABÓ GÁBOR, *Kilátás az utolsó hajóról: Krasznahorkai László prózavilága* (Magvető: Budapest, 2024), 5–13.

<sup>7</sup> Ilyen Zsadányi Edit idézett 1999-es monográfiája is, amely meghatározó volt a kezdeti recepcióban.

tatják be;<sup>8</sup> és persze olyanok is, amelyek Krasznahorkai bevett narráció-technikai eljárásait, szövegeinek hangoltságát és visszatérő motívumait kiüresedettnek láttatják.<sup>9</sup> (Utóbbi pedig felveti a kérdést, hogy vajon nem egyszerűen a vele kapcsolatban kialakított piaci igényeket elégíti-e ki a szerző.) Vagyis a vele készült interjúkból és a róla szóló szövegekből éppúgy kiolvasható egy nacionalista (a helyi értékeket középpontba állító), mint egy kozmopolita (a kultúrák között vándorló, valamilyen kultúrák feletti, akár emberiség feletti közösséget kereső); egy emancipatorikus (a „Másik”: a szegénység, a periféria, az európai szempontból távoli kultúrák felé forduló) vagy egy elitista („magaskultúrában” és „tömegkultúrában” gondolkodó, a kettő közül a „magaskultúrát” értékelítettként mutató);<sup>10</sup> a társadalmi változásokon felül álló (mindig ugyanazt író, esszencialista),<sup>11</sup> vagy épp nagyon is a piaci

<sup>8</sup> Ez különösen igaz a külföldi fogadtatásra, amelyben hol „univerzálissá” tágítják a horizontot – valójában (elismert?) nyugati szerzőkhöz kapcsolva Krasznahorkait –, hol kifejezetten Magyarország és a szovjet érdekszférához való tartozás történelmi kontextusában értelmezik. Az előbbire ajánlókban sokat idézett (és sosem hivatkozott) példa Susan Sontag és W. G. Sebaldé, akik Gogolhoz, Beckethez, Bernhardhoz hasonlítják Krasznahorkait, az életmű egzisztencialista aspektusait kiemelve. Utóbbira pedig jó példa a *Sátántangó* című regény és a belőle készült Tarr Béla-film külföldi fogadtatása, ami azért is lényeges, mert a Tarr-filmek jelentősen hozzájárultak Krasznahorkai külföldi ismertségéhez. De így vezeti be Krasznahorkait az amerikai irodalmi köztudatba a frissen megjelent angol fordítások értékelésekor (és a 2015-ös International Man Booker-díj kontextusában) Josh Cook is: Josh COOK, „Hungary’s Bounty: On László Krasznahorkai’s Formidable Gifts”, *The Virginia Quarterly Review* 92, 1. sz. (2016): 188–192.

<sup>9</sup> A recepcióban szinte kötelező elemmé vált – Krasznahorkai szövegeit összefüggő prózauniverzumnként kezelve – a visszatérő karaktervariánsokat tipizálni, narrációtechnikai eljárásairól, központi témáiról, művészetfelfogásáról összegző kijelentéseket tenni. A kritikus ízlésétől függ, ezt dicséret vagy elmarasztaló hangnemben teszi. Egy példa az elmarasztalásra: MARGÓCSY István, „Krasznahorkai László / Seiobo járt idelenn”, *2000* 21, 3. sz. (2009): 50–58.

<sup>10</sup> „Mondhatnám azt is, kedvelt közhelyeim egyikét, hogy egy olyan korszak fel nem kent krónikása vagyok, amelyből a magaskultúra már véglegesen eltűnt. Vannak még ilyen csoszogó öregek a sorban – köztük én is –, akik a kor számára nevetséges módon, SZTK-s botjaikkal hadonászva a levegőben még dühösen sípolnak arról, hogy volt egyszer ám egy magaskultúra, de a körülöttük állók oda se bagóznak, nem is értik, mit vernyog ez itt, miért tartja fel a sort a gyógyszertárban vagy a Tesco pénztára előtt.” JANKOVICS Márton, *Krasznahorkai László: Megvesztegethetetlen elitista vagyok (Interjú)*, hozzáférés: 2024.01.28, <https://24.hu/kultura/2021/02/24/krasznahorkai-laszlo-interju-herscht-07769-vilagvalsag-irodalom/>.

<sup>11</sup> „Mert engem egyetlen ügy érdekel kétségtelenül, egy képet keresek mindig, amit szeretnék a homályból valahogy előhívni, a történet azonban, amelyet írok, fejlődik, zajlik, és én ezt a zajlást, ezt a folyamatot követem is, mert azt remélem, hogy általa végre eljutok ahhoz a »homályzó« képhez, ami – mint ügy – egész eddigi életemben foglalkoztatott.” RÁDAI Eszter, „»...lélegzetre írom ezeket a mondatokat« – Krasznahorkai Lászlóval beszélget Rádai Eszter”, *Élet és Irodalom*, 2000. január 28., 7.

működésnek alárendelt („ösztöndíjérzékeny”)<sup>12</sup> szerző képe. Nemritkán épp ezek feszültsége kerül a szövegértelmező kritikák, tanulmányok, illetve a Krasznahorkaival készült interjúk középpontjába is – sőt, Szabó Gábor említett monográfiájában az egész életműben regisztrálja a feszültségkeltés, folytonos állítás és önmegkérdőjelezés gesztusait.<sup>13</sup> Álláspontom szerint ezeket a lehetséges, ellentmondásos értelmezéseket hozza játékba az *Északról hegy* is, mégpedig a hangsúlyosan tematizált kolostor és kolostorkert elbeszélésével.

Az előbbi dilemmák az irodalmi szövegek működésének – kutatásom szempontjából – lényeges aspektusaira mutatnak rá: az irodalom társadalmi és gazdasági beágyazottságára, amely a szövegek keletkezését és a befogadásukat is befolyásolja. Nem pusztán arról a közhelyről van itt szó, hogy azok a nem-fikciós szövegek, amelyek Krasznahorkaival és róla készülnek, hatással vannak (lehetnek) az olvasóra; vagy arról, hogy az irodalmi szövegek létrejöttének is vannak pénzügyi vonatkozásai. Ha az irodalomra társadalmi gyakorlatként tekintünk, jobban érzékeljük a művészeti, társadalmi és a gazdasági szféra közötti kölcsönhatást, a közöttük lévő viszony rétegzettségét.<sup>14</sup> Ez azt is jelenti, hogy az irodalmi mű is sokféle módon őrzi e kölcsönhatás lenyomatait, nem rajta kívülálló, elszigetelt jelenségekről és diskurzusokról van szó

<sup>12</sup> Az Aegon-díj kapcsán készült interjúban ő hivatkozik így más szerzőkre, magát nem tartva díj- és ösztöndíjérzékenynek. Lásd: JÁNOSSY Lajos, MÉSZÁROS Gábor és NAGY Gabriella, *Krasznahorkai László: Én nagyon megváltoztam (Interjú)*, hozzáférés: 2024.01.28, <https://litera.hu/magazin/interju/beszelgetes-krasznahorkai-laszloval.html>. Én abban a kontextusban nevezem annak, hogy a rendszerváltás után keletkezett szövegeinek jó részét különféle irodalmi ösztöndíjak előzték meg az adott célországban: Kínában, Japánban, Németországban vagy épp az Amerikai Egyesült Államokban. Ezek – és a nemzetközi szakmai közegekben kedvező fogadtatásuk – aztán megalapozták a későbbi ösztöndíjait is. Az utakról és az irodalmi szövegek megjelenéseiről részletes dokumentáció olvasható a hivatalos írói oldalon: hozzáférés: 2025.03.28, [www.krasznahorkai.hu](http://www.krasznahorkai.hu).

<sup>13</sup> „Az életmű Herman Hesse üveggyöngyjátékosaihoz hasonlóan rendezí új és új mintázatokba kultúránk, nyelvünk alaptoposzait [...], melyek aztán a narráció poétikai, elbeszéléstechnikai eljárásainak köszönhetően polemikus, egymást hol megkérdőjelező, hol cáfoló, harmonikus és diszsonáns összhangzatban egyesülnek.” SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról...*, 11.

<sup>14</sup> Kézenfekvő példa erre épp az utazási szövegek esetében a turizmus fellendülésében bejátszott szerepük. A romantikus útirajzok épp az eredeti eszményük ellenében hatottak: az útleírások, amelyek a korábban feltáratlan vidék egyedileg megtapasztalható élményét rögzítették, népszerűségük növekedésével párhuzamosan tömegeket vonzottak az adott területre, örökre megváltoztatva azt. Ezzel együtt azonban épp ezek a szövegek hozták létre az adott tájat mint kulturális jelenséget. Lásd: BALAJTHY Ágnes, „Egy eredendő Másból”: *Az utazás művészete a közelmúlt magyar irodalmában* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019), 34–43; illetve RADNAI Dániel Szabolcs, „A hazatalálás történetei – a magyar utazási irodalom átalakulása a 19. század közepén (Vázlat egy műfaj- és médiatörténeti kutatáshoz)”, *Verso* 5, 1. sz. (2022): 9–33, 17–18.

tehát. (Már csak azért sem, mert Krasznahorkai elsősorban íróként, irodalmi művei révén jelenik meg a nyilvánosság terében, egyéb megszólalásaira is ezért kíváncsiak.)

Ennek a problémakörnek egyik esettanulmányaként is olvasható az *Északról hegy* jelen értelmezése.<sup>15</sup> A szöveg létrejöttének eleve pénzügyi támogatás volt a feltétele (a kortárs társadalmi gyakorlatoknak megfelelően, amely Krasznahorkai későbbi életpályáját is meghatározza), és ez kiszolgáltatottá teszi az írókat az ösztöndíjaknak és díjaknak, valamint a kötöttséget is jelent a szöveg publikálására nézve. Ezért is nevezem Krasznahorkait érdekeltnek abban, hogy olyan szöveget írjon, amely a hazai és nemzetközi irodalmi piacon egyaránt értékes (íthető), sokféle megközelítése lehetséges. Krasznahorkai (az 1997-es Japánban tett utazások után újra visszatérve) 2000-ben egy írói ösztöndíjjal járt Kiotóban és környékén, ami az *Északról hegy* (2003) helyszínéül is szolgál. Ekkor találkozott Inoue Kazuyukival is, aki szereplőként a *Seiobo járt odalent* című novelláskötetben (2008) köszön vissza.<sup>16</sup> Az út élményéből született a *Megőrnülni a Paradicsomban* (*Szomorú himnusz a kultúrához*) című 2001-es esszé<sup>17</sup> is, amelyben nemcsak Inoue Kazuyuki és a *Seiobo járt odalent* más szereplői, helyszínei bukkannak fel, de az *Északról hegy* több fontos szereplője, témája, megközelítésmódja, dilemmája is. Mindezzel arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy már csak ezekből a biografikus és filológiai tényekből is látszik, hogy a valóságos tapasztalat, illetve a nyilvánosságban megjelenő, publicisztikaként vagy szépirodalomként keretezett szövegek viszonya szövevényes – ami nem véletlen: az utazási irodalom eredendő sajátossága a műfaji összetettség és az olvasó elbizonytalanítása a fikciós jellegét illetően.<sup>18</sup>

Az *Északról hegy*... a Japán-élményről szóló első olyan Krasznahorkai-írás, amely vállaltan szépirodalmiként jelent meg, ám ugyanazokat a dilemmákat viszi színre, mint amelyeket a kicsit korábban született *Megőrnülni a Paradi-*

<sup>15</sup> A felvetett kérdések bővebb kifejtése a készülő disszertációmban lesz olvasható.

<sup>16</sup> A biográfiai adatok az írói oldalról származnak: hozzáférés: 2024.11.31, <http://krasznahorkai.hu/biography.html>.

<sup>17</sup> KRASZNAHORKAI László, „Megőrnülni a Paradicsomban (Szomorú himnusz a kultúrához)”, *2000* 13, 7–8. sz. (2001): 92–100.

<sup>18</sup> Balajthy Ágnes 20. század közepi és kortárs magyar utazási irodalmat vizsgáló kötetében e kontextusban merülnek fel Krasznahorkai távol-keleti témájú írásai. Az *Északról hegy* és a *Megőrnülni a Paradicsomban* az általa vizsgált korpusznak nem képezi részét, mivel ő az utazási irodalom szűkebb fogalmából indult ki. (Ezt az egyes szám első személyű elbeszélésmód; a szerző, illetve a narrátor vagy a főszereplő viszonyának eldönthetlensége; valamint a tapasztalat és annak utólagos értelmezése közötti feszültség határozza meg.) Kategorizációjához a *Megőrnülni a Paradicsomban* közelebb esik – ám Krasznahorkai egyes szám harmadik személyű elbeszélésmódot használ. Lásd: BALAJTHY, „Egy eredendő Másból”..., 16.

*csomban* című esszé tematizált. Létezik-e transzcendens? Ha igen, hogyan tapasztalható meg, megtapasztalható-e egyáltalán? Meddig tart az azonos („egy kép”, egy kultúra), és hol kezdődik valami új: vagyis hol húzható meg egy változó identitás határa? Lehetséges-e kitörni a saját (kulturális) identitásból, és megváltozni egy tapasztalat által? Milyen hatással lehet egy kolostor, egy kert bejárása a szubjektumra? És milyen hatással bírhat erről olvasni? Az *Északról hegy* középpontba állított szereplője, Genji herceg unokája a tökéletességet keresi, mégpedig egy olyan kolostorkert formájában, amelyről a *Száz szép kert* című kiadványban olvasott egy leírást. Az elbeszélés voltaképpen annak az érzékletes leírása, hogyan keresi, majd véti el ezt a kertet Genji herceg unokája (akinek neve a *Genji monogatari* című 12. századi japán prózairodalmi mű főszereplőjére utal), s hogyan ismeri azt meg mégis az olvasó az elbeszélés – tehát szintén egy szöveg, egy műalkotás – közvetítése révén. Mind a tökéletes iránti vágy, mind a tökéletessel szembeni szkepszis megmutatkozik ebben az írói gesztusban. A szöveg nemcsak Genji herceg unokáját, de az olvasót is abba a helyzetbe hozza, hogy felkeresse a kertet, s bebolyongja a szövegteret. E sugalmazásra hallgatva a következőkben a szöveg által felkínált útvonalakat követem végig.

## 2. PARATEXTUÁLIS ÚTJELZŐK

Ahogy a gazdag kritikai recepció szinte egyhangúan rámutatott, a borító egyből a japán kultúrával kapcsolatos asszociációk sorát nyitja meg. A borítón tekergő füst a füstölőket idézi fel, amelyek a tradicionális buddhista szertartásokhoz és a Nyugaton egyre inkább elterjedő, az eredeti vallásos tartalmat nélkülöző aromaterápiához egyaránt használatosak. Így a borító máris mozgósíthatja a befogadóban mind a vallásos kontextust, mind annak kiüresedését; emellett pedig a japán kultúra légiességével kapcsolatos sztereotipikus képzeteket is előtérbe hozza.

Ahogy Faragó Kornélia a szövegek térbeliségét vizsgáló elméleti tanulmánya rámutat, az írásképe maga is képes térbeli képzeteket teremteni.<sup>19</sup> Az *Északról hegy* címének szokatlan írásképe maga is ilyen térbeliséget hoz létre. Tarján Tamás a hosszú, szavanként külön sorba tördelt címet ekképp a borítóképen felszálló füst képével kapcsolta össze (mintegy képversként olvasva a cí-

<sup>19</sup> FARAGÓ Kornélia, „Különös intenzitású terek”, in FARAGÓ Kornélia, *Térirányok, távol-ságok: Térdinamizmus a regényben*, 21–56 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2001), 33.

met)<sup>20</sup> – e gesztus pedig értelmezésem szerint egyúttal a címmel jelölt elbeszélést is az előbbieken leírt sztereotipikus, légiességet és szertartásosságot sugalló Japán-képhez is kapcsolja. Más kritikusokat a cím versre,<sup>21</sup> a vertikális elrendezésű japán írásképre,<sup>22</sup> esetleg japán tusrajzokra<sup>23</sup> emlékezteti, vagy hossza miatt egyenesen (a nyugati rövid címekekkel szembeállítva) a nyugodt, elidőző keleti bölcsesség jeleként<sup>24</sup> tekintenek rá. Korcsog Balázs szerint pedig a cím „nemcsak a kyotói kolostor szakrális terét, hanem mintegy a regény terét is kijelöli” – jóllehet ezt a meglátását nem fejti ki részletesen kritikájában.<sup>25</sup> A címbeli körülírás, ahogy arra számos értelmező rámutatott, a kolostorépítési hagyományok szerint az építendő kolostor paramétereit adja meg, egyedül azt nem árulva el, voltaképpen mi is található a megadott helyen – *amelyhez képest* Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó *található*. Vagyis térelméleti perspektívából a címben éppen az a (kognitív nyelvészeti terminussal élve) figura nem artikulálódik, amelyhez viszonyul a tér észlelése. Még a helyhatározóragok sem a figura, hanem a kijelölt természeti jelenségek felől konstruálják meg a helyviszonyokat: nem *Északra* hegy, hanem *Északról*. A körülírás révén a centrumban azonban továbbra is a hiányzó figura marad (nem pedig a megnevezett természeti jelenségek), amit kívülről tesz megfigyelhetővé a cím. Így a cím voltaképpen nem a figura és nem is a környezete, hanem a közöttük lévő viszonyrendszer kulturális kódoltságára hívja fel a figyelmet – ahogyan a kultúra az, ami kijelöli a kolostor területét (a kolostorépítési szabályok révén), úgy ugyanez emeli ki a regénybeli kertet minden más kert közül (a japán természetkultusz és konkrétan a *Száz szép kert* című kiadvány révén).

Mindez összefüggést mutat az elbeszélés nyugati kultúrába való beágyazódásával: az *Északról hegy* elolvasása során az olvasó maga is végigköveti a főszereplőt a kertkeresés folyamatában, s – Genji herceg unokájával ellentétben – egy hosszas ekphraszisz révén leírást kap a keresett kertről. Tehát az olvasó,

<sup>20</sup> TARJÁN Tamás, „...és közepén az ötödik égtáj”, *Új Könyvpiac* 12, 3. sz. (2003): 32–34, 32.

<sup>21</sup> Bombitz Attila versikének nevezi a címet, míg Korcsog Balázs a 17 szótagból kiindulva a haikuhoz közelíti – némiképp erőltetetten, hiszen a műfaj egyéb jellemzőit figyelmen kívül hagyja, ám ezzel a Japánnal kapcsolatos asszociációk aktiválására mindenképp rámutat. Lásd: BOMBITZ Attila, „A világ foglya”, *Tiszatáj* 57, 5. sz. (2003): 97–103, 103; KORCSOG Balázs, „Nó-regény”, *Alföld* 55, 7. sz. (2004): 98–102, 99.

<sup>22</sup> HALÁSZ Dániel, „Szépség, keresés, sikertelenség”, in *Kortárs magyar regények 1*, szerk. THIMÁR Attila, 79–98 (Budapest: Ráció, 2006), 86.

<sup>23</sup> GYÖRFFY Miklós, „Egy kínai istennő és egy japán herceg”, in GYÖRFFY Miklós, *Magyar elbeszélő szövegek*, 214–224 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2004), 219.

<sup>24</sup> KORCSOG, „Nó-regény...”, 98.

<sup>25</sup> Uo., 99.

ha követi a nyugati kulturális hagyományok előírásait és engedelmeskedik a regényolvasás rögzítetlen játékszabályainak, menetrendjének, akkor a cím értelmét keresve, a borító előlapja és hátlapja között kijelölt regénytérben maga is rábukkanhat a vágyott, „tökéletes”, „hagyományos” Japánra: a kertleírásra. Úgy tűnik, ebbe a világba valóban csak Nyugatról vezetnek utak.<sup>26</sup> A szöveg ezzel a gesztussal a transzcendens élménnyel való találkozást a művészettel való találkozás forgatókönyvébe illeszti. Nem véletlenül értelmezi Szabó Gábor a cím nyolc szavát a kertet alkotó nyolc hinokiciprusra való utalásként: „e címadás a regénytér és a szakrális tér egymásba játszhatóságát, azonosíthatóságát veti fel”.<sup>27</sup> Az elbeszélésben olvasott kertleírás azonban (ahogyan azt a későbbiekben kifejtem) éppoly bizonytalan ontológiai státusszal bír, mint a *Száz szép kert* „eredeti” kertleírása: ahogy Genji herceg unokája hiába keresi a kertet, amelyről olvasott, úgy az elbeszélésbeli leírás is a művészet felfüggesztett valóságviszonyai közé kerül. Az *Északról begy* narratív stratégiája ilyen módon újraalkotja és kritika tárgyává teszi a szövegben tematizált viszonyulást a kultúrához, az olvasót pedig a kertet elvétő Genji herceg unokájának karakteréhez hasonítja. Az az olvasó, aki a szöveget névértéken értelmezi, s a kert létezésében hinni kezd, Genji herceg unokájának képében a saját sorsával szembesülhet: aki egy szépirodalmi szöveget komolyan vesz, az anakronisztikus, a társadalom szemében elmebetegnek bélyegzett ember (ahogyan a főszereplő is az). A kolostor hiánya a címben véleményem szerint színre viszi a korábbiakban felvázolt ambivalens viszonyulást: egyfelől a hagyományok evidenciája iránti vágyat hirdeti, másfelől azonban azt a szkepszist is megmutatja, hogy az, amire ezek a kulturális hagyományok utalnak, talán nem is létezik, csak maga a hagyomány. Innen nézve Genji herceg unokájának az a tragédiája, hogy egy olyan kor képviselője, amely anakronisztikus, a modern európai művészetfelfogás keretei között értelmezhetetlen igazságelvárásokkal fordul az irodalom felé.

A könyvet kinyitva, az olvasott elbeszélésszöveg hagyományostól eltérő szedése, a szövegtükör szűkössége is megerősíti az előbbiekben leírt asszociációkat: egyrészt ez is felidézheti a japán írásképet, másrészt akár a kolostor épületének képzetéhez is köthető. Zsadányi Edit kritikájában amellet érvel, hogy a hasábok oszlopsorként vezetik az olvasót, sőt, még a lapok érdes felülete is a szöveg térszerűségére irányítja a figyelmet: „minden egyes lapozáskor

<sup>26</sup> A cím e részletének metareflexív voltára Ungvári Sára hívta fel a figyelmemet. Köszönet érte.

<sup>27</sup> SZABÓ, *Kilátás az utolsó bajóról...*, 209.

[...] tudatosulhat bennünk, hogy a mű építőköveit tartjuk kezünkben”.<sup>28</sup> A papír textúrája a bambuszpapírt is felidézheti, ekképp a médium révén is a Japán-sztereotípiákhoz kapcsolható.<sup>29</sup> A szöveg olvasása e megközelítés szerint a szövegben megteremtett fizikai-kulturális tér megismerését jelenti: egyre mélyebbre hatolást a kolostor területén. A kolostor bejárása ekképp valóban „egy felkínált szellemi elmélyedés javaslata”<sup>30</sup> az olvasó felé, ahogyan azt a narrátor a kolostor útvonalainak értelmezésekor megjegyzi.

Az első lapon szereplő mottó („Senki sem látta kétszer”) nem szó szerinti idézet a műből – ott egyetlen, módosult előfordulása van, ami a szelekre vonatkozik, és a transzcendens tapasztalat illékonyágát hivatott jelölni. Innen közelítve a mottó az olvasót valamilyen egyszeri, földöntúli élménnyel való találkozásra hangolja, amely a Japánról szóló könyv elolvasásakor történhet vele. Ezzel a mottó az utazási irodalom tipikus (romantikus) műveleteit végzi: az idegen kultúra identitást megrendítő titkaiba való beavatást ígéri. A találkozás egyszerűségének hangsúlyozása azonban arra is utal, hogy ez az esemény kétes dolog, nem állja ki az ismétlés ellenőrző próbáit. Sőt, amennyiben ezt a mondatot a szélre vonatkozó, az *Északról hegy*beli szöveghehellyel olvassuk össze, arra juthatunk, hogy ez az esemény talán nem is létezik, csak a környezet alkotja meg (ahogy a légnyomás létrehozza a szelet).

A kritika másik sokszor kiemelt, idetartozó megfigyelése a paratextuális elemek tekintetében, hogy az ötven számozott fejezet legelső fejezete hiányzik, a szöveg rögtön a második fejezettel kezdődik. E gesztusnak sokféle magyarázata lehetséges: az egyik, az előbbi levezetésből kiindulva, hogy a hiányzó fejezet a transzcendenssel való „első”, pillanatszerű találkozás hozzáférhetetlenségét vagy akár hiányát jelöli. Korcsog Balázssal egyetértésben Danyi Zoltán a kényszeres befogadói (értelem)keresés tapasztalatából kiindulva azt állítja: a kert képe hiányzik a szöveg elejéről, ahogyan a címből is.<sup>31</sup> A hiány emellett az eredethez való hozzáférhetetlenség jelöléseként is érthető: Genji herceg unokájának kutatása a narrátor állítása szerint több száz éve tart,<sup>32</sup> így a hiányzó első fejezet ennek a kutatásnak a történetiségére is utalhat. Metanarratív szinten ez az olvasói tapasztalattal is összefügg: ahogyan a kert hiányzik a címből, úgy a cselekmény előzménye is hiányzik az olvasó számára. Mindkét hiány nehezíti a befogadó tájékozódását, hogy felmérje,

<sup>28</sup> ZSADÁNYI Edit, „Terek játéka”, *Alföld* 55, 7. sz. (2004): 94–98, 96.

<sup>29</sup> Ungvári Sára szóbeli közlése.

<sup>30</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról hegy...*, 41.

<sup>31</sup> DANYI Zoltán, „Kyotóban tavasz”, *Vigilia* 68, 6. sz. (2003): 474–476, 475, illetve KORCSOG, „Nó-regény...”, 102.

<sup>32</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról hegy...*, 84.

mire kell figyelmét fordítania ebben a szövegvilágban: a szöveg jelzései nem egyértelműek a közös figyelmi jelenet kialakításában. Mindezek mellett, amennyiben a könyv olvasását Zsadányi Edit kritikájának ajánlata szerint egy specifikus Japán-kép megismeréseként értelmezzük, úgy az első fejezet hiánya átvitt értelemben a Japánról való előzetes olvasói tudás hiányát is jelölheti. A magyar olvasó egy ismeretlen térbe érkezik, amelynek ugyan van történetisége, kultúrája, létező hagyományrendszere, erről azonban semmilyen tudással nem rendelkezik.<sup>33</sup> A legtöbbet szereplő alak, Genji herceg unokájának neve is rámutat erre a (hiányzó) hagyományra: a karakter a nagyapa felől neveződik meg, aki maga is híres irodalmi figura, a *Genji monogatari* (magyarul *Gendzsi szerelmei*) című japán prózai mű főszereplője, ami a magyar olvasók számára nem közismert kulturális összefüggésre utal vissza.<sup>34</sup> Ahogy Zsadányi Edit fogalmaz: „az olvasó egy kiindulás nélküli epikai folyamat sodrásába kerül”<sup>35</sup> már az első fejezettől kezdve.

Az eddigiekben elemzett paratextuális elemek arra szolgálnak, hogy a befogadóban mozgósítsák a Japánnal kapcsolatos sztereotipikus képzeteket, illetve egy transzcendens élménnyel való találkozásra hangolják őt – legyen szó a borítógrafikán látható füstről, a papír textúrájáról, a cím és a törzsszöveg tördeléséről, a cím hosszáról és az általa felidézett kolostorépítési hagyományokról vagy épp a mottó misztikusságáról. Emellett azonban lehetőséget adnak arra is, hogy e beleéléstől távolságot tartson az olvasó – ezt erősíti a füst aromaterápia felőli értelmezése, a címből hiányzó kolostor, a mottó kételyt keltő aspektusai vagy a hiányzó első fejezet is. A konkrét referenciapontok hiánya nemcsak a kolostor címbeli hiányában és a hiányzó első fejezetben mutatkozik meg: a szöveg következőleg elemzendő narrációtechnikai eljárásai (a mondatszerkesztés, a fokalizáció, a jelenetkezési technika és a főszereplő személyének kérdésessége) is az olvasó elbizonytalanítását szolgálják.

### 3. NARRÁCIÓTECHNIKAI ÚTJELZŐK

Zsadányi Editnek a *Sátántangó* narrációtechnikáját értékelő meglátása az életmű későbbi szövegei tekintetében is helytállóan bizonyul: az olvasó ebben az elbeszélésben is „hozzászokik az információhiányos állapot folytonosságához,

<sup>33</sup> Hasonlóképp értelmezi a hiányzó első fejezetet: KERESZTESI József, *A leszálló Nap háza*, hozzáférés: 2025.03.29, [https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv\\_a\\_leszallo\\_nap\\_haza-57122](https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_a_leszallo_nap_haza-57122).

<sup>34</sup> A *Genji monogatari*ra való utalásról a későbbiekben lesz bővebben szó.

<sup>35</sup> ZSADÁNYI, *Krasznaborkai László...*, 28. A meglátás eredetileg a *Sátántangóra* vonatkozik.

[...] az információhiányból és szövegbőségéből adódó megfélemlítési retorikával kerül szembe [...] fontos perspektívák rejtve maradnak előtte”.<sup>36</sup> Az *Északról begy* hangsúlyos narrációtechnikai eljárása, hogy a szöveg összekapcsolja a fizikai teret és annak kulturális, valamint szubjektív, megélt vonatkozásait, ezzel is bevonva a kapaszkodók nélkül tájékozódó befogadót a szövegvilágba. A Krasznahorkai védjegyének számító hosszú mondatok szintaktikai útvesztővé válnak, amelyben az olvasó bolyong, akárcsak Genji herceg unokája a kolostor területén – az összetartozó gondolatok közé ékelt fejezetek, bekezdések, tagmondatok révén mellékutakba, kitérőkbe bonyolódik, tájékozódóképességét kibillentli a szöveg.

Már a szöveg kezdete is ezt az érzést váltja ki. Az elbeszélés (II. fejezet) az érkezés jelenetével indul (Kyoto<sup>37</sup> belvárosából a Kyoto utáni első megállóba, a Keihan vasútvonalon): „a városi közlekedés rendjének kiegyensúlyozott, baljós örülete és egy reszkető belső pánik, amely a megérkezést jelentette a Keihan vasúttal: *ez volt a kezdet*”.<sup>38</sup> Az első olvasható fejezetben azonban nincs lehorgonyozva, hogy ki érkezik meg: a több mint két oldalon át tartó első mondatban az expliciten megnevezett alanyok mind élettelen vagy absztrakt entitások (a vonat, a kezdet, épületek, utcák, színek és formák stb.); az első élő szubjektumot feltételező ígére a negyedik sorig kell várni („érezte, hogy kint van a városból”),<sup>39</sup> ám a tapasztaló szubjektum ekkor sincs megnevezve. A fejezet folytatása is hasonlóképp alakul, a leírt tértapasztalatok belső, egy tudatra fókuszált pozícióból mutatkoznak meg: a városrész néptelensége miatt tűnik fel, hogy nincs kitől útbaigazítást kérni; a domborzati viszonyok pedig azért, mert a szereplő „egyszer csak ráeszmélt, hogy egy ideje emelkedik felfelé”,<sup>40</sup> egészen addig, míg a kanyargó utcákon egy kerítésfalig érkezik, amely megkerülhetetlenségével és áthatolhatatlanságával tűnik ki. A jelenet figyelemirányításának középpontjában tehát ebben a fejezetben nem az a szereplő áll, akihez a cselekvés kötődik, hanem mindazon érzetek és gondolatok, amelyek a szereplő szempontjából a megérkezés tapasztalatát megragadják. Ez a lehorgonyozatlanság – mivel a szöveg nem írja le specifikusan az érzékelő szubjektumot – nyitottabbá teszi a szöveget az olvasó felé: olvasói azonosulásra ad lehetőséget. A szöveg tehát amellet, hogy motivikusan, a hiányzó kert keresése révén kapcsolja össze Genji herceg unokájának karakterét az olvasóéval,

<sup>36</sup> Uo., 29. A zilált, önmagát folyton megkérdőjelező történetvezetést az *Északról begy* esetében Szabó Gábor is kiemelte: SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról...*, 214.

<sup>37</sup> Az *Északról begy* ebben a formában nevezi meg Kiotót, így én is így fogom említeni.

<sup>38</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról begy...*, 7 [kiemelés tőlem – Sz. F.].

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Uo., 8.

a narrációtechnikával eredendően meg is teremti ezt az összefüggést. A megérkezés így nemcsak a későbbi, IV. fejezetben már megnevezett Genji herceg unokájának kyotói tapasztalataként jelenik meg, hanem az olvasó megérkezését is jelenti e szövegvilágba. Ez a két szubjektum íródik egymásra a fejezetvégi lezárásban „az érkező” kifejezésben.

E lezárás az olvasót – aki a II. fejezetben szintén egy beavatási folyamat részese: belép a szövegvilágba – az elbeszélés értelmezésében is orientálja. A szereplő gondolatmenete szerint ugyanis a fal, amely a kolostortól elzárja, arra is szolgál, hogy „tudassa: nem kerítés ez, hanem a belső mérete valaminek, melynek megjelenítése e falban csak figyelmeztetni akarja az érkezőt: hamarosan másféle mértékegységekre lesz szükség, mint amiket eddig megszokott, hamarosan másféle léptékek lesznek az irányadók, mint amik közé eddig az életét zárta”.<sup>41</sup> Az olvasó így a megérkező szubjektumra fókuszált narrátor ajánlatával szembesül, amellyel – a mottóhoz hasonlóan – arra igyekszik kondicionálni őt, hogy patetikusan, az életét megváltoztató, az eddig olvasott szépirodalmi művektől radikálisan eltérő világot ábrázoló műként tekintsen a kezében tartott könyvre. A szöveg ezzel az olvasó lelkiállapotát Genji herceg unokájához igyekszik hangolni, aki maga is épp azt várja, hogy a kert megtalálása ilyen felforgató élmény lesz. Bolyongásuk, „bebocsáttatásuk” is párhuzamosan zajlik: Szabó Gábor értelmezésében<sup>42</sup> a bejáratok, kapuk, ajtók hangsúlyos szerepeltetése nemcsak Genji herceg unokájának utélagazási lehetőségeit és találkozási lehetőségeit jelzi, hanem az olvasói tapasztalatban is késleltetésként jelennek meg – különösen a hosszas kultúr-történeti magyarázatok közbeékelésével.

A szöveg ugyanakkor számos ponton kibillenti az olvasót és Genji herceg unokáját összekapcsoló perspektívát, és kilép a tudatfolyam-technikára emlékeztető narrációból. Az elbeszélés térben és időben is elmozdulásokat tesz, és különböző nézőpontokból konstruálja meg a szövegbeli tereket. Több különböző perspektívát különíthetünk el: 1. a Genji herceg unokájára fókuszált elbeszélői nézőpontot; 2. a kívülálló, nagy történeti perspektívát átfogó, főként a japán kultúráról, valamint a természeti környezetről való tudást közvetítő, ám nem teljesen objektív elbeszélői nézőpontot; valamint 3. a Genji herceg unokájának cselekvéseit, valamint a városrész más történéseit kívülről leíró elbeszélői nézőpontot. Az elbeszélés a különböző konstrukciók között lévő viszonyt sokszor elbizonytalanítja, így a befogadói tapasztalatban lehetővé teszi a kritikai attitűd felvételét is ezekkel szemben – másfelől pedig manipulál-

<sup>41</sup> Uo., 9.

<sup>42</sup> SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról...*, 214–215.

ja is az olvasót. Az időkezelést tekintve például a VI. fejezet egy perccel Genji herceg unokájának II. fejezetbeli érkezése előtt mutatja a néptelen vonatállomást; a IV. fejezet a II. fejezet cselekményét külsőbb nézőpontból, tömören, Genji herceg unokáját középpontba állítva meséli el (és tudósít arról, hogy az unoka rosszulléttel küzd); a VIII. fejezet ugyancsak az állomást írja le, de azt állítja, hogy az érkező vonatszerelvényről senki nem szállt le – nem rögzítve semmilyen módon, hogy ugyanarról a vonatról van-e szó –, a XXX. fejezet pedig Genji herceg unokájának az utcákon való bolyongásával egyidőben egy csapat nyugati ruhába öltözött férfi érkezéséről tudósít egy szóbeszédre hivatkozva. A szövegnek azon jelenetei, amelyek a kolostor építésének, valamint a kert létrejöttének történetét beszélik el, illetve Genji herceg kutatásának történetiségéről adnak hírt, hirtelen kitágítják az elbeszélte időt: évezredek, évszázadokat ölelnek fel, hogy aztán hirtelen újra a szöveg idejében kitüntetett pár órára fókuszáljanak vissza.

Szintén ehhez a szétforgácsolódáshoz kapcsolódik, hogy nemcsak a vonatállomás és környéke, de a szövegbeli tér más részei is többféleképpen konstruálódnak meg (az egyes elbeszélői szólamok, nézőpontok révén), a szöveg cselekménye által felölelt viszonylag rövid időszakon belül és tágabb történeti perspektívában egyaránt. A kolostor környezetét az elbeszélés megteremti Genji herceg unokájára fokalizáltan, megélt térélményként (II.); egy lehorgonyozatlan, nagyjából külső nézőpontot felvevő elbeszélő informatív leírásával (XI., XII.), a kolostor környezetéből kimagasodó gíngkófa középpontba állításával (VII.), egy madárra irányított figyelemmel, aki a kolostorudvar harangtornyára szállt (XII.), vagy éppen annak az elbeszélésével, hogyan kúszik fel a gíngkófaig egy kimúlófélben lévő kutya (XVI.). Azt követve, ahogyan a montázszerű elbeszélés mozgása összességében a keresett kert irányába halad, nemcsak a kolostor környezetének, de a kolostor épületeinek és a kertnek a megkonstruálása is több perspektívából történik. A kolostorudvar és az épületegyüttes megjelenik megélt térélményként a Genji herceg unokájára fokalizált nézőpontból (például: XXIX.), de külső nézőpontból is, számos korábban megéltként mutatott jelenség kulturális magyarázatát, történetiségét megvilágítva (például az épületekben található, sokféle médiumon rögzített íráskapcsán a XXVII. és XXVIII. fejezetek a japán papírtechnika fejlődésének történetéről tudósítanak).

Olykor két nézőpont egy fejezeten belül is keveredik: a XXV. fejezet Genji herceg unokájának külső nézőpontú leírásából indul ki, azonban a fejezet végére Genji herceg unokájának nevét nem jelöli külön többé, csak a II. fejezethez hasonló módon, jelöletlenül rá fokalizálódik az elbeszélés.

A XXVI. fejezet a kulturális fordítóként fellépő, külső nézőpontú narrációról vált át a Genji herceg unokáját kívülről szemlélő narrátori pozícióba. A XXXVII. fejezetben pedig a Genji herceg unokáját láttató nézőpont fókuszál a fejezet végére egy haldokló, veszett rókára, amelyik (a kutyaéhoz hasonlóan) a kolostor oldalában múlik ki. Ekképp az elbeszéléstechnika Genji herceg unokájának távozását a róka halálával kapcsolja össze – így a sintó természetvallásban fontos szerepet betöltő róka halála a japán kultúra haldoklását is szimbolizálhatja. Az sem mindig eldönthető az egynemű fejezetekben, hogy a lehorgonyozatlan, külsőnek tűnő elbeszélői nézőpont nem Genji herceg unokájára van-e fókuszálva, hiszen a jelöletlenség révén ezek a leírások olvashatók Genji herceg unokájának gondolataiként is (erre példa lehet a rendfőnök szobájának leírása a XXXVI. fejezetben). Ez a két narrációtípus az elbeszélés utolsó harmadában kap élesen elkülönülő funkciót: hiszen míg azok az elbeszélői nézőpontok, amelyek Genji herceg unokájához köthetnek, a keresett kert elvétését beszélnek el (Genji herceg unokájára fókuszálva a XXXIX., a külső nézőpontú narrátor révén általános alanyt használva a XL., konkrétan Genji herceg unokájáról beszélve pedig a XLI. fejezetben), addig a kertet csak a külső nézőpontú narrátor írhatja le (XL., XLI., XLIII., XLV.).

Az elbeszélés a narrátor fókuszáltságának, valamint a fókuszba állított figuráknak az itt leírt változtatása révén úgy járja körül a tárgyat, ahogyan a cím is a körülírás révén utal rá. A szöveg olvasása során a befogadó új és új perspektívát, újabb információkat kap meg, amelyek részben kiegészítik a korábban bizonyos szemszögből tapasztalt világot, részben kontextualizálják – és így újraírják – a korábban olvasottakat. Ezt képezi le a nyelvezet is: az olykor oldalakon át tartó mondatok közbeékelések sorával terheltek, a fő- és mellékmondatok egymásba csúsztatása nehezíti a gondolatmenet követését, vagy visszamenőleg átértelmezi a korábbi tagmondatokat. Zsadányi Edit már 1999-es monográfiájának bevezetőjében is a Krasznahorkai-univerzum jellemzőjeként nevezte meg ezt a koncepcionális és egyúttal nyelvi eljárást: „A regények ráadásul gyakran ajánlanak olyan kódot, amely kisvártatva saját érvényességét kérdőjelezi meg. Értelmezési lehetőségeket javasolnak, majd megszakítják a kialakított olvasói elvárásokat.”<sup>43</sup>

E folyamat során lassan derülhet ki az olvasó számára, hogy a modern európai irodalom hagyományától eltérően itt nem emberi szubjektumok állnak a szöveg középpontjában: a főszereplő nem Genji herceg unokája, hanem az a fizikai-kulturális tér, amelyet az elbeszélés létrehoz. Az értelmezők közül Korcsog Balázs a nyugati, szereplő- és cselekvésközpontú prózairodalmi ha-

<sup>43</sup> ZSADÁNYI, *Krasznahorkai...*, 8.

gyománytól való elmozdulás és a buddhista létszemlélethez történő közeledés jeleként értelmezi ezt a gesztust,<sup>44</sup> míg Zsadányi Edit (egy nyugati kultúra-tudományi irányzat felől közelítve) a poszthumán perspektíva megnyilvánulásaként tekint rá.<sup>45</sup> A szöveg e sajátossága műfaji kérdéseket is felvet, és a befogadók műfajválasztása jól mutatja, hogy milyen perspektíva és hagyományrendszer felől tekintenek a szövegre. Sturm László az általános lételméleti kérdéseket tartja a szöveg legfontosabb aspektusának, így „ontológiai regény”-ként határozza meg művet.<sup>46</sup> Tarján Tamás e megközelítésekkel ellentétben a hagyományos műfaji rendszerek felől is megközelíthetőnek tartja az elbeszélést, s nemhogy az emberi perspektíva feladásaként olvassa a szöveget, de (Krasznahorkai regényeinek általában apokaliptikus hangoltságát idézve) egyenesen „ünnepélyesen pesszimiztikus emberiségregényként” definiálja azt.<sup>47</sup> Ezzel szemben Sturm László nem a pesszimizmust emeli ki: kifejezetten „létszemléleti reményről”<sup>48</sup> beszél.

A műfaji kategorizáció és az eltérő értelmezési lehetőségek közötti kényeszerű választás nélkül a következő fejezetben a kutatásom szempontjából legfontosabb mozzanatokat fejtem fel, hogy megmutassam, milyen összefüggérendszer működteti azt a tértapasztalatot, amelyet a szöveg megkonstruál. Miért kerül e szövegvilágban kiemelt helyzetbe a kert és Genji herceg unokája? Milyennek mutatkozik a természeti és az emberi környezet egymáshoz való viszonya? Milyen kulturális hagyományviszonyokat ír le a szöveg? Egyáltalán mit ért „hagyomány” alatt? Minderre a szöveg motívumainak, főbb gondolati csomópontjainak vizsgálata adhat választ.

#### 4. MOTIVIKUS ÚTJELZŐK ÉS GONDOLATI CSOMÓPONTOK

A sokat emlegetett feszültség – amely magyarázza a kritikai recepció egymással élesen ellentétben álló konklúzióit, akár a műfajt illetően is – legélesebben a szöveg motívumrendszerének többjelentésű voltában érhető tetten, amely

<sup>44</sup> KORCSOG, „Nó-regény...”, 101.

<sup>45</sup> VÖ. EDIT ZSADÁNYI, „Posthuman Perspectives in Some of László Krasznahorkai’s Works: A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East; Satantango and The Turin Horse”, in *Contemporary and Recent Hungarian Fiction: Reception and Cross-Cultural Interpretations*, szerk. Tibor GINTLI és János KENYERES, 191–206 (Budapest: Cser Publishing and ELTE University Press, 2022).

<sup>46</sup> STURM László, „Példázat és képiség”, *Magyar Szemle* 12, 7–8. sz. (2003): 187–193, 187.

<sup>47</sup> TARJÁN, „...és középen az ötödik égtáj...”, 33.

<sup>48</sup> STURM, „Példázat és képiség...”, 190.

végző soron a „baj” fogalmának kétféle értelmében kulminálódik az elbeszélés zárlatában. Előbb azt az olvasatot mutatom be, amely a szöveg által megte-remtett, a transzcendencia és a tökéletes kultúra létrehozását lehetségesnek tartó narratívát rendezi össze. Ezután az ezt az olvasatot aláíró mozzanatokot vizsgálom meg közelebbről, amelyek pesszimista képet mutatnak a transzcen- dencia – és a művészet – érvényességét illetően, s ironikus távlatba helyezik a szöveg „szónoklatát”. Mindezt elsősorban azon keresztül vizsgálom, hogy a szöveg mit mutat meg a kert koncepciójáról és Genji herceg unokájának a karakteréről.

A keresett kert tökéletességét – a narrátor szerint – egyszerűsége adja,<sup>49</sup> amely a fizikai és a kulturális környezet harmóniájából fakad. Ahogyan Kor- csog Balázs rámutat, egy irodalmi szövegben a kert szerepeltetése nyugati tradícióval is bír: „A kert, a zárt vagy rejtett kert (*hortus conclusus*) az irodalmi és művészeti alkotások gyakori toposza, s mindig a világ, a (makro)kozmosz kicsinyített mását, a mikrokozmoszt jelenti, illetve a földi Paradicsom, az Édenkert jelképe, a civilizált és »domesztikált«, elkerített és rendezett termé- szet szimbóluma. A japán kolostor és a japánkert tehát a japán világ kicsinyí- tett mása – japán mikrokozmosz.”<sup>50</sup> Vagyis a kert Krasznahorkai regényében illeszkedik a nyugati, keresztény szimbólumrendszerbe is. Tamás Dénes disz- szertációjának vonatkozó fejezete tulajdonképpen ugyanehhez a gondolatkör- höz kapcsolódva értelmezi a szöveget és benne a kertszimbólumot: olyan ki- tüntetett helyként írja le, ahol a szépség révén a részben (a végesben) megmutatkozhat az egész (a végtelen).<sup>51</sup>

Ennek a japán mikrokozmosznak a kitüntetettséget több tényező adja. A kert egy dombtetőn, vagyis természetes módon kiemelkedő fizikai helyen található. Közvetlen környezetét egy japán kolostor jelenti, amely – a félrefor- dított fejű Buddha szobra alapján beazonosíthatóan – a kytói Eikandót jelen- ti, egy olyan kolostort, amely egyesíti Japán legfontosabb vallásait: a gingkófa

<sup>49</sup> „[...] ez a kert magának a kert gondolatának a végző kiteljesedése, mivel a legpontosab- ban úgy lehetne jellemezni, hogy alkotója „elérte az egyszerűséget”, egy kert, írta érezhető szenvedéllyel a szerző, mely végtelenül bonyolult erők révén fejezi ki a végtelenül egyszerűt, sőt a leírás szerint: „tovább már nem egyszerűsíthető” varázs, mely ugyanakkor a természet teljes belső szépségét példátlan erővel sugározza szét”. KRASZNAHORKAI, *Északról begy...*, 87.

<sup>50</sup> KORCSOG, „Nó-regény...”, 101.

<sup>51</sup> Tamás Dénes disszertációjában Heidegger *phüszisz*-fogalmához vezet ki a gondolat- menetét, ahol a természet a „felnyíló-elidőző működés” megfelelője; ennek mintapéldánya Krasznahorkai kolostorkertje (ahogyan Heidegger is kitüntetett példát választ gondolatme- nete illusztrálására, például a görög templomot). Vö. TAMÁS DÉNES, *A szépség beállítására: Krasz- nahorkai László regényuniverzumáról* (Szeged: SZTE Irodalomtudományi Doktori Program, 2010), 141; a teljes érintett fejezet a 127–146. oldalakon olvasható.

törzsén lévő sintó szalag Japán korábbi eredetű természetvallását jeleníti meg, míg maga a kolostor shingon kolostorként épült (ezt jelzik a szövegben a Kobo Daishi vallási alapítóra való utalások, valamint a XXXI. fejezetben felsorolt shingon vallási dokumentumok), ma pedig seizan buddhista kolostorként működik. A buddhizmus jelenléte Japánban maga is a kulturális keveredés eredménye: Indiából származik, ám Japánba kínai közvetítés révén került (a shingon buddhizmus esetében Kúikai vagy Kobo Daishi kínai útja révén). Mivel sem a sintoizmus, sem a buddhizmus nem követel kizárólagosságot, a természetvallás és a szigorú buddhista szertartásrend megférnek egymás mellett. A kolostor építése ennek szellemében a XXIII. fejezet tanúsága szerint maga is olyan (kulturális és vallási) szertartásokat követve zajlott, amely – legalábbis a vallás ideológiája szerint – a természet tiszteletben tartásán, a természeti rend fenntartásán alapul. (Például a fák kiválasztásánál és elhelyezésénél figyelmet fordítottak a fák növekedésének körülményeire, hogy a természetbeli elhelyezkedésükkel leginkább összhangban lévő helyre kerüljenek a kolostorban – legalábbis a külső nézőpontú narrátor elbeszélése szerint.) A kolostorban elhelyezett írások Japán több nyelven többféle vallást és kultúrát átörökítő kulturális tradícióját tükrözik: a shingon vallás alapszövegei szanszkritből származnak (a *shingon* szó maga is a szanszkrit *mantra* szó kínai fordításának, a *zbenyannak* a japán kandzsi olvasata), de az elbeszélés szerint megtalálható a kolostorban a japán *Genji Monogatari Emagi*, a *Genji Monogatari* illusztrált változata is. A szobrok pedig a XXIV. fejezet tanúsága szerint a koreai fafaragóhagyományok jelenlétét mutatják. A rejtett kert bioszférája is ezt az esszenciát teremti újra nyolc hinokiciprus és az alattuk fekvő mohaszőnyeg révén (XL. fejezet): a hinokiciprusok pollenjei Kínából származnak (XLIII. fejezet), míg a moharéteg dél-indiai származású (XLV. fejezet). Ahogyan a külső nézőpontú narrátor összegzi: „a kert magának a kert gondolatának végső kiteljesedése”.<sup>52</sup> Paradox módon a kert aközben, hogy a Japánra (és így a japán kertépítésre) ható legfontosabb kulturális hatások keveredését testesíti meg, egyben – Szabó Gábor értelmezése<sup>53</sup> szerint is – a platóni ideához is hasonlatossá válik.

Az elbeszélés azonban még tovább lép a kertet konstituáló tényezők leírásában. A XLI. fejezet a növényzetten túllépve, egy vertikálisan kitágított képben a kert alatt fekvő talajrétegek létrejöttének történetét beszéli el, míg végül a vegyi szintre szűkítve a perspektívát a kristályszerkezetbe rendeződő szilíciumot emeli ki a kert végső esszenciájaként, ami a kert létrejöttét egyáltalán

<sup>52</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról hegy...*, 87.

<sup>53</sup> SZABÓ, *Kilátás az utolsó hajóról...*, 213–214.

lehetővé tette. A szilícium esetében ugyanazt emeli ki a narrátor,<sup>54</sup> mint a bioszféra<sup>55</sup> és a japán kultúra<sup>56</sup> leírásánál: az ismétlődés szerepét. Úgy tűnik, a narrátor szerint is „a tökéleteshez kizárólag a szimmetrikus végtelen az egyetlen út”,<sup>57</sup> legyen szó az élettelen, az élő vagy a kulturális tárgyokról. Vagyis a szöveg, kimozdulván a természet szépségéről szóló (irodalmi, filozófiai, teológiai) diskurzusból, végül *nyugati* természettudományos (biológiai, földtani, matematikai, kémiai) diskurzusba írja vissza a Genji herceg unokájának kutatásával is összefüggésben álló kérdést: azt, hogy hogyan és miért marad fenn valami. A kérdést, hogy mi értelme van mindennek, végül megválaszolatlanul hagyja, hiszen az ismétlődések kezdőpontja (akárcsak az elbeszélésé) ismeretlen: se az univerzum és benne az elemek eredetéről, se az élet eredetéről, se a kultúra eredetéről nem rendelkezünk ismeretekkel. Ezt a belevetettségtapasztalatot, és az értelemkeresés kényszerét viszi színre a szöveg mind motivikus, mind narrációtechnikai szinten, a szövegvilág megalkotásának módjával az olvasót is belevetve ebbe a világba.

Az elbeszélés azonban végig ellenpontozza az előbb felvázolt eszményi japán természeti és kulturális teret a szövegvilág jelenének pusztulásával, ami felveti az előbbi létezésének kérdésességét is. A Kyoto peremterületén lévő állomás környéke baljósan kihalt, csak Genji herceg unokája bolyong arrafelé. Az állatvilág többször kiemelt figuráit (egy kutyát és egy rókát) is a haldoklá-

<sup>54</sup> „Ha valaki lenézett a mélybe”, és „azzal törődött volna a kert mélységét kutatva, hogy *felfogja az értelmét annak*, amit a kristályrendszerek, a kristályosztályok, az elemi cellák, a kristályalakzatok végtelennek tetsző változékonysága, vagyis a szimmetriatörvények megéléte jelent, a szimmetriatörvényeké, a törvényé, amely szerint a halhatatlanság forrása nem egyéb, mint az *ismétlődés maga*”, akkor „végső soron akkor járt volna el a leghelyesebben [...] ha egyes-egyedül a *szilíciumra* koncentrált ebben a hatalmas történetben”. KRASZNAHORKAI, *Északról begy...*, 123–124 [kiemelés tőlem – Sz. F.].

<sup>55</sup> A bioszféra esetében a szaporodás jelenti az ismétlődés körforgását, a moharéteg kialakulásának esetében például: „hogyan ezzel így visszajussunk ugyanoda, ahonnan ez a varázslatosan céltalan gépezet elindult, a spóratartótokok létrejöttéhez, melyben kedvező körülmények fennállása esetén majd újabb spórák készülnek arra, hogy *ez a történet soha ne érjen véget*, hogy hajtsa valami, hogy űzze előre ezt az egész felfoghatatlan mechanizmust, leállíthatatlanul.” Uo., 135 [kiemelés tőlem – Sz. F.].

<sup>56</sup> „[...] a hagyomány az utolsó elkészült példány esetében is a munkát kizárólagos útmutatója volt, azaz a könyvet, amiképpen ennek a kyozonak a kincseit is, a hagyomány hozta létre, és a hagyomány tartotta fönt, mely tulajdonképpen nem is jelentett egyebet, mint a tapasztalatra épült gyakorlat előírásainak fegyelmezett, de mindvégig rugalmas, természetes követését, a lehető legkövetkezesebb eljárásokat és mestereket, végső soron az egyszerű bizalmat abban, *hogyan van hagyomány, hogy ez a hagyomány a megfigyelésre, az ismétlésre és a természet belső rendjének és a dolgok természetének a tiszteletére épül*”. Uo., 78 [kiemelés tőlem – Sz. F.].

<sup>57</sup> KRASZNAHORKAI, „Megörülni a Paradicsomban...”, 100.

suk pillanataiban jelenít meg a szöveg – valamennyiüket Genji herceg unokájával összefüggésben, ahogy Bombitz Attila is kiemeli.<sup>58</sup> Genji herceg unokája a kutyához hasonlóan rosszulléttel küzdve kapaszkodik fel a kolostorhoz, szemében a narrátor szerint éppúgy örület van, mint a veszett rókaéban, valamint éppen akkor véti el a kertet, amikor a róka kimúlik. A kolostorudvar kapuja megroggyant, az épületek ajtaja beszakadt, könyveket tároló helyiségeket feldúlták, a kincstárat felgyújtották, a rendfőnök egykori szobájában amerikai filmplakátok és viszkisüvegek hevernek: a hosszasan és érzékletesen leírt japán természeti és kulturális világ a jelenben az elmúlás nyomait mutatja. A szövegben sokszor tematizált Buddha-szobor, amely a kolostor ékessége, ugyanerre a reményre és szépségre ad példát. Buddha szobra ebben az ábrázolásban hátranéz a válla fölött, a narrátor pedig kétféle értelmezést ad erre a gesztusra: Buddha vagy azért néz hátra, mert a legenda szerint annyira szép beszédet hallgatott, hogy hátranézett a kiváló szónokra; vagy azért, hogy ne kelljen látnia az előtte lévő, pusztuló világot.<sup>59</sup> Az *Északról hegy* ezt a két értelmezést egyszerre játssza ki: a reményteljes szakaszokban maga is ékes szónoklatként viselkedik, hogy elterelje a figyelmet arról a „rohadt világról”, amely a szereplőket a jelenben fogadja, s amelyet nem tudnak teljesen figyelmen kívül hagyni.

Genji herceg unokája az, aki még összekötetésben áll ezzel a hagyományrendszerrel, aki unokaként örököse ennek. Ő az egyetlen, aki még olvasta a *Száz szép kert* azóta eltűnt egyetlen példányát, aki hisz a kert létezésében, aki tradicionális japán viseletet hord, és aki ennek a hagyománynak az ápolását a szívében viseli. Ő lehetne a hagyomány folytonosságát fenntartó kapocs – ezt a szerepet testesíti meg. Ahogy Keresztury Tibor fogalmaz: „[a regény] valódi hőse ekképp nem is a főszereplő, ez a törekeny, tünékeny, beteges érzékenységgel megáldott, korokon átívelő, légies árnyalak – ő csak hordozója, közvetítője, megtestesítője valaminek.”<sup>60</sup> Épp, ahogyan a szelek sem megragadható entitások, hanem azt biztosítják, hogy a ciprusok spórái megérkezessenek Kínából a Japánban lévő a kert területére, „egy nagy messzeségből érkező mondat küldötteiként”.<sup>61</sup> Vagyis mind Genji herceg unokája, mind a szelek üzenetet hordoznak, átörökítenek, közvetítenek – miközben maguk megragadhatatlanok. A könyv mottójaként kiemelt mondat („Senki nem látta két-

<sup>58</sup> BOMBITZ, „A világ foglya...”, 98.

<sup>59</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról hegy...*, 38–39, 61–62.

<sup>60</sup> KERESZTURY Tibor, *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó*, hozzáférés: 2025.03.29, <https://litera.hu/magazin/kritika/eszakrol-hegy-delrol-to-nyugatról-utak-keletről-folyó.html>.

<sup>61</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról hegy...*, 132.

szer.”), amelyet az olvasó a II. fejezet a mottóhoz hasonlóan lehorgonyozatlan figurája miatt utóbb Genji herceg unokájához kapcsol, a szövegben eredetileg a szelekre vonatkoztatva olvasható: „a legfájóbb az volt, nézett föl Genji herceg unokája az égre, hogy amelyik egyszer itt volt, az soha többé nem jött vissza.”<sup>62</sup> Genji herceg unokáját ugyancsak nem látták kétszer – sőt, valójában egyszer sem, ugyanis érkezése a néptelen állomáson történt.

Genji herceg unokájának a szélhez való hasonlatossága így a létezése körüli kétségekben is megragadható. Az elbeszélő az előbb idézett mondatban állítja a szelekről, hogy „kézzelfoghatóak voltak, de elérhetetlenek, mert jelen lévők voltak, de megragadhatatlanok, mert maguk voltak a létezés, miközben a létezésből mégis ki voltak zárva, [...] így hát ha itt voltak is, amikor nem voltak itt, belőlük soha nem maradt semmi”.<sup>63</sup> Genji herceg unokája hasonlóképpen megragadhatatlan jelenlétében, és kérdéses, hogy járt-e egyáltalán a helyszínen: a peronra az egyik fejezet szerint megérkezik, a másik szerint azonban nem száll le senki, a környékbeli lakó pedig nem ismeri a nevét, és nem látott senkit arra közlekedni. Vagyis egyik létező esetében sem tudni, honnan jöttek, sem azt, a jelenlétük valódi-e. Van olyan értelmező, aki ezért amellet érvel, hogy Genji herceg unokája valójában (természeti, feltételezem, szél-) szellem, kami (ezzel az értelmezéssel egész új jelentésréteget adva a „felkínált szellemi elmélyedés javaslata” mondatrésznek).<sup>64</sup> Ha Genji herceg unokájára a japán tradíciókat megtestesítő szellemként tekintünk, úgy állapota – rosszulletei, ideggyengesége, bolyongása –, valamint az, hogy nem képes megtalálni a japán mikrokozmoszt megtestesítő kertet, ennek a hagyománynak a meggyengüléséről, végnapjairól tudósít.

Az azzal kapcsolatos találgatásokat, hogy a Genji herceg unokája névvel megnevezett szereplő voltaképpen *micsoda*, nem csak a környezetből élesen kiütő viselete és viselkedése, a japán kultúrtörténetről felhalmozott tudása, illetve az élteti, hogy a többi szereplő látszólag nem látja őt. Ezek mellett az is elbizonytalanítja az olvasót, hogy a XXXIX. fejezet tanúsága szerint már a Heiankorban is élt (amely a 12. században ért véget). A XXXII. fejezet pedig arról ad hírt, hogy Genji herceg unokájának keresése évszázadok óta tart, a Tokugawa-kor végén (tehát a 19. század közepén) olvasta a *Száz szép kert* című könyvet, amely azóta el is tűnt. A kert kutatására ekkor parancsot ad ki, és akkori státuszát mutatja, hogy a Genji herceg unokájára fokalizált XXXIX. fejezet tanúsága szerint ekkor akadémikusokat bíznak meg a kutatással, a sikertelenségü-

<sup>62</sup> Uo., 24.

<sup>63</sup> Uo., 23.

<sup>64</sup> KORCSOG, „Nó-regény...”, 100.

ket pedig büntetéssel sújtják. Ezzel szemben a szövegvilág jelenében környezete ideggyengének hiszi, kíséretének nem ő parancsol, hanem inkább őt tartják őrizet alatt, s szöknie kell tőlük a kolostor melletti vasútállomásra.

Utóbb ideggyengeségként, betegségként diagnosztizált érzékenysége a korábbi korok kulturális viszonyrendszere között értéknek számított: Selyem Zsuzsa megfejtése szerint Genji herceg unokája a Heian-korban kitüntetett *mono no aware*, a dolgok iránti érzékenység megtestesítője.<sup>65</sup> Somogyi Gyula az egész könyv értékrendjéről állítja, hogy „kiolvasható a Genji monogatarira jellemző »mono no aware« érzékenységgel való azonosulás, azaz az esztétikum mindenek feletti értéként való tisztelete, a mulandóság érzése, és az eszményi múlt idealizálása az értékevesztett, lerombolt jelenhez képest”.<sup>66</sup> Ennyiben leszármazottja a Heian-korban élt Genjinek,<sup>67</sup> aki – mint arról már szó esett – a Muraszaki Sikibu japán udvarhölgy által írt *Genji monogatari* című – az egyik legelső japán prózairodalmi alkotásnak tekintett 12. századi – mű főszereplője.<sup>68</sup> Genji maga egy uralkodói vonal sarja volt, azonban politikai okokból kizárták az öröklési rendből – az ő unokájának lenni a hatalomból való kizártság, a kegyvesztettség tapasztalatából indul. A Genjivel való rokonság azonban szintén nehezen visszakövethető: hiszen a *Genji monogatari* éppen Genji szövevényes szerelmi viszonyait írja le különböző arisztokrata nőkkel, s az *Északról begy* szereplője nem is az ő fia, csak unokája: áll közöttük egy (vagy sok) nem ismert generáció. Ráadásul a *Genji monogatari* mint irodalmi örökség sem hozzáférhető közvetlenül, hiszen az eredeti szövegtekercs – ahogyan a *Száz szép kert* is – elveszett. A fennmaradt szövegváltozat nyelvezete, retorikája, utalásrendszere pedig olyannyira nehezen hozzáférhető a mai japán olvasó számára is, hogy a második világháború után többször is újrarendí-

<sup>65</sup> SELYEM Zsuzsa, „A Krasznahorkai nem”, *Lettre* 49 sz. (2003): 33–34.

<sup>66</sup> SOMOGYI Gyula, *A komparatív szemlélet intermedialis lebetőségei Krasznaborkai László Északról begy... és Peter Greenaway Párnakönyv című alkotásainak tükrében*, hozzáférés: 2025.03.29, <https://muut.hu/archivum/9141>.

<sup>67</sup> Ahogy a szöveg fogalmaz: „az unoka tekintetében építették bele mindazt, amit az egykori világhírű ős a ragyogó szépség tartalmáról megtudott, s melynek örökös vesztét, omlását, végzetét oly sokszor megsiratta”. KRASZNAHORKAI, *Északról begy...*, 133 [kiemelés tőlem – Sz. F.].

<sup>68</sup> A *Genji monogatari*t széleskörűen a *mono no aware* esztétikai kategóriája felől interpretálják. Ennek történetét, valamint a szöveg párbeszédeire vonatkozó értelmezését adja: Tomiko YODA, „Fractured Dialogues: Mono no aware and Poetic Communication in The Tale of Genji”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 59, 2. sz. (1999): 523–557.

tották modern japánra<sup>69</sup> – összefüggésben Japán nemzetállammá válásával, a japán identitás erősítésének politikai ambíciójával (ideértve a kulturális identitást is), valamint Japánnak a Meidzsi-restauráció során elinduló újrarendeződésével a nemzetközi hatalmi viszonyok között.<sup>70</sup> A modern Japán politikai vezetése tehát a 20. század folyamán a japán identitás erősítésére olyan kulturális produktumokhoz nyúlt vissza, mint a *Genji monogatari*, amely a hagyományos császári hatalmi berendezkedést népszerűsítette, illetve a Heian-kor szépségeszményét és érzékenységeszményét hirdette – az átesztétizáltsággal elfedve a szövegnek azon aspektusait, amelyek a császári hatalmat veszélyeztették volna.<sup>71</sup> A törekvés eredményeképp felerősödött és új, kapitalista színezetet kapott a Genji-kultusz: az 1950-es évektől változatos médiumokban tematizálták Genji történetét (könyvekben, színpadon, filmekben, mangában, animében egyaránt), majd az ezredfordulón (annak a századnak a kezdetén, amikor a *Genji monogatari* ezeréves szöveggé válik) újabb népszerűsítési hullám zajlott országhatáron belül és a nemzetközi kulturális térben egyaránt.<sup>72</sup> A szöveget tehát a mai befogadónak szinte lehetetlen a ráépülő ezeréves kultusz nélkül olvasni, előre elfogadva a felajánlott értékítéletet, mely szerint a japán irodalom kiemelt alkotásáról van szó, s amely szerint a *mono no aware* eszménye ma is érvényes: „azaz a könyvet, amiképpen ennek a kyozonak a kincseit is, a hagyomány hozta létre, és a hagyomány tartotta fönt, [...] ennek a hagyománynak sem az értelme, sem a tisztasága kétségbe nem vonható.”<sup>73</sup> A szöveghez való hozzáféréshez azonban a magyar olvasóknak éppúgy fordításra kell hagyatkoznia, mint a japán befogadóknak – a hagyomány élő, közvetlenül hozzáférhető volta korántsem egyértelmű. Nem véletlen, hogy

<sup>69</sup> A *Genji monogatari* fordításainak, és Amerikával, valamint Európával való interakciójának történetéhez lásd bővebben: Michael EMMERICH, *The Tale of Genji: Translation, Canonization and World Literature* (New York: Columbia University Press, 2013).

<sup>70</sup> A *Genji monogatari* 20. századi japán megítéléséről és a leírt folyamatban betöltött szerepéről lásd: Tomi SUZUKI, „The Tale of Genji, National Literature, Language, and Modernism”, in *Envisioning the Tale of Genji: Media, Gender and Cultural Production*, szerk. Hirauo SHIRANE, 243–287 (New York: Columbia University Press, 2008).

<sup>71</sup> Genji ugyanis egy alkalommal viszonyt folytat egy olyan nővel is, akinek fia az uralkodó vérvonal tagja – így felveti a kérdést, hogy a császári hatalom legitimitása, amely a vérvonal tisztaságára épít, sértetlen-e. A világháború utáni feldolgozásokból ideológiai okokból kikerült ez az epizód. Ezzel kapcsolatban, valamint a Genji-történet filmiparban betöltött szerepéről, illetve ennek kapcsán a „tömegkultúra” és a *Genji monogatari* viszonyáról, politikai-hatalmi vonatkozásokat is érintve lásd: Kazuhiro TATEISHI, „The Tale of Genji in Postwar Film: Emperor, Aestheticism, and the Erotic”, ford. Satoko NAITO, in *Envisioning the Tale of Genji...*, 303–328.

<sup>72</sup> TATEISHI, „The Tale of Genji...”, 322.

<sup>73</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról begy...*, 78.

a XXXIX. fejezetben a Heian-kor végére datálja a narrátor azt a momentumot, hogy a doktorok megállapítják Genji herceg unokájáról: „rendkívüli érzékenységben szenvedett” – s az elbeszélés jelenében már a „tébolyba zuhant tekintet” és „megroggyant agy” kifejezésekkel jellemzi őt (XIV. fejezet). A *Genji monogatari* történetének alakulása tehát az unoka sorsának alakulásával (politikai, gazdasági kontextusának változásaival, globalizációjával, eszményinek tartott értékrendjének újrakontextualizálódásával) mutat párhuzamot.

A hagyománytól való még jelentősebb eltávolodást testesíti meg az *Északról hegy* esetében az az embercsoport, akik Genji herceg unokája után kutatva érkeznek meg a Keihan-vonal megfelelő állomására. A narrátor éles kontrasztba állítja őket: míg Genji herceg unokája hagyományos japán viseletben, kimonóban és getában van, addig ők „európai ruhát” viselnek;<sup>74</sup> míg Genji herceg unokája csak vizet iszik, addig az embercsoport részeg; míg Genji herceg unokája céltudatosan, a kert lelőhelyét kutatva érkezik az állomásra, addig az embercsoport taláalomra indul el Genji herceg unokája után. Genji herceg unokájának öltözéke az olvasótól való elkülönbözést teremti meg (vagyis az európai befogadói perspektívát alapul vevő normáktól való eltérés jelzője), az európai öltözék kiemelése azonban éppen fordítva, Genji herceg unokájától teremt távolságot – hiszen az olvasó a belső fokalizáció révén ezen a ponton már az ő világát fogadta el alapvetőnek. Ahogy Selyem Zsuzsa fogalmaz, az európai ruhát viselő emberek a keresés „parodisztikus verzióját”<sup>75</sup> viszik színre: nemhogy elvétik, amit keresnek, mint Genji herceg unokája, de részeg bódulatukban azt is elfelejtik, mit keresnek pontosan. Az elbeszélés narrációtechnikája által megteremtett értékrend szerint ez a csapatnyi ember Japán elnyugatisodását mutatja meg, akik Japán tradícióit már nem értéként őrzik és ápolják, hanem devianciaként kezelik és elzárják – s éppen így hibázzák el. Az európai ruhát viselő emberek ugyanakkor az olvasó tükrei is lehetnek: olyan befogadók, akik Genji herceg unokáját követik Kyoto peremterületére, azonban az e kultúrától való távolságuk miatt, s mert nem a megfelelő módon viszonyulnak hozzá, sosem találják meg.

Mindezek fényében míg a kertleírás szerepeltetése a könyvben „létszemléleti reményt” is sejtethet, addig az, hogy még Genji herceg unokája sem talál rá a kertre, valamint az, hogy az európai ruhát viselő emberek elvétik őt, kétséget sugallnak. Ezért fogalmazhatja meg a narrátor *vagy* Genji herceg unokája Buddha szobráról való gondolkodása közben többes szám első személyben azt a konklúziót, hogy „minden szavadat félreértjük”. Valamint ezért

<sup>74</sup> Uo., 39.

<sup>75</sup> SELYEM, „A Krasznahorkai nem...”, 34.

emelheti ki azt is, *általános* megfogalmazásban a *narrátor* a kertleírás végén, hogy a nyolc hinokiciprus „egy nagy messzeségből érkező felemelő mondat küldötteiként, egy üzenettel szétterülő gyökérzetükben, [...] egy üzenettel a történetükben és a létezésükben” állnak a kolostor udvarán, „melyet soha senki megérteni nem fog, hisz megértésük jól láthatóan nem az emberre van bízva.”<sup>76</sup> A kert fái tehát éppúgy hozzáférhetetlen üzenetet hordoznak, mint a félrefordított fejű Buddha-szobor, vagy mint Genji herceg láthatatlan unokája, aki már maga is túl távol van a nagyapától: a fizikai és kulturális tér harmóniáját hirdető hagyományrendszerhez való viszonyt elveszettnek tételezi a szöveg. Ezt a pesszimista olvasatot támasztja alá az elbeszélés legelső és legutolsó fejezete közötti szemléletbeli változás is. A II., Genji herceg unokájára fókuszált fejezet a városrész kihaltságának lehetséges magyarázatai közül nem dönti el, ünnep vagy baj okozza-e azt – az L. fejezet azonban, amely külső nézőpontból épp Genji herceg unokájának hiányáról tudósít az állomáson, egyértelműen pesszimistán fogalmaz: „[a városban,] ahol most éppen nagy baj volt”.<sup>77</sup> Ez zárshó az elbeszélés felől nézve azt sugallja, hogy a baj Genji herceg unokájának hiánya: eltűnt a Heian-kor tradíciójának utolsó képviselője is. A „baj” azonban a *Megőrülni a Paradicsomban* című esszé kontextusában<sup>78</sup> kifejezetten reményteljes zárlatként is érthető: Genji herceg unokája nem a világból tűnt el, csak az állomásról, és épp valahol Kyotóban hirdeti a transzcendens létezését („bajt” okozva a modern nyugati mintára működni kezdő Japánban is). Az elbeszélés innen nézve a zárlatban újból megteremt az eldöntetlenség feszültségét.

<sup>76</sup> KRASZNAHORKAI, *Északról begy...*, 132.

<sup>77</sup> Uo., 143.

<sup>78</sup> A műalkotások szerepéről és helyéről a mai nyugati társadalomban így szól az esszé, amely az *Északról begy*et megelőzve jelent meg: „Hogy bajt ne okozzanak, tágasabb értelemben vett múzeumi temetőikben tárolják őket, ügyesen megváltoztatva veszélyes értelmüket, [...] egyszóval hogy ne lángholjon fel újból az, ami egyszer elhamvadt már, így hát maradnak a tökéletesség-cserépdarabkák [...]. Hogy baj ne legyen belőle, hangzott az imént megbocsáthatatlan felületességgel, mely felületesség csak arra, de arra viszont jó, hogy továbbvezessen innét: a baj tudniillik mégis támad, éspedig váratlanul, ott, ahol a modern ember aztán a legkevésbé várná, [...] mert ott [...], Japánban és mégsem Japánban, ez a modern ember egy egész, egy teljes, egy érintetlen és érinthetetlen, tökéletes kultúrára lel.” KRASZNAHORKAI, „Megőrülni a Paradicsomban...”, 93–94.

## 5. A FELKÍNÁLT SZELLEMI ELMÉLYEDÉS

Az eddigiekben amellet érveltem, hogy az *Északról hegy* megjelenésének kontextusától a szöveg paratextuális, narrációtechnikai, illetve motívumokat érintő szintjeiig mindenhol tetten érhető ellentmondásos olvasatokat megalapozó mozzanatok: az elbeszélés a dilemmák, a feszültségek fenntartásában érdekelt. Mindezt az *Északról hegy* egy sajátos világ megkonstruálásával hozza létre, specifikusan a japán kultúrára és természeti-kulturális környezetre vonatkozó tudásanyag mozgatójával. Azonban számos kérdés is felmerül ezzel kapcsolatban: miért épp Japánról van itt szó; hogyan viszonyul mindez Krasznahorkai életművének más darabjaihoz; és egyáltalán, biztosan olyan specifikus-e ez a Japán-kép? Másképp: hogyan értelmezhető ez a jelenség?

Számos kritikus jelzi, hogy az *Északról hegy* sok tekintetben rokonságot mutat Krasznahorkai korábbi szövegeivel. Az *Északról hegy* is illeszkedik az apokaliptikus hangulatú szövegek sorába, amelyek számot adnak egy „nagy” kultúra pusztulásáról (legyen az japán, kínai, görög vagy épp olasz); megjelenik az esztétikum kiemelt szerepe<sup>79</sup> és a tartás „erkölcsi imperatívusza”<sup>80</sup> is; ezúttal is kiemelt helyzetben szerepeltet periférikus, magányos, a társadalmi normától eltérő, beteg szereplőt;<sup>81</sup> az *Északról hegy* is metarefektív, a szöveg megalkotottságára érzékeny írás; s a narrációtechnikai eljárások is nagyban megegyeznek Krasznahorkai más szövegeinek sajátosságaival. Az elbeszélés alaptoposza, azaz az utazás, még pontosabban az otthontalanság és a kimozdítottság szintén visszatérő témája a Krasznahorkai-prózának. A melankólia, amelyet Balajthy Ágnes *Az urgai fogoly* elemzésekor kiemelt,<sup>82</sup> az *Északról hegy* sajátos kontextusában is tetten érhető a sosem látott kert (és a vele járó élő hagyományrendszer) utáni vágyakozás gesztusában. Hasonlóképp, a művészet létrejöttének (és közvetve a transzcendencia megtapasztalásának) *hogyanjára* vonatkozó dilemma, ahogy töredékeiben *Az urgai fogoly*ban vagy *Seiobo járt odalent* több novellájában, úgy itt is megjelenik: egyfelől az évszázadok

<sup>79</sup> Ennek a sajátosságnak a révén tárgyalta Tamás Dénes a szépséget a középpontba állító disszertációjában, abból az univerzálisnak tekintett elméleti előfeltevésekből kiindulva, hogy a szépségnek „világfeltáró struktúrája” van: TAMÁS, *A szépség beállítása...*, 131.

<sup>80</sup> Bombitz Attila e vonatkozásban a *Háború és báborúval*, illetve a *Megjött Ézsaiással* kapcsolja össze: BOMBITZ, „A világ foglya...”, 101. Genji herceg unokájának karakterét pedig Korim György újabb változatának tekinti.

<sup>81</sup> Györffy például *Az urgai fogoly* főszereplőjének tudóbajával és depressziójával hozza párhuzamba Genji herceg unokájának ideggyengeségét: GYÖRFFY Miklós, „Egy kínai istennő...”

<sup>82</sup> BALAJTHY, „Egy eredendő Másból”..., 202–219.

során előállt (vagy előállított) természeti és emberi kultúra tökéletesedésében a kert formájában, amely csak bizonyos szertartásrendben közelíthető meg; másfelől a kegyelmi pillanatban megpillantható tökéletes kert egyszeri tapasztalatában, amely bárki tekintete számára nyitott.

Az *Északról hegy* tehát – visszautalva a szöveg II. fejezetére – nem szembe-síti az olvasót radikálisan más tapasztalatokkal, „mint amiket eddig megszo-kott”: Krasznahorkai továbbra is a saját kérdésfeltevéseivel fordul a világhoz. A kép, amelyet Krasznahorkai a prózai szövegeiben nem „megtalál”, sokkal inkább konstruál, egy olyan világot mutat, amelyben központi az otthonos-ság, a hagyományhoz való kötődés, az emberi és természeti világgal való har-mónia, az értelmes élet érzésének *hiány(zás)a*. A kaleidoszkóp azonban, amin keresztül szemléli a világot, mozdul, s vele mozdulnak a szövegek is: a Vihar-sarokból, vagyis a szocialista érdeksféra periferiájához tartozó Magyaror-szágnak is egy elmaradottabb szegletéből a rendszerváltás után Németország-ba, Amerikába vagy éppen a Távolságra kerülve vele marad ugyanaz a gyökértelenség-érzés. Ez a szemlélet a szövegekben univerzális létélménnyé tágítva mutatkozik meg – nem egy értelmező rámutat a szöveg metafizikai aforizmáira<sup>83</sup> –, azonban kontextusa változatosságot mutat. Például míg a *Sá-tántangó* esetében az otthontalanság nagyrészt a társadalmi, gazdasági, politi-kai okokból kilátástalan helyzetben lévő, a magyar társadalom periferiájára szorult emberek léttapasztalataként artikulálódik, addig az *Északról hegy* ese-tében az európai (magas)kultúrától való kritikai távolság, illetve a japán kultú-rából való kiszorultság révén mutatkozik meg (az európai ruhás emberek és Genji herceg unokájának figurái révén). A Krasznahorkai által ábrázolt Japán Kínához és Indiához hasonló birodalmak örököse, s önálló identitásának ke-resése (és az ezzel a hagyománnyal való számvetés) közben már érzékelhető az euroatlanti kultúra, Európa és Amerika fenyegető jelenléte is. Mindazonáltal az a kérdés is felmerül, hogy ha a japán kultúra épp a keveredése, adaptálódá-sa révén alakul sajátossá, nem egyszerűen a változás egy újabb hullámáról van-e szó, amely csak azt bizonyítja, hogy ez a kultúra: él.

A szöveg így hasonló köztes pillanatot (és ebből fakadó dilemmákat) ábrá-zol Japánról, mint amelyben Magyarország találja magát a rendszerváltáskor: egyfelől a (szintén egyszerre idegennek és sajátának érzett) Szovjetunió örökö-seként, másfelől közvetlenül az Európai Unió és az Amerikai Egyesült Álla-

<sup>83</sup> Például Sturm korábbiakban említett „ontológiai regény” és Tarján „emberiségre-gény” műfaji meghatározása, valamint Zsadányi poszthumán perspektívája is ennek az uni-verzalizálásnak a nyomait mutatja; Tamás Dénes pedig – saját univerzálissá tágított szépsé-geszemély-elemzésében – konkrétan is rámutat erre a gesztusra: TAMÁS, *A szépség beállítása...*, 130.

mok potenciálisan a magyar (kulturális, gazdasági, hatalmi) viszonyokat leuraló jelenlététől tartva. Japánból Krasznahorkait már nem a társadalom perifériájára szorult szegénység szólítja meg, hanem egy vágyott, de kételkedéssel fogadott hagyományviszonyulás – erről ír, nem pedig például Tokió hajléktalanjairól, a japán földművelésben dolgozókról vagy a halászkokról. Ezek olyan (társadalmi) témák, amelyek általában az utazó tekintetének (*the traveller's eyes*) kevésbé nyitottak: míg a kultúra szembeötlő, főként vizuális felületei (és romlása) kitarulkoznak az utazó számára, addig annak, hogy az adott kultúra társadalmi viszonyait megértsük, előfeltétele az ilyen viszonyokba való belebocsátkozás. Krasznahorkai maga is a bejárt világokon kívül ragadt, állandóan úton lévő utazóként alkotja meg magát a nyilvánosság előtt. Ezzel is magyarázható a kérdések változatlansága: az utazó akarva-akaratlanul önmagáról gondolkodik az idegenben, a (feltételezett) elkülönböződés révén ráismerve a sajátra – hiszen az az ismert számára. Krasznahorkai szövegeiben e tematikus váltással egyúttal lassú elmozdulás figyelhető meg egy egyre elitistább nézőpont felé, amely a szerző ösztöndíjaival, utazásaival, pályájának felívelésével, kialakuló új kapcsolatrendszereivel, a nemzetközi művészeti életbe való egyre mélyebb beágyazódásával vonható párhuzamba. Egy olyan kutatói perspektíva számára, amely az irodalom társadalmi-gazdasági beágyazottságát is tekintetbe kívánja venni, épp ezért gazdag ez a feszültségteli korpusz: az ellentmondásosság vizsgálatával ahhoz juthatunk közelebb, milyen elvárásainkat aktivizálja a szöveg, és azok milyen pontokon, miért kerülnek konfliktusba egymással.

Az *Északról hegy, Délről tó, Nyugatról utak, Keletről folyó* című elbeszélés ezt a komplex és ellentmondásos olvasati lehetőséget olyan eljárásokkal teremti meg, amelyek nemhogy közelítik *irodalom* és *design* területeit, de az elválaszthatatlanságukat fejezik ki. A könyvtárgy vizuális megjelenése (a borítótól a szövegtükör szűkösségéig) éppúgy keretezi a befogadói tapasztalatot, ahogyan az elbeszélést övező interjúk, esszék is; vagy egy másik példát említve: a szövegvilág tereinek különféle nézőpontokból történő, hangsúlyosan vizuális és testi tapasztalatként való érzékeltetése révén válik megtapasztalhatóvá az a (gazdasági és politikai tényezőktől nem független) társadalmi és kulturális átalakulás, amelyre Genji herceg unokájának figurája irodalmi kódok aktiválásával mutat rá. Az elbeszélés során keresett kertet is egyfelől térbeli elhelyezkedése (hegytetőn van, egy kolostor kertjében), másfelől kulturális és vallási szempontból kiemelt helyzete teszi olyan értékessé (a kolostor és a kert maga is leképezi Japán sokszínűségét, a Japánt ért hatásokat), majd legvégül e tér létrejöttét a szöveg természettudományi szempontból alapozza meg (a szí-

líciumkristály szerepének hangsúlyozásával). Vagyis értelmezésem szerint az *Északról hegy*-ben már megfigyelhető egy prózapoétikai elmozdulás, amely *Az urgai fogoly* tematikus váltását követi, és amely később több Krasznahorkai-köteten is végigvonul (elsősorban a *Rombolás és bánat az Ég alatt* című regényben, amely az útirajz kódjait használva újból az irodalom területére vezeti vissza ezt a dilemmát, majd a *Seiobo járt odalent* című novelláskötetben, amely az európai és a japán, kínai kultúra összemérhetőségét és potenciális egységét vizsgálja kiemelt műalkotásokon keresztül). Ennek az elmozdulásnak, értelmezésem szerint, az a célja, hogy mérlegre tegye, hogy a nyugati szellemi paradigmában szétválasztott területeket (filozófiát, vallást, az egyes művészeti ágakat, gazdaságot, politikát, természettudományt stb.) hogyan lehetne (újra?) egyben látni – éppen japán és kínai inspirációra, mely kultúrákban Krasznahorkai ennek az egységnek a nyomait érzékeli. Ez a kísérlet egyúttal azonban a korábbi paradigmából (és saját múltból, világlátásból) való kitörés nehézségeit is megmutatja (ahogyan *Az urgai fogoly* konklúziójában is előkerül már), s folyamatosan billegteti, lehetséges-e ez egyáltalán. Az *Északról hegy* paradox módon tehát egy olyan prózapoétikai eljárás-móddal mutat vissza a szöveg a keletkezésekor érvényes, fentebb összefoglalt, lokális dilemmákra, valamint szolgáltatja ki a szöveget különféle érdekeltségű olvasók radikálisan eltérő értelmezéseinek, amellyel egy *éppen ezeken a lokális meghatározottságokon túllépő, új irodalmi program* létrehozására tesz kísérletet.

Hogy ez az új irodalmi program a Krasznahorkai-életműben az olvasóval való találkozásra nyitott, egyre finomodó mestermunkákat hoz létre, amelyek a transzcendenshez való tartozás érzését adják – vagy a szövegek inkább egy önmagára zárult, a változásra nem nyitott, a kultúrát elitista módon muzealizáló tévedés vagy örület érzetét keltik: ezt a kérdést az olvasó döntse el.

TÓTH-VARGA VIOLETTA

„A történet nem egy út, amelyen elindulunk.  
Inkább egy ház”

A helyek szerepe a szépirodalmi alkotófolyamatban –  
környezetpszichológiai megfontolások

toth-varga.violetta@ppk.elte.hu  
ORCID: 0000-0002-5190-1242

---

HELIKON

“The Story Is Not a Road That We Take. It’s Rather a House”:  
The Role of Place in the Creative Process of Fiction  
– Environmental Psychological Considerations

Abstract

The paper seeks to answer the question how certain aspects of the socio-physical environment in the creative process of fiction writing can support creative work, and what psychological mechanisms are behind these phenomena, which can be considered as the driving forces of an effective creative process through the human-environment transaction? The characteristics of inspiring spatial-subjective situations are illustrated by excerpts from literary texts and writers’ statements on the subject, and the psychological function of the socio-physical context in facilitating creative work is sought to be understood.

Keywords: literature, environmental psychology, creativity, creative space

## A SZÖVEGALKOTÁS HELYEI ÉS A HELYEK SZEREPE A SZÖVEGTÉRBE

„Az írás a segg székhöz illesztésének művészete” – mondta állítólag Dorothy Parker, a legendás és szellemes amerikai író, költő és kritikus.<sup>1</sup> Habár e bonmot pontos forrása nem teljesen tisztázott, mondanivalójában azt állítja, hogy az irodalmi alkotó folyamathoz csupán egy író, egy szék, valamint megfelelő szándék és akaratérő szükséges. Parker okfejtésében tulajdonképpen sok igazság rejlik, hiszen vélhetően arra akar rávilágítani, hogy a sikeres alkotói lét elképzelhetetlen szorgalom, kitartás és következetesség nélkül, amelynek hátterében az önhatékonyaság, azaz az egyén saját képességeibe, az alkotói talentumába vetett stabil hite is ott áll. Ezt tudományos kutatások is igazolják, például a sikeres írói életutak mögöttes tényezőit kutató kvalitatív módon vizsgáló Adalet Baris Gunersel is ezt állapítja meg.<sup>2</sup> Ráadásul a sanyarú körülmények ellenére is kitartóan és produktívan alkotó írók története már-már irodalmi közhely. Raymond Carver a *Nem ők a te férjed* című művének utószavában olvashatjuk az író vallomását: „életemre és írásmódomra, közvetlenül és közvetve sem gyakorolt semmi akkora hatást, mint az, hogy két gyermekem van.”<sup>3</sup> Itt Carver nem az apává válás szépségeire, vagy nehézségeire utalt, nem is a szülői lét formálta identitásalakulásra, vagy az azzal járó akár lélektani, akár egzisztenciálfilozófiai kérdésekre, hanem azokra a megváltozott mindennapi szociofizikai körülményekre, melyekből adódóan egyszerűen képtelen volt otthon dolgozni. Megoldásul éjszakánként röpke órákra eltávozott hazulról, és saját vagy a barátjától kölcsönkért autóban, zseblámpa fényénél teremtette meg és építette fel tipikus karaktereit és történeteit. „Első, 1976-ban megjelent kötetének címében is mintha az alkotáshoz szükséges nyugalmért könyörögne: *Will you please be quite, please?*”<sup>4</sup> E történetet egy vele készült interjúban is megerősíti, és kifejti, hogy az élete egy bizonyos szakaszában csak így tudott némi csendre, az alkotáshoz szükséges nyugalomra lelni.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> „*Writing is the art of applying the ass to the seat*”: *Five Famous Writers Who Stood Up To Write*, hozzáférés: 2024.06.14, [https://www.writingroutines.com/famous-writers-standing-desks/?fbclid=IwAR0HDtPm86oKMJkcaSwAf2d\\_BaCREe\\_S2kmyaSiOBE-h-wYaYlyIrVynvM0](https://www.writingroutines.com/famous-writers-standing-desks/?fbclid=IwAR0HDtPm86oKMJkcaSwAf2d_BaCREe_S2kmyaSiOBE-h-wYaYlyIrVynvM0).

<sup>2</sup> Adalet Baris GUNERSEL, „A Qualitative Case Study of the Impact of Environmental and Personal Factors on Prominent Turkish Writers”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3, 4. sz. (2009): 222–231.

<sup>3</sup> Idézi: VAJDA Róza, „»Kopogó mondatok«: Utószó”, in Raymond CARVER, *Nem ők a te férjed*, 232–237 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 1997), 234.

<sup>4</sup> Uo., 234 [kiemelés az eredetiben].

<sup>5</sup> Michael SCHUMACHER, „Tűz után tűzbe - beszélgetés Raymond Carverrel”, ford. VERNYIK Zénó, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 49, 1–2. sz. (2003): 18–35.

Arról, hogy az irodalmi alkotás folyamata és eredménye nem független az alkotót körülvevő környezettől, így ír Karl Ove Knausgård, az autofikciós jellegű, nagyívű *Harcom* című regényfolyamának első kötetében:

Fantasztikus volna egy spártai egyszerűséggel berendezett japán házban ülni, tolóajtókkal és papírfalakkal, olyan visszafogottsággal létrehozva, amely teljesen idegen a magam és a féktelen észak-európai természetem számára. Ott ülni egy regényen dolgozva és nézni, ahogy a körülmények lassan és észrevétlenül alakítják az írást, hiszen a gondolkodásmódunk szoros kapcsolatban áll a konkrét környezettel, melynek a részei vagyunk, ahogy az emberekkel, akikkel beszélünk, és a könyvekkel, amelyeket olvasunk.<sup>6</sup>

De nemcsak az alkotás, hanem az olvasóként átélt befogadói élmény kapcsán is hasonló gondolatokat fogalmaz meg Knausgård:

Kevés dolgot szerettem jobban, mint a pricszen feküdni a régi, durva fagerendák mellett, az ablakon át látható csillagos ég sötétjével és csendjével körülvéve. Amikor legutóbb ott voltunk, *A fűmászó bárót* olvastam Calvinótól, előtte pedig Wijkmarktól a *Dressinen*-t, és az, hogy mindkét olvasmányélmény oly csodálatos volt, valószínűleg legalább annyira a körülményeken múlt, melyek között olvastam őket, és a hangulaton, amellyel ez eltöltött, mint azon, ami ténylegesen a könyvekben állt. [...] Vagy talán inkább arról volt szó, hogy az a tér, amelyet ezek a könyvek teremtettek, különleges visszhangra talált azon a helyen, ahol tartózkodtam?<sup>7</sup>

Noha a fentiekben az ideális alkotótér mellett vagy annak hiánya ellenére is létrejövő szépirodalmi alkotásokról esett szó, észre kell vennünk, hogy a szociofizikai kontextus, akár serkentő, akár gátló vagy nehezítő hatásként, de mindenképpen megkérdőjelezhetetlenül és kikerülhetetlenül jelen van, annak térbeli, időbeli és társas aspektusaival együtt. Noha nincs a figyelem központjában, mégis azt láthatjuk, hogy az írás módja, körülménye sok író-alkotó ember számára nagyon is érdekes téma. Linn Ulmann egy vele készített in-

<sup>6</sup> Karl Ove KNAUSGÅRD, *Halál*, ford. PETRIKOVICS Edit (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), 236.

<sup>7</sup> Karl Ove KNAUSGÅRD, *Szerelem*, ford. PETRIKOVICS Edit (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 416.

terjében erősen bosszankodik egy kritikus meglátásain, aki egy norvég író könyvét azért bírálta, mert az szerinte szükségtelenül sokat foglalkozott az írás folyamatával, ahelyett, hogy a történetre koncentrált volna. Ullmann szerint az írókat az írás folyamata nagyon is foglalkoztatja, ő maga is izgalmasnak találja azokat a speciális szokásokat, amelyeket az írók alkalmaznak annak érdekében, hogy az alkotói munkájuk kellő módon haladjon.<sup>8</sup> Ráadásképpen az is erősen valószínűsíthető, hogy a szerkesztők és az olvasók érdeklődésére is igencsak számot tartanak azok az írások, melyek az irodalom nagyjainak alkotóhelyeiről, otthonáról számolnak be. Csupán néhány kiragadott hazai példánál maradva és az elmúlt évszázadra is visszatekintve megemlíthető a *Beszélő házak és tájak* című kötet,<sup>9</sup> amely a magyar irodalmi élet jeleseinek otthonát, dolgozószobáját, lakását, lakókönyvét mutatja be. De felidézhetjük a Magyar Rádió hetvenes években futó *Írószobám* című műsorát,<sup>10</sup> a 2010-es évek derekán pedig a *Könyves Magazin*beli sorozatot *Írók dolgozószobái* címmel, melynek darabjaiban az olvasó a kortárs irodalom szereplőivel készült fényképes interjúk révén kaphatott bepillantást a jelenkori szerzők munkakörnyezetébe. Ez az interjúsorozat azért is nagyon figyelemfelkeltő írás, mert az interjúban sorra veszik munkakörnyezetben fellelhető szükséges vagy éppen inspiráló tárgyakat, s ezek szerepére, történetére, érzelmi fontosságára is fény derül.

A helyek életünkben betöltött szerepének általános súlyáról egyéb forrásból is bőven tudhatunk, például a humanisztikus földrajz képviselői révén, akik a helykötődés fenomenológiai elméletét alkották meg. Számukra a hely nem egyszerűen külső körülmény vagy díszlet csupán, hanem önmagában is jelentést hordozó entitás, mely hatást gyakorol a helyet használó személyekre.<sup>11</sup> Ugyanakkor a térbeli és időbeli kontextus nem feltűnő jelenség, ezért általában nem is tulajdonítunk neki fontos hatást, amit Erland Loe így fogalmaz meg *Doppler* című regényében:

<sup>8</sup> KÖVES Gábor, „*Rám nem Strindberg néz*”: *Beszélgetés Linn Ullmann-nal*, hozzáférés: 2025.03.29, <https://www.es.hu/cikk/2023-05-05/koves-gabor/ram-nem-strindberg-nez.html?fbclid=IwAR1wGEHLyUmabP-qLlSutx9QVaADJam2AraQvb30iMch4QEo8OAlFuuo24>.

<sup>9</sup> HATVANY Lajos és GINK Károly, *Beszélő házak és tájak* (Budapest: Officina Nova Kiadó, 1989).

<sup>10</sup> És akkor már ne feledjük megemlíteni Arany János *Író szobám* című versét sem.

<sup>11</sup> Yi Fu TUAN, *Topophilia: A study of environmental perceptions, attitudes and values* (Columbia: University Press, 1974).

Az a baj az emberekkel, hogy mihelyt megtöltenek egy teret, egyből csak az emberek látszanak, és a tér eltűnik. Nagy, pusztá tájak megszűnnek többé nagynak és pusztának lenni, ha benépesülnek. Az ember jelenléte határozza meg, hová essék a tekintet. És az ember tekintete szinte mindig a többi ember felé irányul. Ezért alakulhatott ki az a látszat, miszerint az ember minden más egyébnél fontosabb ezen a földön.<sup>12</sup>

A környezetpszichológia – bár összehasonlíthatatlanul prózaiban –, de úgy fogalmazza ezt meg, hogy a szociofizikai környezet nem vagy nehezen tudatosuló természetű, vagyis a környezet használata közben általában nem tudatosulnak a terek, s a bennünket körülvevő tárgyak tulajdonságai,<sup>13</sup> a környezeti kompetencia leginkább implicit módon fejlődik.<sup>14</sup> Ennek oka – az emberi figyelem kapacitásbeli korlátozottságán kívül – legfőképpen a környezetnek a nagyon összetett, az egyént „körülvevő”, magába záró természetében rejlik.<sup>15</sup>

De nemcsak az írás műveletének helye lehet fontos, hanem az írott szöveg, az alakuló történet helyszíne is. Linn Ulmann is hangsúlyozza, azonosulva Alice Munro véleményével, hogy az irodalomban minden a helyszínnel kezdődik. „Először a helyszínnel kell meglennie, ahová mindent elhelyezhetek. Embert, fát, bútort, magányt, tömeget, mikor mit.”<sup>16</sup>

Vélhetően Knausgård számára is hasonlóan fontosak azok a helyek, ahol történeteinek cselekménye játszódik. A már fentebb is emlegetett hatkötetes, hangsúlyosan autofikciós művének megírásához kulcsfontosságú volt számára, hogy a gyermekkori emlékeit felelevenítse, ebben pedig a tárgyi környezet felidézése segítette őt leginkább. Így ír erről: „Néhány részlettől eltekintve [...] szinte semmire sem emlékeztem a gyerekkoromból. Azaz gyakorlatilag egyáltalán nem emlékeztem a történésekre, ellenben a helyszínek, ahol zajlot-

<sup>12</sup> Erlend LOE, *Doppler*, ford. LŐRINCZ Balázs Bendegúz (Budapest: Scolar Kiadó, 2014), 162.

<sup>13</sup> C.J. HOLAHAN, „A környezeti észlelés”, in *Környezetpszichológiai szöveggyűjtemény*, szerk. DÜLL Andrea és KOVÁCS Zoltán, 27–46 (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1982/1998).

<sup>14</sup> DÜLL Andrea, „A környezet hatása a tanulási folyamatokra: környezet és alkalmazkodás”, in *Általános pszichológia 2., Tanulás – emlékezés – tudás*, szerk. CSÉPE Valéria, GYŐRI Miklós és RAGÓ Anett, 111–158 (Budapest: Osiris, 2007).

<sup>15</sup> DÜLL Andrea, *A környezetpszichológia alapkérdései: Helyek, tárgyak, viselkedés* (Budapest: L'Harmattan, 2009).

<sup>16</sup> KÖVES, „*Rám nem Strindberg néz...*”

tak, megmaradtak bennem. Az összes helyre emlékszem, ahol jártam, az összes szobára, amelyben megfordultam. Csak arra nem, ami ott történt.”<sup>17</sup>

#### KREATIVITÁS ÉS KÖRNYEZET(PSZICHOLOGIA)

Amellett, hogy az irodalomban explicit módon megjelenik a helyek jelentősége, érdemes megvizsgálni, hogy a pszichológia, az alkotó folyamat kapcsán miként gondolkodik a helyekről, terekről. A lélektani megközelítésű tudományos kutatások az alkotást leginkább a kreativitáson keresztül közelítik meg, eszerint pedig a kreativitást négy dolog befolyásolja. Egyrészt a kreatív személy,<sup>18</sup> másrészt maga a folyamat,<sup>19</sup> harmadrészt a kreativitás eredménye,<sup>20</sup> valamint a kreatív környezet, ami alatt Rhodes nyomán a társas és fizikai környezettel történő kapcsolatot értjük.<sup>21</sup> Azt, hogy a kreativitás környezeti tényezők által is befolyásolt állapot, Amabile, a kreativitás kutatás klasszikusának 1996-os tanulmánya is megerősíti,<sup>22</sup> tehát mindenképpen releváns, hogy az ember–környezet tranzakció tudomány is keresse azokat a szociofizikai feltételrendszereket, melyek a megfelelő kontextus megteremtésével mindinkább segítik a kibontakozó ötleteket szárba szökkenni. Garcia munka-

<sup>17</sup> Karl Ove KNAUSGÅRD, *Halál...*, 191.

<sup>18</sup> Murakami a következőképp foglalja össze a szakmája szerint neurológus, de szépirodalmi igényességű szövegeiről ismert tudós és alkotó, Oliver Sacks kreativitás-definícióját: a kreatív személyt határozott személyiségjellemzők, erőteljes identitás, érzékenység jellemez azzal a képességgel kiegészítve, hogy képes eltávolodni a dolgok megszokott szemléletétől, jártas a képzelet birodalmában, képes újratemeteni világokat, s közben mindezt figyelemmel kíséri egy belső ellenőrző tekintettel. Vö. Oliver SACKS, *Antropológus a Marson*, ford. RACSMÁNY Mihály (Budapest: Osiris Kiadó, 2004). Haruki MURAKAMI, *Mesterségem a regényírás*, ford. MAYER Ingrid (Budapest: Geopen Kiadó, 2024).

<sup>19</sup> Ebből a nézőpontból vizsgálja a kreativitást Jae Hwa LEE Hwa Soyeon LEE, „Relationships between physical environments and creativity: A scoping review”, *Thinking Skills and Creativity* 48 (2023), hozzáférés: 2024.06.08, <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2023.101276>.

<sup>20</sup> A kreatív teljesítményt definiálhatjuk Chiulvi és munkatársai meghatározása segítségével, akik szerint a kreativitás olyan folyamat révén jön létre, amelynek során egy ágens arra használja képességét, hogy újszerű és hasznos ötleteket, megoldásokat és termékeket hozzon létre. Lásd: Vicente CHIULVI, Elena MULET, Amaresh CHAKRABARTI, Belinda LÓPEZ-MESA és Carmen GONZÁLEZ-CRUZ, „Comparison of the degree of creativity in the design outcomes using different design methods”, *Journal of Engineering Design* 23, 4. sz. (2012): 241–269. DOI: /10.1080/09544828.2011.624501

<sup>21</sup> Mel RHODES, „An analysis of creativity”, *Phi Delta Kappan* 42 (1961): 305–310.

<sup>22</sup> Teresa M. AMABILE, Regina CONTI, Heather M. COON, J. LAZENBY és M. HERRON, „Assessing the work environment for creativity”, *Academy of Management Journal* 39, 5. sz. (1996): 1154–1184.

csoportja is egy közelmúltbeli tanulmányban,<sup>23</sup> az egyén kreatív képességét meghatározó változókat vizsgálva jutott arra az eredményre, hogy az alkotói folyamat során kapott ingerek, a más egyénnel zajló interakciók mellett nagy szerepe van a munkakörnyezetnek is. Evidencia tehát, hogy a kreativitásra többé már nem úgy tekintünk, mint ami csak az egyén határain belülre korlátozódik.<sup>24</sup>

Mindezek ellenére a tudományos kutatások terén egyelőre mégis meglehetősen aluldeterminált az alkotói munka szociofizikai körülményeinek vizsgálata. Ha a szociofizikai kontextus feltárására törekszünk, talán leginkább a kreatív folyamat kutatása mentén érdemes elindulni. Halász László az ihlet kérdését tárgyaló<sup>25</sup> művészetpszichológiai gondolatmenete hasznos kiindulásképp szolgálhat. Ő az ihletet, amire az alkotói folyamat részeként tekinthetünk, a tudatos és tudattalan kontinuum küszöbén lejátszódó jelenségnek tekintti, amely különböző állapotokat olvaszt magába. Van benne koncentráció és ellazulás, feszültség és oldódás, külvilágot elhanyagoló, már-már autisztikus jellegű befelé fordulás és szocializációs aktus is. Olyan állapot, ahol a tudatos és tudattalan tartalmak optimálisan és harmonikusan, egymást gazdagítva illeszkednek egymáshoz, miközben némiképpen át is folynak egymásba. Ez a megközelítés már közelebb vihet bennünket ahhoz, hogy ezen élethelyzetek térbeli (és időbeli) kontextusairól gondolkodjunk, vagyis a koncentráció és ellazulás, feszültség és oldódás összetettségéről, a befelé figyelést vagy kifelé fordulást elősegítő környezeti kontextusról.

A környezetpszichológia szakirodalmá leginkább az ezredforduló óta foglalkozik az alkotás helyének, szociofizikai környezetének jelentőségével. Am itt is elsősorban a kortárs tervezési és innovációs folyamatok téri-tárgyi feltételeinek optimalizációja van előtérben, a szervezeti működés kreativitást és innovációt elősegítő szociofizikai feltételeinek kutatása élvez elsőbbséget. A kvalitatív és kvantitatív kutatások, az ezek eredményeit áttekintő átfogó, összegző tanulmányok ugyan nem mindig szolgálnak releváns információkkal az olyan hagyományos művészi területek magányos alkotói folyamatairól, mint az írás, mégis érdemes egy pillantást vetni arra, hogy eredményeik és tapasztalataik alapján milyen kontextuális tényezők azonosíthatók a szervezeti keretek között végzett kutatásokból. Ezek közül mindenképpen relevánsnak és izgal-

<sup>23</sup> Carlos GARCÍA-GARCÍA, Vicente CHULVI, Marta ROYA, Jaume GUAL és Francisco FELIP, „Does the work environment affect designers’ creativity during the creative phase depending on their personality profile?”, *Thinking Skills and Creativity* 33 (2019), hozzáférés: 2025.03.29, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S187118711930032X>.

<sup>24</sup> GUNERSEL, „A Qualitative Case Study...”, 222–231.

<sup>25</sup> HALÁSZ László, *Művészetpszichológia* (Kolozsvár: Korunk Kiadó, 1968).

masnak tűnik De Paoli és munkatársai kreatív munkatéréről alkotott kategorizációja.<sup>26</sup> Ők empirikus kutatásukban öt témát azonosítottak, melyek, ha mint hívószó vagy téma megjelennek a munkahelyi kontextusban, az jótékonyan hat a kreatív teljesítményre. Fontosnak tartják, hogy a munkakörnyezetben mindig legyen (1) egy csipetnyi „otthon”, (2) lehetőség valamiféle mozgásra, akár sportra vagy játékra, de emellett (3) a természetet is csempésszék be valamiképpen az irodatérbe, például természetet megidéző relaxációs terészeket alakítsanak ki, vagy legyen természetre nyíló kilátás. A kreatív gondolatokat nagyon segíthetik, ha (4) megfelelő technikai támogatás áll a személy részére, valamint az is, ha (5) szimbolikus – történelmi, földrajzi vagy kulturális gyökerekre emlékeztető – vizuális utalások jelennek meg a munkatérben, melyekhez az ott dolgozók kapcsolódni tudnak (ennek egy példája, amikor egy londoni irodában piros telefonfülkéket imitáló zugokat alakítottak ki).

A témában született releváns tanulmányok eredményeit összegezve arra a megállapításra juthatunk,<sup>27</sup> miszerint (1) egyrészt a dolgozó egyént körülvevő ún. ambiens ingerek fontos, hogy megfelelő háttérrel képezzenek, ezek közül a hőmérséklet, a zajszint és a fényviszonyok kiemelt fontosságúak. (2) Másrészt a munkakörnyezetet képező tér és a benne lévő tárgyak egy következő fontos kategóriát alkotnak, ahol lényeges a tér mérete, nyitottsága (akár úgy, hogy kilátást biztosít, lehetőleg a természetre), de a munkakörnyezetben helyet kapó anyagok természetes látványa és tapintása is fontos tényező, a megfelelő technikai háttér mellett. (3) Továbbá fontos elemként azonosították a hangulatos, otthonos tereket, ugyanakkor az is inspiráló hatású, ha a tér mindennapok teendőitől távol esik, fizikailag vagy akár szimbolikus szinten. (4) Végül egy utolsó kategóriaként a tér megfelelő alakíthatósága is szerepet kaphat

<sup>26</sup> Donatella De PAOLI, Erika SAUER és Arja ROPO, „The spatial context of organizations: A critique of ‘creative workspaces’”, *Journal of Management & Organization* 25, 2. sz. (2017): 331–352 <https://doi.org/10.1017/jmo.2017.46>.

<sup>27</sup> Erről a témáról közölt eredmények összefoglalása az alábbi tanulmányok alapján született: Janetta MCCOY, „Linking the physical work environment to creative context”, *The Journal of Creative Behavior* 39, 3. sz. (2005): 167–189 <https://doi.org/10.1002/j.2162-6057.2005.tb01257.x>; Yuri MARTENS, „Unlocking creativity with physical workplace”, in *Proceedings of the CIB W070 Conference in Facilities Management*, 303–312 (Edinburgh: UK: Heriot Watt University, 2008); Martin MEINEL, Lukas MAIER, Timm F. WAGNER és Kai-Ingo VOIGT, „Designing Creativity-enhancing Workspaces: A Critical Look at Empirical Evidence”, *Journal of technology and innovation management* 1, 1. sz. (2017): 1–12; Jae LEE és Soyeon Hwa LEE, „Relationships ...”; Katja THORING, Milene GONÇALVES, Roland M. MUELLER, Pieter DESMET és Petra BADKE-SCHAUB, „The Architecture of Creativity: Toward a Causal Theory of Creative Workspace Design”, *International Journal of Design* 15, 2. sz. (2021): 17–36.

a hatékonyság növelésében, egyrészt funkció szerinti gyors átrendezhetősége, másrészt olyan írható felületek biztosítása révén, ahová a hirtelen támadt ötletek gyors felvázolására is lehetőség nyílik, hogy azokat a memória biztosabban megőrizze. Emellett a szabad mozgás és játék szabadsága is inspiráló, ahogy az is, ha vannak olyan ideiglenes tárlók, vitrinek, melyek lehetőséget adnak az aktuálisan fontos tárgyak, gondolatok, képek kihelyezésére. Mindezek mellett fontos hangsúlyozni, hogy a kreatív alkotói folyamat különböző fázisai, miképp eltérő kognitív készségeket is kívánnak, úgy eltérő kreativitást segítő fizikai környezeteket is igényelnek.<sup>28</sup> Értelemszerűen más közeg hathat inspirálóan a munkafolyamat különböző fázisaiban, melyeket Wallas (1926) tétele szerint artikuláljuk négy fázisra, az előkészítés, az inkubáció, a megvilágosodás valamint az ellenőrzés szakaszára (ez utóbbit később többek javaslatára kettébontották a kidolgozás és a validálás fázisára, hogy az értékelés kritikai szemlélete ne korlátozza a kidolgozási folyamatot).<sup>29</sup>

A hagyományos, magányos művészi alkotófolyamat szociofizikai kontextusának vizsgálata meglehetősen elhanyagolt terület, ez alól Csíkszentmihályi Mihály kutatásai képeznek jelentős kivételt.<sup>30</sup> Ő a makrokörnyezetek tanulmányozásából indul ki (mely alatt a személy életének társas, kulturális és intézményi kontextusát érti), majd szűkítve az egyént közvetlenül körülvevő teret, a mikrokörnyezetét, mint leginkább alakítható teret, veszi górcső alá. Szemlélteti, hogy az inspiráló körülmények, részben az otthonosság, részben pedig a személyesség fogalma körül koncentrálnak. Mindemellett a rendszerben is kiemelt szerepet lát, a napirend kialakítását, a munka és a pihenés-kikapcsolódás, a szellemi és fizikai munka kiegészítő voltát is fontosnak találja. Megfogalmaz egy olyan elképzelést – mely a szervezeti keretek közt történő kreatív működésben is előkerült<sup>31</sup> – miszerint a hely, ahol dolgozunk akkor inspiráló, ha tükrözi szükségleteinket, és akkor, ha az egyén érezheti, hogy mindent kézben tart, kontrollja van a környezete felett, s azt – legalább bizonyos mértékig – saját igényeire tudja szabni.

Gunersel kifejezetten irodalmi kreativitást segítő kontextuális tényezők feltárására vállalkozik kvalitatív szemléletű esettanulmányában,<sup>32</sup> ahol sikeres

<sup>28</sup> Erről kiváló összeállítást közöl áttekintő tanulmányában: THORING, GONÇALVES, MUELLER, DESMET és BADKE-SCHAUB, „The Architecture...”

<sup>29</sup> A szerzők Alex Osborn-t idézik: Uo., 18.

<sup>30</sup> CSÍKSZENTMIHÁLYI Mihály, *Kreativitás. A flow és a felfedezés, avagy a találatekonyság pszichológiája*, ford. KERESZTES Attila (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008).

<sup>31</sup> Lásd például: De PAOLI, „The spatial context...”. Amikor az otthonosság megjelenéséről beszél, azzal együtt jár a környezet feletti magas kontrollérzet is.

<sup>32</sup> GUNERSEL, „A Qualitative Case Study ...”, 222–231.

török írókkal készített interjúk szövegelemzését végzi el, hogy megkeresse a környezeti katalizátorokat. Csíkszentmihályihoz hasonlóan makroszkopikus és mikroszkopikus környezeti tényezőket azonosít (noha más léptékben gondolkodik ezekről), ahol az előbbi esetén földrajzi, demográfiai, gazdasági, társadalmi tényezők emelkednek ki, a mikroszkopikus jelenségeket vizsgálva pedig a körülvevő természeti környezet, a település típusa, az anyagi helyzet, valamint a szociokulturális és szociálpolitikai kérdések körvonalazódnak.

Bár az ő megközelítése is érdekes, mi ebben a tanulmányban arra szeretnénk magyarázatot találni, hogy az alkotói folyamatot inspiráló ember–környezet tranzakció mélyén milyen lélektani mechanizmusok húzódnak meg. Nem egyszerűen olyan választ adni, hogy melyek az inspiráló téri-tárgyi helyzetek jellemzői,<sup>33</sup> vagy azok milyen jelképek köré rendezhetők,<sup>34</sup> hanem az alkotói munkát elősegítő szociofizikai kontextus jelentésének lélektani funkcióját törekszünk megérteni.

Ehhez jó kiindulási alap Derek Pigrum gondolatmenete, aki szerint a gyakorló művész, azáltal, hogy alkot, egy élethosszig tartó tanulási folyamatban vesz részt, amely nagyrészt azon a helyen zajlik, ahol (aktuálisan) dolgozik. Ez a folytonosan zajló tanulás túlmutat a technika és a készségek pusztá elsajátításán, vagy azok tökéletesítésén. Sokkal inkább célja a személyes identitás, a kreatív kiteljesedés. Mivel ez a tevékenység helyhez kötött, a hely is fontos támpontokkal szolgálhat arra vonatkozóan, hogy ez hogyan érhető el.<sup>35</sup> Az élet és az alkotás egymásba fonódásáról, de ezen belül a művészet vezető szerepéről Bachelard Jean Lescure-t idézve írja: „A művész nem úgy alkot, ahogyan él, hanem úgy él, ahogyan alkot.”<sup>36</sup> De Murakami is hasonlóan gondolkodik: „[...] én akkor sem tudok máshogy írni – illetve élni”,<sup>37</sup> vagyis számára az alkotás és az élet egymásra vetítődik. Az íráshoz az kell, ami az életéhez, életvezetéséhez is.

McCormickot idézve írja Pigrum egzisztenciálfilozófiai alapokra helyezkedve,<sup>38</sup> hogy noha legtöbbször azt feltételezzük, hogy a tudás a fejünkben van, és aktuálisan csak előássuk a megfelelő ismeretet a memóriánkból, ehelyett

<sup>33</sup> Lásd a 27-es összefoglaló lábjegyzet tanulmányaiban.

<sup>34</sup> Vö. De PAOLI, „The spatial context...”

<sup>35</sup> Derek PIGRUM, „The »ontology« of the artist’s studio as workplace: Researching the artist’s studio and the art/design classroom”, *Research in Post-Compulsory Education* 12, 3. sz. (2007): 291–307.

<sup>36</sup> Gaston BACHELARD, *A tér poétikája*, ford. BEREZCKI Péter (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 20.

<sup>37</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*, 136.

<sup>38</sup> PIGRUM, „The »ontology« of the artist’s studio...”

sokkal inkább az az igazság, hogy a tudás és a tevékenység közötti kapcsolatra kell helyeznünk a fókuszot, mert a tevékenység, a cselekvés az, amely előhívhatja a tudást. A cselekvés ráadásul mindig egy bizonyos helyen történik, azaz mindig csak valahol lehet, nem lehet hely nélkül gondolni rá. Pigrum szerint a művész műterme vagy az író dolgozószobája egy olyan összetett mintázatú hely, amelyben a munkahely topozsa az újbóli reprezentációk és kapcsolatok tárházaként működik, s ez a kreatív inspirációk forrása. Ugyanerre a kölcsönkapcsolatra helyezik a hangsúlyt a humanisztikus földrajz képviselői is, szerintük a tér az emberi test és a környezet kölcsönhatásán alapszik, hiszen a tér csakis együtt értelmezhető az érző testtel, ahogy minden térbeli tapasztalat is elsőként a testtel történik meg.<sup>39</sup> A környezetpszichológia alapelvei szerint is így van: a tér (*space*) akkor válik helyvé (*place*), azaz megélt térré, ha használjuk, ha kölcsönkapcsolatba lépünk vele. Ez a térhez való kapcsolódás egy sajátos helyélmény kialakulásához is vezethet, mely érzelmi kapcsolatot, kötődést is tartalmaz.<sup>40</sup> Ha egy teret hosszan és tartósan használunk, lélektanilag azonosulunk vele, így a hely és az ott használt tárgyak is az identitásunk részévé válhatnak.<sup>41</sup>

A fentiek fényében a következő fejezetekben egy író saját szemüvegén keresztül láttatott alkotói folyamatába nyerhetünk betekintést, majd azokat a lélektani-környezetpszichológiai-szociológiai jelenségeket és elméleteket tekintjük át, amelyeket a dolgozó, alkotó egyén és környezete közti kölcsönkapcsolat fontos elemeinek tekintünk, s amelyek véleményünk szerint magyarázzák az inspiráló környezetek hátterét.

#### EGY ÍRÓI ALKOTÓFOLYAMAT PÉLDÁJA: MURAKAMI MÓDSZERE

Úgy tűnik, hogy Murakami Haruki is azon írók egyike, aki érdekes és fontos kérdésnek tartja az írás folyamatát, ugyanis a közelmúltban egy egész kötetet szentelt a regényírás mesterségének,<sup>42</sup> melyben a szokásait, meggyőződéseit, művei létrejöttének körülményeit tárja fel az olvasói előtt. Így ír erről:

<sup>39</sup> TUAN, *Topophilia...*

<sup>40</sup> DÜLL, *A környezetpszichológia...*

<sup>41</sup> L. A. PASTALAN, „Privacy as an expression of human territoriality”, in *Spatial Behavior of Older People*, szerk. L. A. PASTALAN és D. H. PARSON, 283–296 (Ann Arbor: University of Michigan, 1970).

<sup>42</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*

[...] konkrétan elmesélem, én hogyan írok regényt. Persze hiába nevezük őket regénynek, hiszen ahogyan tartalmilag különböznek egymástól, úgy a megírásuk módja, a munka helyszíne, a szükséges időtartam is mindegyiknél más. De azért az alapvető sorrend és a szabályok [...] nagy vonalakban változatlanok. [...] azért lovalom bele magam ebbe a meghatározott rendszerbe, hogy szabályozzam a magánélet és a munka körforgását [...]. Mivel ezek a nagyobb lélegzetvételű munkák nem mindennapi energiamentységet igényelnek [...] megfelelően elő kell készíteni. [...] az első dolgom elpakolni az asztalomról. Tehát megteremttem a lehetőségét annak, hogy ne írjak mást. [...] Egy idő után gyakoribbá vált, hogy külföldön írtam a hosszabb regényeimet, mert amikor Japánban voltam, óhatatlanul is megzavart mindenféle elintézendő ügy (vagy besűrűdő zshivaj) [...].<sup>43</sup>

Azaz, első lépésként megteremti azt a közeget, elvégzi mindazokat a teendőket, melyek a megfelelő rendszert és ezáltal a maximális koncentrációt tudják számára biztosítani az íráshoz, melyben a tér, a regényírás helye is kiemelten fontos szerepet játszik.

Bevezettem egy szabályt, hogy amikor egy regényen dolgozom naponta tízoldálnyit kell írnom a négyszáz karakteres kéziratpapírral számolva. A Macem képernyőjén ez nagyjából két és fél oldal, de megrögzött szokásaim szerint japán négyszázás kéziratlappal mérem a terjedelmet [...] a hosszadalmas munkáknál nagy jelentősége van a rendszerességnek. Lehet, hogy erre néhányan azt felelik, hogy ilyen művész nem csinál, ez tiszta gyári meló. [...] De miért kéne egy írónak művésznek lennie? [...] Egy regényíró mindenekelőtt legyen csak szabad ember. [...] Felkelek korán reggel, megmelegítem a kávé, és négy vagy öt órát dolgozom az asztalomnál.<sup>44</sup>

Amikor elkészült az első kézirat, tartok egy kis szünetet [...] körülbelül egy hetet szoktam pihenni és megkezdem az első javítókört [...] Amikor végeztem, megint tartok egy hét szünetet, és nekiállok a második javítókörnek [...] fontos az az idő, amit munkával töltök, de legalább annyira számít a semmittevés időszaka is.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Uo., 101–103.

<sup>44</sup> Uo., 104–105.

<sup>45</sup> Uo., 106–108.

Azaz a megfelelő tér biztosítása mellett bevezet egy időkeretet, valamint egy teljesítési minimumot is, ezáltal a megfelelő ritmust is beállítja magának, hogy keretezze a munkáját. Fontos, hogy észrevegyük, ezek a saját életéhez illeszkedő megrögzött szokások, melyek azt tükrözik, hogy vannak hiedelmei, olyan jól bejáratott szokásai, melyek mélyen a sajátjai. Ezek ugyan nem feltétlenül logikusak vagy racionálisak, de a saját hitrendszer vagy meggyőződés talaján, s a munkát keretező jellegük által valami olyasmivel járulhatnak hozzá az alkotáshoz, ami gyümölcsözően hat a munkafolyamatra. Úgy tűnik, hogy a munka monotonitását is biztosítja ezáltal, mely végtére is a hosszú távú kitartó munkát segíti.

A ritmus és az idő oly módon is szerepet játszik az alkotófolyamatban, hogy az egyes írással töltött periódusok között szüneteket tart, érleli a munkáját, időt hagy magának. A munkafolyamatát szakaszokra is osztja, ahol 1) az előkészületek nagyon nagy jelentőséggel bírnak: ezt a hallgatás időszakának hívja, ekkor magában nevelgeti a történetet, s felkészül a regényírásra. 2) Aztán következik a „konkrét formába öntés ideje”, 3) „majd az elkészült anyag lassú érlelése hűvös, sötét helyen”. 4) „Végül jön az a szakasz, amint kikerül a napvilágra, hogy természetes fény érje ekkor, hogy alaposan átnézzük és kikalapáljuk, ha megszilárdult...”<sup>46</sup> Szakaszolásáról eszünkbe juthat Wallas kreatív folyamatról szóló klasszikus tétele, amelyet fentebb már kifejtettünk.<sup>47</sup> Ugyan ő némiképp másképp súlyozta és tagolta az egyes szakaszokat, de Murakami „házi elméletében” is tetten érhetőek hasonló ciklusok.

Mindezidáig Murakami nem tesz említést a kreatív ötletek és ideák megszületését közvetlenül elősegítő technikákról. Ennek magyarázataként egyrészt kínálkozik a felvetés, hogy éppen az imént felsorolt rendszer egésze képes közvetetten megteremteni azt a lelkiállapotot, amelynek talaján bátran megmerítkezik a kreatív ötletek és gondolatok tengerében. Ezen kívül az alkotó munkamódnak még egy alapvető szükségszerűsége Murakami számára a saját tudattalan tartalmaiba való alámerülés képessége, amiről a következőképpen ír:

A történetmesélés [...] annyit tesz, hogy leszállunk a tudatunk legmélyére. A lelkünk legsötétebb bugyraiba. Minél nagyobb történet készül [...] annál mélyebbre kell ereszkednie. [...] minél összetettebb a mondanivalónk, annál sűrűbb és áthatolhatatlanabb a sötétség odalent a föld alatt.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Uo., 116.

<sup>47</sup> Idézi THORING, „The Architecture of Creativity...”

<sup>48</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*, 131.

Azaz a belső, tudattalan irányítása alá eső folyamatot később ki kell vinni a fényre, a racionalitás, a tudatos szemlélődés jegyében is meg kell vizsgálni, át kell alakítani, meg kell dolgozni (hogyan a megfelelő távolságba kerüljön az éntől), s hogy elnyerhesse végső formáját, melyen a tudattalan folyamatokon túl a tudatos ellenőrzés kontrollja is lefutott.

Azaz ebben a leírásban – Murakami saját munkamódját vizsgálva – azt láthatjuk, hogy az alkotófolyamat legfontosabb sarokpontjai a koncentrációt és a megfelelő elmélyülést biztosító tér és idő, s az élet és a munka speciális ritmusa, mely szakaszolja a folyamatot. Az alkotói munka keretének, rendszerének, valamint ritmusának beállításán túl ezek szigorú és következetes véghezvitelére is szükség van, ami teljesítményben, vagyis eredményben mérhető. Ehhez járulnak még hozzá azok a nagyon személyes, az egyén szabad hitrendszerén alapuló, olykor akár irracionális, de megrögzötten követett/betartott szokások, melyek egyrészt a rendszer egészének stabilitását segítik, másrészt vélhetően a tudattalan tartalmakba való alámerülést is, melyet aztán a tudatos én is átvizsgál és racionalitás szűrőjén is átereszt.

A Murakami által felvázolt munkamódszert természetesen csupán egy lehetséges példának tartjuk, semmiképpen sem gondoljuk, hogy mindenki hasonló keretek és szabályok között dolgozik, azonban a japán író munkamódszerének egyes elemei más alkotók leírásában (és a szakirodalomban) is visszaköszönnek. Ugyanakkor az ő kissé szikár és olykor túl racionális rendszerét némileg tovább bontva, más alkotói példákat is megvizsgálva először a belső és külső fizikai térben keressük az irodalmi alkotói folyamatot támogató szociofizikai tényezőket és a háttérben kibontakozó mozgatórugókat, magyarázóelveket.

#### KITEKINTÉS: KILÁTÁS A TÁJRA

*„A konyhában, ahogy reggel tízig írtam, a szünetekben a ködre néztem ki,  
erre a csodálatos híg tengerre, amely ugyanilyen szelíden,  
mint most előttem a Tirrén-tenger, hullámszott az ablak alatt.”<sup>49</sup>*

Bár Murakami nem részletezi, hogy mit is jelent számára a megfelelő hely megtalálása, és a távoli, nyugodt helyszínek preferálásán túl nem cizellálja a helyszín kérdését, de azt másutt elmondja, hogy az egyik legjobb élménye volt, amikor egy görögországi szigeten lakott, az ablakából pedig egy juhnyájra látott rá. Írás

<sup>49</sup> PÉTERFY Gergely, *Október, Róma, Tarquinia*, hozzáférés: 2025.03.30, <https://www.patreon.com/posts/oktober-roma-73900690>.

közben egész nap nézte őket, és ez valamiképpen bátorította őt. Noha észszerű volna arra következtetni, de ez nem a *Birkakergető nagy kaland* című regénye volt (az már addigra meg is jelent): az ekkor írt regényében egyetlen birka sem szerepelt, tekintve hogy a *Norvég erdő* című kötetén dolgozott.<sup>50</sup>

Azt a megfigyelést és tapasztalatot, hogy a természeti táj látványa hatással van az alkotói folyamatra, sok kultúrában használták: a kínai bölcsek sziklás kilátókra írták verseiket, a hindu brachmanok az erdőbe vonultak vissza, a keresztény szerzetesek pedig a legszebb hegyek ormaira építették zárdáikat, kolostoraikat, azaz előszeretettel gondolkodtak és alkottak a természet ölelésében. Petrarca leginkább az Alpokban szeretett írni, ott nyert ihletet, ahol a bércek az eget karcolják.<sup>51</sup>

A 20. század két nagy hatású filozófusa, Heidegger és Wittgenstein előszeretettel vonultak el magas hegyek között álló puritán kis faházukba, előbbi a Fekete-erdőbeli, Todtnaubergbe, utóbbi egy Bergen környéki fjordbéli faluba, Skjoldenbe. Mindkét kunyhó nehezen megközelíthető helyen emelkedett, lélegzetelállító természeti környezetben, s mindkettőjük életműveinek fontos fejezetei születtek itt.<sup>52</sup> Heidegger Fekete-erdei puritán kis kunyhója távol a világ zajától egy völgy szélén állt, ahol természeti hatásoknak kitetten írt és elmélkedett. Ez volt a visszavonulás és a koncentrált munka helye, ahová még az eljutás is csak viszontagságos körülmények között volt lehetséges.<sup>53</sup>

Mark Twain is ódákat zengett a dolgozószobájáról és az onnan nyíló kilátásáról: „Ez a legszebb dolgozószoba, amit valaha is láttál [...] nyolcszögletű, csúcsos tetővel, minden oldalán egy-egy tágas ablakkal... teljesen elszigetelten áll egy olyan magaslat tetején, ahonnan több mérföldnyi völgy és város, valamint a távoli kék hegyek távolodó vonulatai látszanak.”<sup>54</sup> Péterfy Gergely, aki már-már munkaeszközként, kreativitást, elmélyülést, koncentrációt serkentő szükségletként, az írás médiumaként tekint a tájra, így ír a kilátás szerepéről:

Nekem most már a tengernél lenni munkahely. Most már ez is munkaeszköz. A meditáció és a töprengés serkentője és tárgya, az írás médiuma. Ahogy régebben az ablakomból látott táj volt az, Visegrád hegyei és

<sup>50</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*

<sup>51</sup> CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Kreativitás...*

<sup>52</sup> Ilyen példát a magyar irodalomból is citálhatunk, a vidéki, kert végi kisoroszi faházikó Mészöly Miklós és Nádás Péter munkásságában is fontos alkotóhelyként ismert.

<sup>53</sup> Adam SHARR, *Heidegger's Hut* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

<sup>54</sup> Idézi: Nicole BIANCHI, *How to Create an Inspiring Writing Workspace: A peek into the studies of famous writers*, hozzáférés: 2025.03.30, <https://medium.com/copywriting-secrets/how-to-create-an-inspiring-writing-workspace-206b110c8072>.

a Duna. Két mondat között, vagy egy vessző után ki lehetett rá nézni, és akkor onnan jött valami impulzus, amitől folytatni lehetett a mondatot, vagy át lehetett ugorni egy újba. Most a tenger is az, reggel pedig a köd volt ebben a szerepben [...].<sup>55</sup>

Persze a gyönyörű környezet önmagában nem garantálja a sikeres alkotást, de amint több ízben láthattuk már, nem is tekinthető közömbös tényezőnek, hiszen megfelelő természeti környezet segíthet komplexebben, kreatívan gondolkodni, ha minden más, az alkotáshoz szükséges feltétel is adott az illető személynél. Ugyanis, ha figyelmünket a természet pásztázása közben inkább a látvány köti le, agyunk egy része szabadon olyan új, szokatlan asszociációkat létesíthet, amelyek egyéb körülmények között nem feltétlenül jönnek létre.<sup>56</sup> Tehát kíváncsibbá, új ötletekre fogékonyabbá, valamint rugalmasabbá tesz bennünket azáltal, hogy a természet látványa segíti a feltöltődést. Úgy tűnik, hogy a természet a wallasi ciklusok közül az alkotói folyamat első (előkészítési) és a második (lappangási) szakaszára gyakorol leginkább jelentős hatást.<sup>57</sup>

A táj látványának inspiratív hatására több magyarázat is szolgálhat, de mindenképpen fontos szempont, hogy a természet (és a természeti látványra hajazó ingerek, főként a természetes zöld és kék színek látványa) azonnal pozitív érzéseket vált ki belőlünk. Ez a stresszredukciós elmélet a természetre utaló ingerek stresszcsökkentő hatását evolúciós okokkal magyarázza, s a látvány arra az környezetre emlékezteti az embert, amelyhez a kognitív és affektív rendszereinknek egykor alkalmazkodnia kellett. Visszatérve ebbe a környezetbe helyreáll a mentális működésünk egyensúlya.<sup>58</sup>

Másrészt azt is látnunk kell, hogy a sokféle alkotást inspiráló preferált tájélmény és látvány között – végtelen kéklő tenger, a magas bércek, havas, zord tájak – a közös pontot vélhetően az a jelenség képezi, amit a környezetpszichológia regeneráló környezetnek nevez.<sup>59</sup> Ezek a helyek azért tudnak frissítő hatást gyakorolni az emberre, mert szemlélésük segíti a fáradt elme felfrissülését

<sup>55</sup> PÉTERFY, *Október...*

<sup>56</sup> CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Kreativitás...*

<sup>57</sup> Trine PLAMBECH és Cecil C. KONIJNENDIJK VAN DEN BOSCH, „The Impact of Nature on Creativity – A Study among Danish Creative Professionals”, *Urban Forestry & Urban Greening* 14, 2. sz. (2015): 255–263 <https://doi.org/10.1016/j.ufug.2015.02.006>.

<sup>58</sup> Roger S. ULRICH, Robert F. SIMONS, Barbara D. LOSITO, Evelyn FIORITO, Mark A. MILES és Michael ZELSON, „Stress recovery during exposure to natural and urban environments”, *Journal of Environment of Psychology* 11, 3. sz. (1991): 201–230.

<sup>59</sup> Rachel KAPLAN és Stephen KAPLAN, *The Experience of Nature: A Psychological Perspective* (New York: Cambridge University Press, 1989).

azáltal, hogy tehermentesíti az irányított figyelmet, és elősegíti a befelé fordulást, az önmagunkon való elmélkedést, az ellazulást. Az alábbi négy jellemző szükséges ahhoz, hogy egy tér regeneráló környezetként tudjon funkcionálni. Fontos, hogy 1) kellően távol legyenek a napi rutintevékenységektől, 2) elég nagy kiterjedésűek legyenek, ezáltal lehetőséget adjanak arra, hogy szemünk szabadon és hosszan pásztázhassa, aktívan felderítse a kiterjedtségét, mely egyben 3) szépségéből adódóan gyönyörködtet is. Az ilyen jellegű, a fókuszálást kikapcsoló tevékenység elősegíti a fantáziadús képzettársításokat, az újszerű gondolatokat, a befelé fordulást, mely az alkotó tevékenységhez szükséges. Mindezek mellett fontos momentum, hogy olyan táj legyen, 4) amely egyfajta összeillést mutat ízlésünkkel, cselekvési szándékainkkal. A fent említett filozófusok kunyhóinak elhelyezkedése jól felismerhetően hozta ezeket a jellemzőket, kellően távol helyezkedtek el az otthonaiktól, az ablakaikból pedig kiterjedt és gyönyörködtető kilátás nyílt. A környezet Heidegger gondolataival való kompatibilitása pedig elemzői szerint tökéletes volt, hiszen ahogy a sötét téli éjszakákon a dübörgő, vad hóvihar tépte a kunyhó falait, az hűen tükrözte és megfogalmazta a filozófus létezéssel és az időbeliséggel kapcsolatos borús világképét, aggodalmait.<sup>60</sup>

Mindezek mellett az előbb vizsgált jelenségnél fontos elem, hogy az alkotó kifelé néz, a szeme elé terülő látványba feledkezik rövidebb-hosszabb időre, miközben házak belseje lehet dísztelen, akár rendkívül puritán is, mindenestre nincs hangsúly rajta, mert a lényeg a kifelé pillantásban van. Ezt a jelenséget Appleton *kilátás-menedék elmélet*nek nevezi, mely szerint az ember kedveli a tágas tereket, a kilátást biztosító helyeket, nagy ablakokat, mert ezek filogenetikailag kódolt utalásokat hívnak elő a régi szavannai élet jó vizuális hozzáféréseire, amikor a prédaszerző viselkedés esetén nagy szükség volt erre. Természetesen ennek a másik oldala, a rejtőzködés igénye is működik bennünk, ezért evolúciós okokból is nagyon szeretjük azokat a tereket, ahol látás-látatás és a rejtőzködés egyensúlyban van.<sup>61</sup>

De vajon milyen az a belső tér, amelyből az iménti kitekintés megtörténhetett, mit tapasztalunk, ha most erre helyezzük a hangsúlyt?

<sup>60</sup> Mark RILAY, *Thinking Place – Heidegger at Todtnauberg and Wittgenstein at Skjolden*, hozzáférés: 2025.07.09, [https://www.academia.edu/36968434/Thinking\\_Place\\_Heidegger\\_at\\_Todtnauberg\\_and\\_Wittgenstein\\_at\\_Skjolden](https://www.academia.edu/36968434/Thinking_Place_Heidegger_at_Todtnauberg_and_Wittgenstein_at_Skjolden).

<sup>61</sup> Jay APPLETON, *The experience of landscape* (London: Wiley and Sons, 1975).

BETEKINTÉS  
TÁRGYAK A SZÖVEGTÉRBE ÉS AZ ALKOTÓTÉRBE

„*A tárgyokban egyébként nemcsak jelentés van, nemcsak hír van, hanem bizonyosfajta öröm is.*”<sup>62</sup>

Szabó T. Anna így ír:

Kevés olyan író van, mint Weöres Sándor, aki azt mondja: „nézd meg szobámat: nincsenek benne díszek, miket magam választottam; nyisd szekrényemet: benn semmi jellemzőt sem találsz”, és „ócska hangszerelem [...] sem tud mesélni rólam” – ő persze azt is mondta, hogy: „A tárgyak a valóság horzsolásai”, és helyettük azt ajánlotta, hogy: „Szórd szét kincseid – a gazdagság legyenél te magad”, [...] de ehhez is az kellett közben, hogy körülötte a gondos női jelenlét teremtsen szép, puha, tárgyakkal teli, lombok övezte fészekmeleget, a módszeres önpusztítást ellensúlyozó igazi otthon.<sup>63</sup>

Tehát a weöresi tárgytalanság sem volt valójában se tárgyitalan, se otthon-talan, de Nemes Nagy Ágnes, vele ellentétben, explicit módon is hirdeti: „Nekem a tárgy szó sokat jelent. Mindig az volt a benyomásom, hogy a tárgyokban van valami, amit valami módon ki kell fejezni, le kell feszegetni a burkukat, és akkor megmutatják azt, amit mai divatos szóval úgy szoktak mondani: az üzenetet, azt a hírt, ami bennük van.”<sup>64</sup> „Az én szívemben boldogok a tárgyak” – írja egyik közismert versében a szenvedélyes tárgygyűjtő (*A tárgyak*, 1966), aki például sok-sok kavicsot halmozott fel, melyek vagy szépségük révén, vagy az általuk felidézett hely vagy emlék miatt költöztek be otthonába. Költészetében a tárgyak szinte beszélnek, antropomorf tulajdonságokkal felruháztak, minden tárgy jelent valami mást is, mint ami konkrét valójában testet ölt: jelenségeket, másképp nehezen kifejezhető gondolatokat.<sup>65</sup> Borda Réka így fogalmaz: „a számunkra kedves tárgyak, [...] amikben

<sup>62</sup> MEZEI András, „Írószobám. Nemes Nagy Ágnessel beszélget Mezei András”, *Jelenkor* 21, 10. sz. (1978): 942–952, 948.

<sup>63</sup> SZABÓ T. Anna, *Sebaj, belenövünk!*, hozzáférés: 2025.03.30, <https://pim.hu/hirek/sebaj-belenovunk>

<sup>64</sup> MEZEI, „Írószobám...”, 948.

<sup>65</sup> PAPP-SEBŐK Attila, *A tárgyak: szellemek – Nemes Nagy Ágnes tárgyszeretete*, hozzáférés: 2025.07.09, <https://www.es.hu/cikk/2024-07-12/papp-sebok-attila/a-targyak-szellemek-.html>.

egyszerre van jelen a múlt, és akár a lehetséges jövő is [...] képesek mesélni azoknak az emlékeknek köszönhetően, amiket felidéznek bennünk.”<sup>66</sup> Ezt a kortárs analitikus filozófia a perdurantizmus elméletével magyarázza,<sup>67</sup> mely szerint a fizikai tárgyak nemcsak térben kiterjedt objektumok, hanem időbeni dimenzióval is bírnak, hiszen időben is elnyúlnak azáltal, hogy érzelmileg kötődünk hozzájuk, hordozhatják a hozzá kötődő emlék révén a múltat, de kecsgetethetnek a jövő lehetőségeivel is.

A tárgyak fontossága Annie Ernaux életművében gyakorta visszaköszön. *Az években* egy korszakot, s egy generációt jellemez a tárgyain keresztül,<sup>68</sup> le is írja, hogy: „Az emberek mélységesen hittek abban, hogy a tárgyaknak köszönhetően fognak jobban élni.”<sup>69</sup> Knausgård *Évszakok* tetralógiájának ötlete pedig abból a gondolatkörből nőtt ki, hogy a bennünket körülvevő tárgyak tulajdonképpen leírják a világunkat is, így Knausgård, negyedik, születendő gyermekének, Annének 240 tárgyon és jelenségen keresztül próbálja bemutatni a világot, azt az univerzumot, amelybe rövidesen megérkezik.

A tárgyak általános fontosságán belül külön izgalmas kategóriát képviselnek az alkotáshoz közvetlenül kapcsolódó tárgyak és a hozzájuk fűződő írói viszonyulásformák. Ezekben belül is az íróeszközök története különösen bensőséges kapcsolatban van az írás művészetének alakulásával. Már Kosztolányi is úgy tartotta, hogy az eszköz, amit írásra használunk, meghatározza az írás módját is. 1936-ban a *Megvadult írógép* című művében így ír:

Tanulmányt lehetne írni arról, hogy befolyásolják az írószerszámok az írás művészetét. [...] Mennyi áhítat, betűtisztelet volt hajdan a lúdtollban, melyet az író maga választott, metszett, gömbölyített és hegyezett ki kezéhez, egyéni hajlamához és szeszélyéhez, hogy egészen belefeledkezzék az írás mámoros tárgyszeretetébe. Azok a művészi hurkok és kacsaringók, melyeket a lúdtoll rajzolt, megérik a mondat szövésén, a jelzők választékos építményén, még a rímeken is, melyeket babrálgató

<sup>66</sup> BORDA Réka, *Babits gyűrüje és a vena amoris (Tárgydilemmák)*, hozzáférés: 2023.11.05, [https://konyvesmagazin.hu/panodyssey\\_cikkek/broda\\_reka\\_babits\\_gyuruje\\_es\\_a\\_vena\\_amoris\\_targydilemmak.html](https://konyvesmagazin.hu/panodyssey_cikkek/broda_reka_babits_gyuruje_es_a_vena_amoris_targydilemmak.html).

<sup>67</sup> Lásd erről még: SZENTPÉTERI Márton, „Tervezett tárgyak életrajza”, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 59, 1. sz. (2013): 91–120.

<sup>68</sup> ILOSVAI Eszter, *Szegény osztályváltó gyermekeink – Annie Ernaux Nobel-díjához*, hozzáférés: 2025.03.30, <https://merce.hu/2023/02/09/szegeny-osztalyvalto-gyermekeink-annie-ernaux-nobel-dijahoz/>.

<sup>69</sup> ANNIE ERNAUX, *Évek* (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), 67.

kedvtelés rakosgatott össze. Aztán jött az acéltoll, majd a töltőtoll, mindegyik könnyebbé tette az írást. Az írónak már „nem kellett meg-  
itatnia tollát, nem kellett vesződni szerszáma fogyatékosával, ki-  
kapcsoltak minden akadályt, mely elterelte figyelmét a lényegről, de az  
írás csodálatosképp egyre hanyagabbá és lomposabbá vált, mintha arra  
volna szüksége, hogy éppen a kicsinyes gátlásoktól s az apró-cseprő  
műszaki zökkenőktől kapjon fényt és erőt.

Érdekes látni, hogy Kosztolányi az önkifejezést nehezítő körülményekben  
valójában előnyt látott, mintha az „elemekkel” való küzdés előremutató lenne  
az írás minősége szempontjából. Az írógéppel való munkát – könnyebbé  
révén – veszélyként értelmezte, s ezért nem is igazán használta.<sup>70</sup>

Móricz viszonya is igen fontos volt az írógépeihez, de merőben más, mint  
Kosztolányié. Egy 1926-os levelében ezt olvashatjuk:

Nem szerettem s nem bírtam megfogni a tollat, tintába mártani és  
írni vele. Ma is, ha kézzel írok, mindig úgy érzem, mintha frakkban  
vagyok; nem elemem. Produkálni akarok. Túl komoly, vagy túltar-  
tozkodó, vagy túlcifrázom. Erővel kell rákényszeríteni magam az  
egyszerűsége. A gép az más. Mihelyt megtanultam gépen írni,  
mindjárt nagyon szerettem. Nem tudnám megmondani, mi ez. Mint-  
ha zongorázik a művész, ellentétben a füttyörészéssel. [...] Egyáltalán  
mindig kell valami külsőség, hogy érezzem a fontosságát az írásnak.  
Már gyermekkoromban papír-szerelem volt bennem. II. gimnazista  
koromban egyszer valami 15 féle papírt vettem a legszebb minősége-  
ket. Ma is diósgyőrön írok legszívesebben. Szeretem a papíron beosz-  
tani a formákat. Címet elrendezni, aláhúzni, megadni a módját [...] Sose  
tudtam papírszalvétákon írni. [...] Régebben feketébe is öltöz-  
tem, kemény inggel, a legkényelmetlenebbül, sőt frakkba, hogy  
írás-hangulatom legyen, holott ha nem dolgozom, napokig el vagyok  
hálóingben. Most is mindig megborotválkozom, s bizonyos rendet  
teremtek magamban, ha írni akarok. De mindennek teteje az írógép:  
abszolút.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Kosztolányit idézi: LENGYEL András, „Írógép, írás, irodalom. Az írógéphasználat ma-  
gyarországi történetéhez”, *Kalligram* 23, 2. sz. (2014): 78–93, 89.

<sup>71</sup> Móriczot idézi LENGYEL, *uo.*, 88.

Bár ebben az írásban a főszerep az írógépe, de az egyértelmű és nagyon is hangsúlyos, hogy a tárgyak, kellékek, amivel körülveszi magát az íráskor, rendkívüli módon hozzájárulnak egy olyan hangulathoz, egy olyan lelki állapot létrejöttéhez, mely kedvez az alkotói munkamódnak. A hozzá illő ruházat, a borotvált arc, a kialakított rendszer vagy épp a megfelelő papír: ezek az írásban való elmélyedés titkai számára.

Nem csak a *Nyugat* szerzői írnak az íráshoz használt eszközök fontosságáról. Péterfy Gergely az *Élveboncolás*<sup>72</sup> című kötet záró esszéjében a szerkesztők kérésére arról ír, hogy hogyan készült a *Kitömött barbár* című regénye. A *Levél a szerkesztőknek* című írását szabadkozással kezdi, mert nehezen tudja rekonstruálni, milyen is volt az az időszak, amikor a sikeres regényét írta. Amik leginkább eszébe jutnak, azok a tárgyi feltételek, amelyek egykor a munkáját segítették:

[...] három eszköz, amin dolgoztam egy Asus notebook, egy Samsung tablet külső bluetoothos billentyűzettel, és egy fekete füzet, amihez akkor folyamodtam, amikor nagyon elegendő lett a képernyők fényéből és máshogy akartam kézbe venni a mondatokat. A notebook széles, kemény darab volt [...] metálós feketésbarnán, kígyóbőrszerűen irizáló burkolata volt apró, rombuszszerű mintákkal, amiktől nyert valami letisztultan alvilági hangulatot.<sup>73</sup>

De említhetjük Esterházy Pétert is, akinek kéziratái a legendás – nagy alakú vonalas – spirálfüzeteiben készültek,<sup>74</sup> vagy Lewis Carroll lila tollát, amelyet azért használt, mert korábbi oktatói éve alatt megszokottá vált számára.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> A kötet a *Kitömött barbár* című regényről született megközelítések, kritikák gyűjteménye, melynek utolsó írása Péterfy máshol nem publikált esszéje a mű születésének körülményeiről.

<sup>73</sup> PÉTERFY Gergely, „Levél a szerkesztőknek”, in *Élveboncolás*, szerk. TÁTRAI Szilárd és BESZKID Judit, MELHARDT Gergő és SZEMES Botond, 191–200 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2022), 191.

<sup>74</sup> Lásd például: DUNAJCSIK Máttyás, Egy félmondat a szabadságról, hozzáférés: 2024.11.05, <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/dunajcsik-matyas-egy-felmondat-a-szabadsagrol.html>.

<sup>75</sup> „*Writing is the art of applying the ass to the seat*”...

## A HÁZ, AZ OTTHON ÉS A SZÖVEGALKOTÁS

„A ház nagyon más, mióta elmentél  
 A tűzhely fortyog – engem hibáztat  
 A tévé kétségbeesetten bekapcsolva maradt  
 Néha azért rajtakapom: kifelé bámul az ablakon  
 A mosatlan újra a saját magánya felett sopánkodik  
 Csak ül ott egyedül s ezt mormogja: »Miért? Miért?«  
 A függönyök számlálják a napokat  
 Semmi nem beszélget velem az üres házban [...]»<sup>76</sup>

Az egyes tárgyakon túl, azok elrendezése és a bútorok berendezése által keltezt hangulat, az otthonosság érzete is rendre fel-felbukkanó motívum. Darvasi László mondja egy interjúban, hogy a sok költözése következményeként rengeteg tárgyatól megvált már, de van, ami örök, már negyven éve vele van, s „[a] sarokban lévő íróasztalra mutat. »Ő a legfontosabb, és a hozzá tartozó polc, ami felette van. Az íróasztalomnál vagyok otthon.« [...] Onnan is akárhová és akármeddig mehetnek a mondatok. És nagyszerű a kilátás is. Annyi minden történik vele, bár csak a falat nézi.»<sup>77</sup>

Alice Munro egy irodalmi díjat elnyerve köszönőbeszédében azt fejtegette, hogy az irodalmi alkotás az író belső világából fakad, s a regények narratíváját a házhoz hasonlította: „A történet nem egy út, amelyen elindulunk. Inkább egy ház. Belépsz, maradsz egy darabig, fel-alá járkálsz, leülsz, amikor csak akarsz, felfedezed a szobák és a folyosó közötti kapcsolatokat, és azt, hogy hogyan változtatható meg a világ, ha az ablakaiból nézed.»<sup>78</sup> Ez a felvetés igencsak rokon Knausgård teóriájával, aki egy vele készült interjúban a szövegterőről fogalmazva így nyilatkozik: „Úgy érzem, hogy a regény nagyon hasonlít egy szobához vagy szobákhoz: ebben vagy abban a szobában vagy, és az írás célja az, hogy olyan szobát hoz létre, ahol el tudsz mon-

<sup>76</sup> Részlet Henry Normal *A ház nagyon más* című verséből (Thurzai Zsöni fordítása).

<sup>77</sup> DZSUBÁK Tamás, *Istennek van humora? – Látogatóban Darvasi László író otthonában*, hozzáférés: 2024.11.05, [https://kultura.hu/istennek-van-humora-latogatoban-darvasi-laszlo-iro-otthonaban/?fbclid=IwAR0\\_Qn4cFakQ4ICWuaynqb2ydPefRhA\\_CZEaHi4Z-26ANfIoifo-5V1aPZBQ](https://kultura.hu/istennek-van-humora-latogatoban-darvasi-laszlo-iro-otthonaban/?fbclid=IwAR0_Qn4cFakQ4ICWuaynqb2ydPefRhA_CZEaHi4Z-26ANfIoifo-5V1aPZBQ).

<sup>78</sup> Cosimo SCHINAIA, *Psychoanalysis and architecture. The inside and the outside* (London: Karnac, 2016).

dani valamit. És erről szól az írás. Fel kell építened egy olyan helyet, ahol el lehet mondani valamit.”<sup>79</sup>

Bármilyen elmélet fénytörésében is vizsgáljuk a ház és annak képe mindeképpen az intim létezés toposzaként bukkan fel, valamiféle bensőségesség jelképeként. A ház, egy kunyhó, vagy akár szoba a lélek biztonságos szállása, ahol szabad a képzelet, a fantázia. Lelkünk lakhely – írja Bachelard és rávilágít arra is, hogy „a házak legalább annyira élnek bennünk, mint amennyire mi bennük”<sup>80</sup>

Dunajcsik Mátyás közel egy évtizednyi emigráció után a berlini, Akademie der Künste archívumának épületében megpillantva a Nadas-hagyaték dobozait írja: „Doboz, melyet most úgy hívok: az otthonom. Schachtel. Schachtel itt minden, az életem is”<sup>81</sup> Ugyan Dunajcsik írásában az emigrációs lét, az otthon mint haza hiánya is megjelenik, mégis fontos összekapcsolni Bachelard hasonlóképpen fogalmazott gondolataival, melyekben bensőséges, otthonos helyeknek minősíti a fiókokat, dobozokat, melyeket a dolgok házának tekint, a házak pedig azért fontosak, mert a birtoklás tereinek, az ellenséges erőkkel szemben védelmezett, szeretett terekként gondolhatunk rájuk.<sup>82</sup>

Persze egy munkakörnyezet elrendezése sokféle lehet, alakíthatja ezt a munkastílus, a temperamentum, az azonban mindenképpen fontos, hogy legyen egy speciális tér, kifejezetten az egyén igényeire szabva, ami kényelmes, és ahol az egyén érezheti, hogy mindent kézben tart.<sup>83</sup> Ez a gondolatkör kapcsolódhat Bourdieu habitus-fogalmához, amely szerint nemcsak az otthonunkat lakjuk be, hanem mindenki „belakja” a társadalmi tér egy adott szegletét is, s ezzel járó szokások, megjelenési módok, tartalmak mindig nagyon mélyen sajátok.<sup>84</sup> Bizonyos habitusú emberek bizonyos lakókörülmények (értve ezalatt a lakástól a szélesebb lakókörnyezetig) között érzik „otthonosan” magukat, és ennek megfelelően alakítják és használják a lakóterüket.<sup>85</sup> A ház az én szimbóluma – énképünk szimbolikus reprezentációja, valamilyen módon a lakó belső és külső énjének tükörképeként működik. A ház fizikai belső és

<sup>79</sup> Kyle BUCKLEY, „*The Novel Is Like a Room*” – an Interview with Karl Ove Knausgaard, hozzáférés: 2024.11.05, <https://hazlitt.net/feature/novel-room-interview-karl-ove-knausgaard>.

<sup>80</sup> BACHELARD, *A tér poétikája...*, 23.

<sup>81</sup> DUNAJCSIK, *Egy félmondat a szabadságról...* [kiemelés az eredetiben].

<sup>82</sup> BACHELARD, *A tér poétikája...*, 23.

<sup>83</sup> CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Kreativitás...*

<sup>84</sup> BERGER Viktor, *A tér kategóriája a szociológia-és társadalomelméletekben*, PhD-értekezés (Budapest: ELTE Szociológiai Doktori Iskola, 2016).

<sup>85</sup> Pierre BOURDIEU, „A habitus és az életstílusok tere”, ford. FÁBER Ágoston, *Replika* 72. sz. (2010): 49–94.

külső terei szimbolizálhatják az én belső és külső működését azáltal, hogy tükrözik egyrészt azt, ahogy látjuk magunkat, másrészt pedig azt, ahogy engedjük, hogy mások lássanak minket. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az otthonok megpróbálják megerősíteni az énképüket.<sup>86</sup>

Simon Márton dolgozószobája – a 2017-ben megjelent interjú tanúsága szerint – pedig valamiképpen megjeleníti az irodalmi apafigurák, a tekintély-személyek kedvenc tárgyai, fotói révén a magának kijelölt szakmai utat, az elérendő célt, melyek egy Tandori-levelezőlapban, valamint Kemény István és Petri György fotójában (vagy azok egy részletében) öltenek testet.<sup>87</sup> Csík-szentmihályi hangsúlyozza, hogy úgy segíti a munkakörnyezetünk a munkánkat, ha tükrözi szükségleteinket és ízlésünket, vagyis ha valamiképpen otthonos, személyes, és kellő kontrollt biztosító számunkra. A körénk rendezett tárgyak funkciója, hogy segítsenek azzá válni, akik lenni szeretnénk, ezért kiemelten nem maguk a tárgyakban, hanem a hozzájuk fűződő viszonyban rejlik a lényegük.<sup>88</sup>

Freud – mint Goethe-díjas író – tárgyait, dolgozószobáját ugyancsak megidézhajjuk ezeken az oldalakon, hiszen a fennmaradt leveleiből tudható, hogy eleve nagyon érdeklődött a belsőépítészet, a bútorok és a lakberendezés iránt. A Berggasse 19. szám alatti, közel negyven éven át használt bécsi dolgozószobája (és rendelője) berendezésében is szerepet játszott a belső terek és a bútorok iránti fokozott érdeklődése. Ez vélhetően abból fakadt, hogy mivel szegény családból származott, lenyűgöző hatást tettek rá a Ringstrassen álló paloták enteriőrjei, azoknak a gazdag pácienseinek az otthonai, akiket pályája kezdetén az otthonukban kezelt.<sup>89</sup> Tárgygyűjtő szenvedélye is jól ismert, a könyvek mellett az antik kultúra tárgyi rekvizítumaival, szobrok, kisplasztikák garmadájával vette körül magát munka közben. Az antik kultúra, a régészet iránti lelkesedése, a múlt feltárására irányuló törekvéseivel párhuzamba állt, a lélek archeológusának tekintette magát, melyekre jó rímelték a szobájában található régészeti emlékek is.

<sup>86</sup> Clare COOPER MARCUS, *House As a Mirror of Self: Exploring the Deeper Meaning of Home* (Berkeley, CA: Conary Press, 1972).

<sup>87</sup> ROSTÁS ENI, *Így néz ki Simon Márton dolgozószobája*, hozzáférés: 2024.11.05, [https://konyvesmagazin.hu/nagy/igy\\_nez\\_ki\\_simon\\_marton\\_dolgozoszobaja.html](https://konyvesmagazin.hu/nagy/igy_nez_ki_simon_marton_dolgozoszobaja.html).

<sup>88</sup> CSÍKSZENTMIHÁLYI, *Kreativitás...*

<sup>89</sup> Nathan KRAVIS, *On the couch, a repressed history of the analytic couch from Plato to Freud* (Cambridge: MTI Press, 2017), illetve bővebben: TÓTH-VARGA VIOLETTA, „A divány kultúrtörténete környezetpszichológiai perspektívában, avagy Nathan Kravis *On the couch. A repressed history of the analytic couch from Plato to Freud* című könyvének környezetpszichológiai olvasata”. Közlésre benyújtva.

Ezt a jelenséget Pigrum a „kreatív hőmérséklet” elnevezéssel illeti, aki szerint a művész alkotótere körül található tárgyak komplex belső okok mentén kerülnek oda, melyek feladata annak a kreatív hőmérsékletnek, közegnek a kialakítása, ami inspiratív módon segíti az egyént a hatékony munkavégzésben.<sup>90</sup>

A fizikai környezet belső terei után még beljebb haladva, az egyén határain belülre pillantva megjelenő írói képeket vesszük górcső alá, melyek akkor keletkeznek, amikor a munkavégzés külső terei szinte feloldódnak az éppen zajló alkotói folyamatban.

### „BELSŐ ÍRÓGÉP”

*Már este van s kint ülök a terrászon, köröttem a világ,  
alattam a város, félkörben mint egy óriás billentyűzet...*

*azon pedig az Isten ujjá ír!*

*Ír, ír, türelmesen, fáradhatatlanul;*

*az ő ujját bizonytal nem az ész vezeti.*

*Az ész a gépben van és nem az ujjakban;*

*én s te a gépben vagyunk,*

*s ti, kik ujjaknak véltetek magatokat, csak billentyűk vagytok.*

*Láttam billentyűket, kik égi olajért imádkoztak,*

*s láttam billentyűket, kik nem tudták, mily szavakhoz kellene?<sup>91</sup>*

Babits a fenti soraiban egyenesen az alkotás és a létezés szimbólumává emeli az írást, az írógépen keresztül, a tudatos és tudattalan útvesztőiben a kettő határán kavargva kérdi, hogy „Mit rejtessz magadban, te szörnyű gépecske, ami nem esik az Észnek útjába?”<sup>92</sup> Azaz, ugyanazt a tudattalanban való alámerülés érzését fogalmazta meg, mint Murakami, ahogy egyik fenti fejezetben már röviden kitértünk rá. „A legtöbb esetben ugyanis az írónak, aki elkészült egy hosszú regénnyel, annyira felforrósodik az agyvize, hogy elmegy a józan esze. [...] a józan ész elvesztése önmagában még nem is probléma, csupán mindenképpen tisztában kell lennünk azzal.”<sup>93</sup> Knausgård is hasonlóképpen válaszolja meg magának a feltett kérdést:

<sup>90</sup> PIGRUM, „The »ontology« of...”

<sup>91</sup> BABITS Mihály, „Szimfónia az írógép előtt”, *Az Est*, 1926. aug. 20., 7.

<sup>92</sup> VÖ. LENGYEL, „Írógép, írás, irodalom...”

<sup>93</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*, 113.

Mit jelent az írás? Elsősorban azt, hogy elveszítjük önmagunkat vagy az énünket. Ennyiben az olvasásra emlékeztet, de míg olvasás közben az énünket az idegen én javára veszítjük el, amely azáltal, hogy egyértelműen kívülállóként van meghatározva, komolyan nem fenyegeti az integritásunkat, írás közben egészen másképpen veszítjük el, úgy, mint amikor a hó eltűnik a hóban, gondolhatnánk, vagy bármely más monokronizmus, amikor nincs semmiféle kiemelt pont, sem előtér, sem háttér, sem fent, sem lent, csak mindenütt ugyanaz.<sup>94</sup>

Olyannyira alámerülés kell, hogy: „Ez nem is teremtés, nem valami újnak a létrehozása, hanem emlékezés. Pontos felidézése valami majdnem elfelejtettnek” – írja Péterfy,<sup>95</sup> de nincs egyedül ezzel a gondolattal, hiszen Murakami James Joyce elméletét idézve így fogalmaz: „A képzelőerőnk nem más, mint a levegőben lógó memóriadarabkáink kombinációja”.<sup>96</sup> Vagyis a képzelet nem más, mint emlékezet, ami Bachelardnál kiegészül azzal, hogy „[lelkünkben] nem csupán emlékeink találunk »szállásra«, de az is, amit elfeledtünk. Tudattalanunk is »szállásra« lelt.”<sup>97</sup>

Murakami arról ír, hogy regényírás közben nem úgy érzi magát, mint aki szöveget ír, inkább, mint aki zenét ad elő, vagyis nem ésszel, inkább érzékeivel írja a szöveget. Tartja a ritmust, bízik az improvizáció erejében és a saját stílusában ír, élvezet él át, és az írás betölt nála valamiféle úrt. A regényírás olyasmira számára, „ami csak úgy feltör az emberből”.<sup>98</sup> Ráadásul az is a javára válik az írott műnek, ha a szöveg egységes és egész a maga nemében, azaz egyfajta fekete doboz, melyet majd az olvasó elemez, szétbont, felboncol, s nem az író nem teszi ezt meg a szövegével, illetve önmagával. Az író csak maradjon a megfigyelésnél, dolgozza fel a látott hallott információt az átélt érzéseket, de ne ítélkezzen. Ez a pozíció erőteljesen hasonlít a pszichoterapeuta működés-módjához, alászáll a mélyre, meglátja akár a sötétség bugyrait, elviseli és kibírja a nehéz érzéseket, történeteket, de nem ítélkezik. Ehhez az alászálláshoz, a rá tapadó sötétség elviseléséhez van szüksége a futásra.

Minden kreativitás szorosan összefügg azzal a fajta elmélyüléssel, amelyet a gyerekkori játékban megtapasztalunk, és azzal, hogy mindeközben tudjuk, hogy játszunk. Winnicott – brit gyermekorvos és pszichoanalitikus – fontos és érdekes koncepciója az átmeneti vagy potenciális tér fogalma, mely alatt azt a

<sup>94</sup> KNAUSGÁRD, *Harcok*, ford. PATAT Bence (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), 223.

<sup>95</sup> PÉTERFY, „Levél a szerkesztőknek...”, 195.

<sup>96</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*, 87.

<sup>97</sup> BACHELARD, *A tér poétikája...*, 23.

<sup>98</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*, 41.

teret érti, mely egyszerre tartalmazza a külső realitást és a belső énelállapotot, amely valahol a fizikai és szimbolikus tér metszéspontjában helyezkedik el, egyszerre van kint és bent, az objektív valóság és a fantázia szubjektív mindenhatósága között. Ez a fizikai térben létesülő mentális képződmény az, amely kezdetben a csecsemő elkülönülését segíti az anyától, miközben egy közbülső tér létesül, de később ez az állapot lesz minden szimbolikus képződmény alapja is, a játék, a kreativitás, a kulturális élmény origója is. Az alkotó folyamat, mint kreatív tevékenység is ebbe csatornázható be.<sup>99</sup> A kutatások és terápiás tapasztalatok az átmeneti tér belső, lelki vonatkozásaival foglalkoznak, de hogy ehhez miként járul hozzá a külső, reális környezet, nem igazán képezi a vizsgálódások terét. Az általunk szívesen magunk köré rakott ún. „átmeneti tárgyak”, az egykori anyai gondoskodás érzését idézik fel bennünk, méghozzá azon belül is azt az anyai funkciót, melynek legfontosabb aspektusa, hogy segítse az egyént abban, hogy belső potenciáljait kiteljesíthesse, hogy valóban önmagává válhasson. Ilyen átmeneti tárgyként funkcionálhatnak egyes esetekben akár a természeti környezetek, a számunkra fontos tájak vagy azok látványa is, de mindenféle tárgyi emlék, bútordarab, kisebb-nagyobb emlékek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az igazán inspiratív, alkotásra ösztönző helyek azok, ahol a „kint” megtámogatja, felerősíti a „bent” élményeit, azaz a külső környezettünk hozzásegít ahhoz, hogy a belső szubjektív világunkban azzá váljunk, amik lenni akarunk.<sup>100</sup>

Egy másik szálon pedig ez a gondolatmenet a pszichológiai szakralitás kérdésköréhez is elvezet, hiszen sajátos integráció jön létre a hely és az azt használó ember között, a hely kiemelt lélektani jelentőségre tesz szert, és beépül a személy identitásába, azaz a szakralitás-élmény átélésekor az egyén a kívülről pozíciójából a belülről pozíciójába vált át. Ezt erős pozitív élmények kísérik, felhőtlenység, szabadság, könnyűség érzése, harmónia a világgal,<sup>101</sup> aminek nem csak a klasszikus szakralis terek felelhetnek meg, de egy, az igényeinknek, habitusunknak és céljainknak megfelelően kialakított munkaterület is betölthet ilyen funkciót.

<sup>99</sup> Donald Woods WINNICOT, *Játszás és valóság*, ford. BIRÓ Sándor és SZÉCHEY Orsolya (Budapest: Animula Kiadó, 1999).

<sup>100</sup> TÓTH-VARGA, „A táj hatása...”

<sup>101</sup> DÜLL Andrea „»Vannak vidékek legbelül«: Környezetpszichológiai szakralitás a helyhasználatban”, *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 56, 1–2. sz. (2010): 227–238.

## EPILOGUS: KIMOZDULVA

Végül az irodalmi alkotó folyamat munkatereinek külső és belső perspektívája, az énen belül zajló folyamatok szociofizikai környezetben való feloldódása után – és mintegy kitekintés gyanánt – a test és általa a mozgás szerepére érdemes még röviden rávilágítani. Az alkotómunka folyamatáról szóló szépírói szövegekben rendre megjelenik az asztal melletti, s a belső, tudattalan folyamatokban zajló munka mellett a testmozgás, sőt a munkatérből való aktív kimozdulás valamely formája is (mely jócskán túlmutat a munka közbeni ablakon való kipillantáson).

Murakami azt írja, hogy a kitartóan végzendő folyamatos, aprólékos írói munka végzéséhez, mely sok ülést, egyhelyben maradást kíván, igen fontos a vitalitás, amit a fizikai erőnlét fejlesztésével lehet elérni. A testi erő csökkenése a mentális képességek romlásával is jár, lassabban jár az agy, kevésbé nyitott az ember. A fizikai erőre azért is szükség van, mert nap, mint nap szembe szállni a sötétség erejével, a tudattalan bugyraiban kalandozni hosszú távon nehéz munka, és ehhez edzett lélek kell, ennek pedig a lakóhelyét, a testet is erősen kell tartani.<sup>102</sup>

Péterfynél is megjelenik a testmozgás, mint az alkotómunka számottevő, szigorúan inherens része:

Reggel, ahogy felkeltem [...] nekiláttam a munkának [...] kilencig, tízig írtam, ameddig képes voltam koncentrálni. Amikor lemerült az agyam elmentem futni a Szigetorrba vagy a rétre, vagy, ha nagy volt a hó vagy a sár, a falu utcáin. Hét-nyolc, néha tíz kilométert futottam, közben [...] a mobilról hallgattam hozzá a zenét, többnyire punkot [...]. Bár az agyam már lassabban dolgozott futás alatt, mint a kora reggeli órákban, itt is kidobott ezt-azt, amit korábban kérdésként fel tettem magamban.<sup>103</sup>

Rousseau-nál – aki gondolkodni, alkotni, ihletet meríteni csak gyalogolva tudott – a sétálás boldogságával találkozhatunk: „Mindent séta közben csinállok, a táj a dolgozószobám; az asztal, a könyvek és a papír látványára unalom fog el, a munkám eszközei elkedvetlenítenek, ha leülök írni, nem találok ki

<sup>102</sup> MURAKAMI, *Mesterségem...*

<sup>103</sup> PÉTERFY, „Levél a szerkesztőknek...”, 192.

semmit és a kényszer, hogy elmésnek kell lenni, minden elmésségtől megfoszt” – idézi Frédéric Gros Rousseau gondolatait.<sup>104</sup>

De nemcsak ő, Nietzsche is gyakran beszélt és írt arról, hogy az ember „csak a lábával” ír jól, ezért gyanakvással illet minden, a négy fal között és ülve született gondolatot. Azt tanácsolja: „és a lehető legkevesebb időt töltsük ülve, ne higgyünk azoknak a gondolatoknak, amelyek nem szabad ég alatt, mozgás közben születnek, amelyeknek nem örvendeznek az izmok.”<sup>105</sup>

Persze a mozgás közbeni „fejben írás” nem egyszerű dolog, de ha az írói alkotói folyamatra a testen keresztül tekintünk, akkor a testedzésen és testmozgáson, annak egészségmegőrző és fitten tartó, gondolkodási folyamatokat serkentő hatásán túl a kognitív idegtudomány fontos kérdéseit is megemlíthetjük. Ebbe kissé belepillantva megtapasztalhatjuk, hogy a mozgás sokkal inkább jelen van az alkotói folyamatban, mint ahogy az első pillantásra látszik.

Ha a mindennapi beszédben zajló történetmesélésre gondolunk, könnyen beláthatjuk, hogy ez egyáltalán nem pusztán verbális folyamat, mert az elmondott történet befogadását markánsan színezi és alakítja a beszélő mimikája és a gesztikulációja is. Vagyis egy szemtől szembeni interakciós helyzetet „testet öltött” előadásként hallgatunk, ami feltétlenül hat az érzelmeinkre. Ez a „megtestesülés” (*embodied*) az elbeszélés más formáiban talán kevésbé egyértelmű, például egy általunk írott szöveg történetmesélése, vagy pláne egy olvasott szöveg befogadása esetén ez nem olyan magától értetődő jelenség. Ugyanakkor az írás részben nem verbális történetmesélés, részben pedig olvasás is, azaz a befogadói attitűd is benne rejlik, hiszen időről időre visszaolvasa az ember a saját maga által írott szövegét.

A nyugati kultúrában az olvasás amúgy is testetlen folyamatként él az emberek képzetében,<sup>106</sup> noha történetileg ennek némiképp ellentmond Karl G. Bauer tollából fennmaradt, a 18. században keletkezett hiedelem. Ez az olvasás folyamatában jelen lévő látszólagos mozdulatlanágról s a közben mégis csak aktívan zajló, sajátos testi működésről szól: „»Olvasás közben minden testmozgás szünetel, s ehhez társul a képzetek és érzetek erőteljes váltakozása«, ennek következtében pedig a »petyhüdség, nyálkásodás, felfújódás, és

<sup>104</sup> Frédéric GROS, *A gyaloglás filozófiája*, ford. MIHANCsik Zsófia (Budapest: Typotex Kiadó, 2023), 46.

<sup>105</sup> Idézi: GROS, i.o. 95.

<sup>106</sup> Marco CARACCILO, Cecile GUEDON, Karin KUKKONEN és Sabine MULLER, „The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation”, in *Emerging Vectors of Narratology* (Berlin: Walter de Gruyter, 2017), 435–459, DOI:10.1515/9783110555158-021.

elzáródások lépnek fel a belekben, ami tudvalevőleg mindkét nemnél [...] hatással van a nemi szervekre«. Vagyis aki sokat olvas, felingerli magát és hajlamosabb az onániára.”<sup>107</sup>

Mégis jellemzően azt gondoljuk, hogy a befogadói folyamat a test részvétele hiányában is lezajlik. De vajon valóban nem vesz részt a befogadás folyamatában a test(ünk)? A néma olvasás esetén hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a testünk a szöveget befogadó szemünk, a könyvet vagy az e-bookot fogó, lapokat forgató kezünk, illetve a kényelmes testhelyzetet kereső, azt időnként alakító-korrigáló testünk révén veszünk csak részt a folyamatban. Ugyanakkor az utóbbi időben az irodalomtudomány, és a narratológia fontos fogalmává vált a „megtestesülés” kifejezés, mely azt vizsgálja, hogy vesz-e rész a test a történetek előállításában és befogadásában. A megtestesült narratológia az emberi gondolkodást oly módon vizsgálja, mint amit testi tapasztalatok is vezérelnek, s mely testi tapasztalatok háttérben markánsan ott áll a természeti és kulturális környezet. Ez már az úgynevezett „második generációs kognitív tudományok” közé sorolható megközelítés,<sup>108</sup> mely az elmét határozottan belehelyezi a testi folyamatokba, és az őt körülvevő fizikai világgal, a „megtestesült tapasztalatokkal” együtt vizsgálja, velük tranzakcióban kezeli. Nem kell magyarázni, hogy ez mennyire illeszkedik az ember-környezet tranzakciót elsődleges vizsgálendő területének tekintő környezetpszichológia gondolkodásmódjához, mely szintúgy (részben) fenomenológiai és egzisztencialista alapokon, a humanisztikus földrajzi irányzat alapvetéseit is követve alakította ki alaptéziseit.

A szövegek olvasási folyamatában a befogadás tehát ugyanazokra az agyi folyamatokra támaszkodik, mint amelyet a valós világbeli megértésekhez is használunk, így tulajdonképpen az olvasói befogadói munkálatok közben olyan, mintha az olvasott szövegbéli cselekvéseket mi magunk végeznénk el (*embodied reading*). Tulajdonképpen egy megtestesült szimulációt futtatunk a tükörneuronok segítségével. A megtestesült narratológia tehát a test szerepét helyezi előtérbe a narratívák alakításában és olvasásában. A megtestesült olvasó nem átülteti elméjét a narratíva teremtette fiktív világba, hanem jóval inkább a testét használja virtuális modellként azzal a céllal, hogy érezze azokat a mozdulatokat és érzéseket, amelyekről olvas, tapasztalati úton tegye húsvér élménnyé a narratívát.

<sup>107</sup> Idézi: Stephan BOLLMANN, *Az olvasó nők veszélyesek*, ford. SÁROSSI Bogáta (Budapest: Scolar Kiadó, 2008), 25.

<sup>108</sup> CARACCILO, GUEDON, KUKKONEN és MULLER, „The Promise of...”

További izgalmas empirikusan vizsgálendő kérdése a narratológiának az a tanulmány elején több író által is megfogalmazott jelenség, hogy a befogadói és alkotói élmény, azaz – narratológiai terminológiával fogalmazva – a narratívára adott testet öltött reakcióink vajon miként függnek a kontextustól, amelyben olvasunk?<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Uo.

SZENTPÉTERI MÁRTON

## A küszöbön át

Materiális paratextusok és a testes olvasás mozgásteret  
kora újkori természetbölcséleti könyvekben<sup>1</sup>

szem@mome.hu

ORCID: 0009-0002-4211-4113

---

HELIKON

Across the Threshold. Material Paratexts and the Space for Embodied Reading  
in Early Modern Natural Philosophy Books

### Abstract

In the intersection of literary studies and design culture studies, innumerable themes can be drawn from Gaston Bachelard-inspired spatial poetics to issues of narrative design, and cognitive poetics, which treats the novel as a life-world technique, to the phenomenological mimesis of the givenness in novels, all of which can link their methods of studying readers' and writers' ways of thinking and creativity with those of analysing design thinking. In the light of all this, however, it may also be fascinating to delve into the world of paratexts that help constituting the spatiality and materiality of the printed book, and to take stock of some of the closely related issues of embodied reading, even if only in an essayistic manner.

Keywords: embodied reading, early modern period, Cartesian dualism, *fabrica* and *ratiocinatio*, *disegno*, print culture studies

<sup>1</sup> Hálával tartozom a Cseh Tudományos Akadémia Filozófiai Intézetének, amely Jozef Dobrovský-ösztöndíjjal támogatta prágai kutatásaimat 2024 nyarán, illetve 2023 őszétől 2025 őszéig szenior kutatóként két évre bevont a Petr Pavlas vezette *The Origins of Modern Encyclopaedism (TOME)* című projektjébe. Külön köszönet Lucie Storchovának, Lenka Režňákové-nak, Jo Hedesannak (Oxford), Martin Žemlánek, Vladimír Urbáneknek, Tomáš Havelkának és Petr Pavlasnak. A Strahovi-kolostor könyvtárában mind 2024-ben, mind pedig 2025-ben nagy segítségemre volt Zuzana Nejedlíková, hálás köszönet érte. Az esszét mesterem, Horváth Iván emlékének ajánlom.

## BEVEZETÉS

Az irodalom- és kultúratudományok és a designkultúratudomány metszethalmazában megszámlálhatatlanul sok téma felvonultatható a Gaston Bachelard ihlette térpoétikától, a narratív design kérdésein, illetve a regényt életvilághelyként kezelő kognitív poétikán át az életvilág eleve-adottságának regényekben megtestesülő fenomenológiai mimézisének elméletéig, melyek mind össze tudják kapcsolni az olvasói, illetve írói gondolkodásmódokat és kreativitást vizsgáló módszereiket a tervezői gondolkodásmódokat elemzőkkel, mint amilyen Nigel Cross *designerly ways of thinking* modellje is, vagy Brian Lawson a témakört „demisztifikáló” elméletei is.<sup>2</sup> Mindezek fényében is izgalmas lehet azonban a nyomtatott könyv térbeliségét és materialitását megalkotó paratextusok világában elmerülni, s az ehhez szorosan kapcsolódó testes vagy megtestesült olvasás néhány kérdését számba venni. Mégpedig abban a korszakban, amikor a nyomtatott könyv médiuma még viszonylag új volt, ezért sokkal plasztikusabb értelemben és hangsúlyosabban foglalkoztak az iméntiekkel a nyomtatott kultúra szereplői, mint manapság, amikor már evidenciajellegük elhalványította sajátos karakterüket s a velük való teoretikus, gyakorlati és poétikus bíbelődést. A kora újkor azért is izgalmas számunkra, mert ekkor még nem önállósul a szépirodalom autonóm beszédmódja, hanem az legtöbbször más diskurzusrendekbe ágyazódik, jelesül a később majd természettudományossá váló természetbölcséleti művek beszédmódjaiba, amelyek ekkor még túlnyomórészt allegorikusak, jelképekkel rakottak, hieroglifikusak, textúrájukat a költői játékok (*lusus poetici*) és a természet játéka (*lusus naturae*) szétszálazhatatlanul csomózzák eggyé, s egyaránt az isteni teremtés titkos tartalmaira utaló szignatúrák elevenítik meg szerzőik hangjait.

## MATTER DOES MATTER

A kora újkor egyik nagy géniusza, René Descartes (1596–1650) metafizikai elmélkedései (*Meditationes de prima philosophia*, 1641) során egy esetben egy adag viasszal babrál éppen. Könnyű felidézni, hogy a viasz meggyújtatlan gyertya formájában kemény, hideg és hófehér, de mindenképpen szilárd és

<sup>2</sup> Lásd erről *Design és irodalom* című szemlémet ebben a lapszámban, illetve: Nigel CROSS, *Designerly Ways of Knowing* (London: Springer, 2006). Valamint: Nigel CROSS, *Design Thinking: Understanding How Designers Think and Work* (London, UK: Bloomsbury, 2011) DOI: 10.5040/9781474293884; Brian LAWSON, *How Designers Think: The Designing Process Demystified* (Milton Park, UK: Routledge, 2005<sup>4</sup>) DOI: 10.4324/9780080454979.

szinte szagtalan.<sup>3</sup> Amikor azonban meggyújtjuk a gyertya kanócát, azt látjuk, hogy az felmelegszik, folyékonyvá válik, elveszíti a színét, és sajátos, pörkölt illatot áraszt, miközben táplálja a gyertya tüzét. Hogyan beszélhetünk akkor ugyanarról a dologról, ugyanarról a szubsztanciáról, ha egyszer hol ilyen, hol olyan formát ölt? Ez a kaméleon egyértelműen megtéveszti az érzékeinket, és Descartes szerint csakis a gondolkodó én – *cogito ergo sum!* – tudja, hogy ugyanarról a dologról van szó, amelyik akcidentiális, fizikai tulajdonságait megváltoztatja, amikor felhevítik. Hát miféle Próteusszal van itt dolgunk, melyet csak a gondolkodó én kaphat rajta trükkjein? A karteziánus világban a kiterjedéssel bíró dolog (*res extensa*) létezése bizonytalan vagy fogalmilag megfoghatatlan, míg a testetlen gondolat (*res cogitata*) biztosan szárnyal, uralja a szellemi terepet. A tiszta logika tisztán és világosan (*clare et distincte*) vett, megbízható ismereteket nyújt, és ezzel felülkerekedik azon a zavaros esztétikán, amelyet Alexander Baumgarten később majd az érzéki megismerés tudományaként definiált, és amelyet wolffiánusként ő szintén az alsóbbrendű megismeréshez (*gnoseologia inferior*) rendelt. Vagyis végső soron a tökéletlen és zavaros gondolkodáshoz kötődőnek vélte, olyan megismerésnek, amely szorosan kapcsolódik a testhez, ha nem egyenesen tisztán testi jellegű.<sup>4</sup> Mindennek egészen kitartó örökségét, a karteziánus dualizmust jól ismerjük, de signelméleti relevanciáját azonban ritkán emlegetik.

Descartes nagy kritikusa volt a nápolyi felvilágosodás kulcsfigurája, Giambattista Vico (1668–1744), aki leginkább a *verum ipsum factum* formulájáról és a *Scienza nuova* (1744) című híres könyvéről ismert.<sup>5</sup> Vico nézetei mögött végső soron az a vallásos meggyőződés áll, hogy a világot egy tökéletes Teremtő hozta létre, és hogy ezért egyedül ő rendelkezik kimerítő ismeretekkel a teremtett világegyetemről. A világ igazsága a Teremtő igazsága. Világi értelemben tehát csakis az isteni teremtést reprodukálni próbáló *homo faber* – legyen az kézműves vagy akár regényíró – rendelkezhet igazán mélyreható ismeretekkel a saját maga alkotta dolgokról, de csakis azokról,

<sup>3</sup> Descartes persze olyannyira rajongó, hogy a rét virágainak illatát is érezni véli a viasz szagában, de ez ma, amikor a gyertyákat ipari körülmények között gyártják, mindenképp túlzásnak hathat. René DESCARTES, *Elmélkedések az első filozófiáról* [1641], ford. BOROS Gábor (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1994).

<sup>4</sup> Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esztétika*, ford. BOLONYAI Gábor (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1999).

<sup>5</sup> Giambattista VICO, *Az új tudomány*, ford. SZEMERE Samu és DIENES Gedeon (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979). Vicóról lásd: Stephan OTTO, *Giambattista Vico: Lineamenti della sua filosofia*, Studi Vichiani 20 (Napoli: Guida Editori, 1992); Ernst CASSIRER, *A kultúratudományok logikája*, ford. FÜLÖP József (Budapest: MMA Kiadó, 2025), 16–18.

a természetről éppen nem. Mindenkori tudásunk a készítésen keresztül történő tanulás (*learning by doing*) gyümölcse, s nem valami eszményi világból származó absztrakció. Ez a felfogás, amellet, hogy a természettudományokkal szemben a bölcsészeteket és a későbbi társadalom- és kultúratudományokat helyezi előtérbe jóval Dilthey és Humboldt szellemtudományos forradalma előtt, azért is fontos, mert tulajdonképpen a kézműves tudást is megemeli rangjában.<sup>6</sup> Vico szerint valódi tudomány ugyanis csak az ember alkotta világgal foglalkozhat érdemben.

Anyagi és szellemi világok ezen kölcsönhatása a manierista *disegno* elméletében is kulcsfontosságú volt már, bár a *disegno interno* és a *disegno esterno* között kétségtelenül van bizonyos fokú hierarchia: hiszen a tervezett tárgy eszméje vagy formája mindig megelőzi annak fizikai megtestesülését a tárgyak születésének genealógiájában.<sup>7</sup> Természetesen van e mögött egy jó adag platonizmus, ahogy Descartes koncepciója mögött is. Az idea, a forma, az ötlet vagy a *disegno interno* mindig jobb, mint annak az emberi kéz által utánzott és előállított fizikai másolata. Az emberi alkotás csak másodlagos Isten művéhez képest, mivel a *disegno interno* Isten képmása – *segno di Dio in noi*, azaz Federico Zuccari etimológiája szerint „Isten jele bennünk” – az emberekben, a *disegno esterno* ennek csak az emberi kéz által készített gyengébb fizikai lefordítása, illetve képe: vagyis rajza, szobra, illetve épülete lehet.<sup>8</sup> Mégis, minden okunk megvan arra, hogy ezt Vico szellemében értsük azok körében, akik ismerik a kivitelezés és a gyártás kultúrájának mindennapi realitásait, ahogy ezt hirdeti a *Teorica* és *Prattica* kérdéséről Pietro Testa (1611–1650) *Il liceo della pittura* (1638/1642 körül) című híres metszete is:

<sup>6</sup> A szellemtudományok (*Geisteswissenschaften*) felemelkedéséről lásd: Hans Ulrich GUMBRECHT, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, ford. NEMESKÉRI Luca, LÉNÁRT Tamás, VINCZE Ferenc, VÁSÁRI Melinda és KELEMEN Pál (Budapest: Kijárat Kiadó, 2016).

<sup>7</sup> Erwin PANOFSKY, *Idea: Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*, ford. SZÁNTÓ Tamás (Budapest: Corvina Kiadó, 1999); Federico ZUCCARI, *L'idea de' pittori, scultori, et architetti* (Torino: Agostino Disserolio, 1607). Megjegyzés: a Biblioteca del Museo Nacional del Prado Cerv/1500 jelzetű példányát használtam. Ben THOMAS, „Disegno: Superficial Line or Universal Design?”, in *Renaissance Keywords*, szerk. Ita MAC CARTHY, 31–46 (London: Routledge, 2013), 38 DOI: 10.4324/9781315088907-3.

<sup>8</sup> Lásd: Cesare VASOLI, *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*, ford. SZKÁROSI Endre (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983), 142. Matthijs JONKER, „Producing Knowledge in Early Modern Rome: Concepts and Practices of Disegno in the Accademia di San Luca and the Accademia dei Lincei.” *Journal for the History of Knowledge* 2, 1. sz. (2021): 1–15, 3 DOI: 10.5334/jhk.8.

A Teória a saját maga révén láncokhoz kötött, a Praxis pedig a maga szabadságában önmaga miatt vak; de aki kezdőként a Képirás (*Pittura*) tanulmányaiban a nagy Mesterek tudásának csínjabinját (*il buono*) megtanulja; s azután előrehalad, hogy maga utánozza a Természet tárgyait, majd belép Pallasznak művelt Lyceumába, s ott megtalálja és megérti a Mathematica műfogásait, továbbá egyesíti az Elméletet és a Gyakorlatot; s az értelem és a használat boldog párosításával (*con felice accoppiamento dall'intelligenza, e dall'uso*) megfosztja őket hibáiktól, az hírnevet szerez magának, s a világban növeli az erény dicséretét.<sup>9</sup>

A mesterember, a készítő tudása a reneszánsz során újra ismertté vált Vitruvius szerint (*De architectura libri decem*, 1,1.) az építménynek és magának a készítésnek (*fabrica*) enciklopédikus jelentéseggyütteséből, valamint a tervezésből (*ratiocinatio*) tevődik össze. A vásár kettőn áll: elmélet és műveltség nélkül (*sine litteris*) nincs sikeres gyakorlat és kivitelezés, a tehetség (*ingenium*) önmagában nem elég, rendszerezett tudásra (*disciplina*) is szükség van. Amiképpen Vitruvius híres protoszemiotikájában is kimondatik, amiket jelölnek (*quod significatur*), s amik jelölnek (*quod significant*), szoros kapcsolatban állnak egymással. Egy ilyen felfogásban alig van helye a későbbi karteziánus dualizmusnak, hiszen *fabrica* és *ratiocinatio* egységében a gondolkodó én anyagtalansága és az anyagnak mint az érzéki csalódások forrásának felfogása értelmezhetetlen: a készítés az anyagi és az anyagtalán sajátos összjátéka, nem pedig az egyik vagy a másik dimenzió fölénye.<sup>10</sup>

*Teorica* és *prattica*, *ratiocinatio* és *fabrica*, *disegno interno* és *disegno esterno* összhangja a kézművesek világában mindig számottevő volt, őket már Sir Francis Bacon is csodálta emiatt, aki éppen ezért azt tanította, hogy a filozófiát részben a mechanikus művészetek képviselőinek praxisa révén kell vissza-

<sup>9</sup> „La Teorica è per se stesse di legami avvinta, e la Prattica nella sua libertà è per se stessa cieca; ma chi in età di freschi anni ne gli studii della Pittura il buono d[i] gran Maestri apprende; e poi avanzandosi ad imitare da se gli oggetti della Natura, entra nel dotto Liceo di Pallade, e vi ritrova, et intende le arti della Mathematica, unisce egli la Teorica alla Prattica; e spogliandole di loro difetti con felice accoppiamento dall'intelligenza, e dall'uso, a se acquista gloria di nome, et al mondo accresce pregi di virtù.” A Prágai Nemzeti Galéria gyűjteményében található nyomtatványról (R 89210) másolt szöveg. Amennyiben nincs hivatkozás fordítóra, valamennyi idegen nyelvű idézet saját magyarítás – Sz. M.

<sup>10</sup> A mai antropológiában nagyon hasonló elveket fogalmaz meg Tim Ingold, aki az anyagot sok esetben társalkotóként értelmezi a kézműves munkájában. Lásd: Tim INGOLD, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (London: Taylor and Francis, 2013) DOI: 10.4324/9780203559055.

állítani paradicsomi állapotába.<sup>11</sup> A *Novum organum* szerint az igazi filozófus ugyanis nem egy empirista, gyűjtögető „hangya”, sem egy racionális, magából hálót fonó „pók”, hanem egy „méhecske”, aki virágport gyűjt a virágokról, majd megemészti azt, és így mézet termel: ez egy kognitív metafora az alapos megértésre és a valóban mély tudásra, s az arra épülő alkotásra. Márpedig ez a kísérleti, illetve empirikus gyakorlat és az intuitív gondolkodás szimbiózisán múlik.<sup>12</sup>

Ugyanílyen tanulságos – ahogyan arra Ferdinando Bologna, majd az ő nyomdokain Troy Thomas is rámutat –, hogy Caravaggio hírhedt naturalizmus és realizmus a korabeli úgynevezett itáliai természetbölcselek (többek között Giordano Bruno, Bernardino Telesio, Tommaso Campanella és Giambattista Della Porta) filozófiai gondolatainak egyedülálló képi megtestesítőjeként is felfogható.<sup>13</sup> Ezek a szerzők prekantiánus, nem fenomenológiai módon fordultak magukhoz a dolgokhoz, és a dolgokat – hogy Telesio, illetve Campanella formuláját használjam – „juxta propria principia” (vagyis saját tulajdonságaik fényében) vizsgálták. Ez a késő reneszánsz kori dologközpontú attitűd egy markáns analitikus felosztást hangsúlyozott a dolgok extramentális (azaz a fizikai entitás), intramentális (azaz az eszmei, illetve retorikai tartalom) volta és a szavak között. Ezek a fizikai és metafizikai aspektusok azonban olyan okkult minőségek (*qualitates occultae*) és rejtett megfeleltetések, illetve korrespondenciák és szimpátiák révén kapcsolódtak egymáshoz csodálatos módon, amelyek gyakran az *analogia Trinitatis* mintájához szorosan illeszkedő, szentháromságtanra épülő feltevéseken alapultak – jelesen a Ramon Llullt és a keresztény kabbalistákat, az alkimista Paracelsust és Campanellát követő Alsted-tanítvány, Johann Heinrich Bisterfeld logikai és metafizikai műveiben.<sup>14</sup> Ahogy Caravaggio a *Szent Máté elhívása* című vásznán (1599–1600)

<sup>11</sup> Paolo ROSSI, *Francesco Bacone dalla magia alla scienza* (Bari: Laterza, 1957). Valamint: Paolo ROSSI, *A filozófusok és a gépek*, ford. KEPES Judit (Budapest: Kossuth Kiadó, 1975).

<sup>12</sup> „Qui tractaverunt Scientias, aut Empirici, aut Dogmatici fuerunt. Empirici, formicae more, congerunt tantum & utuntur; Rationales, araneorum more, telas ex se conficiunt; Apis vero ratio media est, quae materiam ex floribus horti & agri elicit, sed tamen eam propria facultate vertit & digerit.” FRANCIS BACON, *The Instauration magna Part II: Novum organum and Associated texts*, szerk. GRAHAM REES és MARIA WAKELY, *The Oxford Francis Bacon 11* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 152 DOI: 10.1093/actrade/9780199247929.book.1.

<sup>13</sup> Ferdinando BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle „cose naturali”* (Torino: Bollati Boringhieri, 1992), 138–190; Troy THOMAS, *Caravaggio and the Creation of Modernity* (London: Reaktion, 2016), 163–173.

<sup>14</sup> Johann Heinrich BISTERFIELD, *Philosophiae Primae seminarium ita traditum, ut omnium disciplinarum fontes aperiat, earumque clavem porrigat* (Alba Julia / Gyulafehérvár: Martinus Major, 1652) [RMNy 2415]; Johann Heinrich BISTERFIELD, *Elementa Logica: In Usum Scholae*

megfesti a fényt, az olyan lenyűgöző módon ragadja meg a fény metafizikai és fizikai értelmezéseinek többértelműségét és korrespondenciális kapcsolatait, ahogyan azt filozófiai értekezések szavakkal soha nem tehetnék volna meg.<sup>15</sup> Hasonlóképpen a *sola fide* protestáns felfogását cáfoló poszttridenti teológiai gondolatokat is ragyogóan festi meg Caravaggio *Az irgalom hét cselekedete* (1606–1607) című műve, amelyet újfent a festő naturalizmusa fűszerez, s amely a szűk nápolyi sikátorok mindennapi szegény embereit dolgoztatja modellként, és aprólékosan megfigyeli szerény természeti realitásukat látszólag nem kellően kegyes, de valójában igen is evangéliumi összhangban a festmény szcenírozta szakrális témákkal. Megszólalásig hiteles, szinte tapintható jelenlétükért a Derek Jarman rendezőtől is felfedezett filmszerű világítás mellett éppen természetes materialitásuk szavatol, a hétköznapi nápolyiak *juxta propria principia* megtestesült természetessége idézi meg az immár transzcendenssé vált történetet újra és újra úgy, mintha mégis minden éppen most történne meg először a vásznon, illetve a hús-vér valóságban.

Nelson Goodman megkülönböztette az allográf és autográf műalkotásokat egymástól – ez különösen a hamisítás esztétikájának kutatásában bizonyult számottevőnek, a hazai irodalomban például Radnóti Sándor nagyhatású könyve esetében.<sup>16</sup> A művészetfilozófusok szerint az autográf művek szorosan kötődnek médiumukhoz, míg az allográf művek materiális beágyazottsága nem számottevő eredetiségüket illetően. Egy festmény nem másolható, csak hamisítható, egy szöveg, ha pontosan teszik azt, másolható. Mégis felmerülhet a kérdés, hogy az irodalmi művek vajon valóban médiumfüggetlenek-e? Tényleg úgy van-e, mint Ray Bradbury *Fabrenheit 451*-ében, hogy a könyvek elégetése ellen azok memorizálása szolgálhat egyedüli gyógyírül? Mintha a szóbeliség, az írásbeliség, a nyomtatott és képernyőkultúra kutatói, illetve a mediális fordulatok szakemberei ne tudnák, hogy az óhatatlanul szövegvariánsokat teremtő rhapszódosz médium a javából, akinek habitusa, arc kifejezése, vagy épp hanghordozása mind-mind eminensen materiális paratextusok, s aki így nem kevésbé határozza meg performanszával, illetve testiségével a szövegek szóródó jelentéseit és az azokat meghatározó létmód-

---

*Albensis ita collecta, ut tyro, trimestri spatio fundamenta Logices, cum fructu jacere queat* (Alba-Julia / Gyulafehérvár: Fejedelmi nyomda, 1635) [RMNy 1612]. A témában lásd többek között: Martin MULSOW, „Sociabilitas. Zu einem Kontext der Campanella-rezeption im 17. Jahrhundert”, *Bruniana & Campanelliana* 1, 1–2. sz. (1995): 205–232.

<sup>15</sup> THOMAS, *Caravaggio*..., 149–162.

<sup>16</sup> Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis–New York–Kansas City: The Bobbs-Merrill Co., Inc., 1968); RADNÓTI Sándor, *Hamisítás* (Budapest: Magvető, 1995).

jukat. Mint majd lentebb utalok rá, a paratextusok, kiváltképp az emblematis-cus címlapok tekintetében *vice versa* éppígy lehet beszélni a könyvek fiziognó-miájáról is. Horváth Iván, a digitális bölcsészettudományok úttörője alapvető, *A szöveg* című írásában már a kilencvenes évek közepén arra jutott, hogy az irodalmi szövegek bizony leginkább statisztikai módon léteznek.<sup>17</sup> A variációk terjedése és szóródása azt implicálja ugyanakkor, teszem hozzá, hogy az elő-fordulások anyagisága egyáltalán nem bagatell dolog sem létmódjukat, sem pedig jelentésüket illetően. Mivel *per definitionem* a szöveget éppen másolha-tósága teszi szöveggé a digitális bölcsészet szerint, első látásra talán meglepő, hogy messzemenően nem mindegy, hogy azok melyik kéziratban, melyik könyvben, kinek a szerkesztésében, milyen paratextuális közegben jelennek meg. Ám a valóságban maga a szerző is lehet bizonytalan, illetve változékony, s így több variáns forrása. A másoló pedig sohasem másol tökéletesen, örökő-sen kognitív disszonanciaredukciók szeplősítik munkáját – ez az, ami miatt a *lectio difficilior* textológiai módszere szinte mindig működik –, kézírásának ductusa a történelem során egyre egyedibbé és nehezebben olvashatóvá lesz, a tipográfia, illetve a tördelés pedig önmagában jelentésmódosító transzfor-máció lehet, s akkor még nem szóltunk a durvább szedési hibákról vagy a szándékos és önkéntelen szerkesztői intervenciókról, cenzúráról és egyéb „delfinológiai” (Szörényi László) csemegékről, illetve a médiumváltás külön-féle más tényezőiről, amelyek a notációt magát igenis beágyazzák a médiumba materiális értelemben.<sup>18</sup> S noha az autográf műveknek valóban továbbra sincs notációja, melynek alapján azok tökéletesen reprodukálhatóak volnának, valójában az irodalmi mű sem allográf teljes mértékben – ez pusztán művészetfilo-zófiai absztrakció, avagy egyenesen az analitikus szellem meglehetősen törté-netietlen illúziója volna csupán!

A designelmélet technofilozófiára figyelő szerzői továbbá arra mutathat-nak rá, hogy hogyan is kell a tervezett tárgyak, mint például egy nyomtatott könyv kultúratudományi szempontból releváns materialitását józan ésszel el-képzelnünk a fentebbieken túlmenően. Peter-Paul Verbeek és Petran Kockel-koren *Things that Matter* című perdöntő tanulmányukban izgalmas kritikáját fogalmazzák meg a posztmodernizmus fénykora óta különösen divatos ún. designplatonizmusnak. Szerintük a tervezők

a termékeket mindenféle nyelvek elemeiként értelmezik: a forma, a ter-mék jelentésének, valamint a vállalat és a vásárló közötti kapcsolatok

<sup>17</sup> HORVÁTH Iván, „Szöveg”, 2000 6, 11. sz. (1994): 42–53.

<sup>18</sup> SZÖRÉNYI László, *Delfinárium: Filológiai groteszkek* (Budapest: Helikon Kiadó, 2010<sup>3</sup>).

nyelveiként. De ha a termékeket minden nem anyagi aspektusától megfosztjuk, marad valami, ami több mint nyelv; több mint szimbólum, jelentés, funkció vagy ikon. Ami megmarad, az a dolog mint dolog. A dolgok jelentésének dekonstrukciója olyasvalamire bukkan, ami nem redukálható nyelvre vagy jelentésre. De hogyan tudunk igazságot tenni ennek a *dolgnak mint dolgnak*?<sup>19</sup>

A Don Ihde-től kölcsönzött technológiai intencionalitás elmélete – amely bizony sokban emlékeztet a harmadik utas Umberto Eco *intentio operis*ára – láthatóvá teheti a felhasználók és a dolgok közötti kapcsolatnak ezt a nem nyelvi aspektusát.<sup>20</sup> Ez a termékeket nem jelekként vagy a tervezők szándékainak megtestesítőiként kezeli, hanem rámutat arra, hogy milyen módon vannak jelen, milyen módon alakítják környezetüket vagy építik életvilágunk technoesztétikai dimenzióit, illetve hogyan vesznek részt a világalkotásban mint dolgok, miként szülnék azok a tervezőktől előre nem szándékolt új társadalmi és kulturális praxisokat, mint esett az a nyomtatott könyvvel, mikrohullámú sütővel, a sétálómagnóval vagy épp az okostelefonnal is. A holland szerzők számára – Heidegger, Merleau-Ponty és Albert Borgmann nyomdokain haladva – a kézzelfogható, használható, kéznél lévő (*zuhanden*) dolgok közvetítő, megtestesült eszközök, amelyek alakítják és lehetővé teszik a fizikai világhoz való viszonyunkat, illetve mediálják személyközi kapcsolatainkat is. Ugyanakkor ezek nagyon gyakran a visszahúzó (*Entzug*) állapotában vannak. Ennek két formája ismert, a bevonó és a visszavonuló. Az utóbbi esetben például egy tárgy helyrehozhatatlan meghibásodása végleg kivonja a tárgyat a világhoz való kötődésünkből. A másik esetben a kivonulás azonban nem végleges, mint ahogyan a működő hangszerek esetében sem, ahol figyelmünk ugyan nem elsősorban a tárgyra, hanem a zenére irányul, amit megszólaltatunk, és bár így a figyelmünk középontjában elsősorban nem a hangszerek állnak, azok mégis a zenei gyakorlatunk fókuszában maradnak. Az ilyen típusú tárgyak nagyobb „kötődési kapacitással” (*engagement capacity*) rendelkeznek. A kötődési kapacitás kulcskérdés a kortárs technológiák megértése szempontjából, hiszen minden jel szerint az egyre inkább gyengül a kortárs „eszközparadigmában” (*device paradigm*) – különösen a digitalizációval, melyben az „ontológiai el-

<sup>19</sup> Peter-Paul VERBEEK és Petran KOCKELKOREN, „Things that Matter”, *Design Issues* 14, 3. sz. (1998): 28–42, 33–34 [kiemelés az eredetiben] DOI: 10.2307/1511892.

<sup>20</sup> Don IHDE, *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth* (Bloomington: Indiana University Press, 1990), 102–103 DOI: 10.2979/3108.0.

kendőzés” (Hector Rodriguez) uralkodó tendencia –, ezzel is erősítve az elidegenedést magát.<sup>21</sup> Borgmann és követői szerint a fokális gyakorlatok és az azokat feltételező fokális tárgyak ezt viszont csökkenthetik, jelesül a tőlük életre hívott közösségi praxisokkal. A nyomtatott könyv mindenképpen fokális tárgy, a „fenntartott figyelmet” (*sustained attention*) megkövetelő olvasás pedig minden bizonnyal fokális gyakorlat.<sup>22</sup> Ez mindenképpen kapcsolatba hozható azzal is, ahogy a megtestesült gondolkodás ma oly népszerű felfogása szerint mentális folyamataink pedig részben megtestesülnek, és be vannak iktatva, illetve beágyazódnak anyagi vagy, ha úgy tetszik, tervezett környezetünkbe, és abban vesznek részt működésük során. Így a tárgyak – mint például a nyomtatott könyvek is – hagyományos médium voltuk mellett anyagiságuk, avagy „anyagiságuk” (*material engagement*) révén is bizony episztémikus tárgyakká válhatnak.<sup>23</sup> Mit jelent ez esetünkben? Többek között azt jelenti, hogy ezek alapvetően határozzák meg és csatornázzák be megismerésünket, illetve gondolkodásunk módjait, azt, ahogyan megértjük őket és az általuk közvetített jelentéseket, mindez pedig az életvilágunkra is érdemi hatást gyakorol, ahogy azt Ihde materiális hermeneutikája is vallja.<sup>24</sup> Az én feltevésem itt nem más, minthogy a materiális paratextusok kulcsfontosságúak ebben az összefüggésben. A 16. század közepétől a 17. század végéig a kora újkori nyomtatott kultúra a nyomtatott könyv történetének legfenségesebb időszakában bontakozik ki, a könyv mint hardware-software médium soha azóta sem mutatta plasztikusabban a maga anyagiságát, térbeliségét, architektonikusságát, episztémikus és életvilágformáló erejét, mint akkoriban.

<sup>21</sup> Albert BORGMANN, *Technology and the Character of Contemporary Life: A Philosophical Enquiry* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1984), 31–35, 55–60.

<sup>22</sup> Justin E. H. SMITH, *The Internet Is Not What You Think It Is: A History, A Philosophy, A Warning* (Princeton: Princeton University Press, 2022). Lásd még: Michael Patrick LYNCH, *The Internet of Us: Knowing More and Understanding Less in the Age of Big Data* (New York, NY: Liveright Publishing Corporation–W. W. Norton & Company, 2016).

<sup>23</sup> Lambros MALAFOURIS, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement* (Cambridge, MA: MIT Press, 2013) DOI: 10.7551/mitpress/9476.001.0001; Hans-Jörg RHEINBERGER, *Toward a History of Epistemic Things* (Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1997).

<sup>24</sup> Don IHDE, *Material Hermeneutics: Reversing the Linguistic Turn* (London: Routledge, 2023) DOI: 10.4324/9781003153122.

## KORA ÚJKOR

Ha a designkultúrát jelenségek olyan hálójaként, illetve együtteseként, vagy akár olyan életvilágaként közelítjük meg, amely életünk multiszenzoriális tapasztalatainak és jelentéseinek szinergiájából áll össze, akkor természetesen úgy gondolunk rá, mint ami a test által megtapasztalt fizikai terek és az emberi elme számára nyitott vagy tőle megnyitott diszkurzív terek állandóan kreatív kölcsönhatásából születik. Ez különösen igaz az olvasásra a 4ECognition elméletének szempontjából, mely szerint elménk a tipográfiai térben való elmélyülés során a maga sajátos állapotaiban, mozdulataiban és gesztusaiban testesül meg, beágyazódik a szöveg által reprezentált társadalmi és anyagi kontextusokba, kiterjed a tervezett környezetünkbe, amelyet ismét a szöveg idéz fel, és sajátos módokon a könyv intellektuális és fiktív színterein meg is elevenedik, következésképpen ezeket a test is egyértelműen megtapasztalja.<sup>25</sup>

Michael Maier (1568–1622) – a világhírű alkimista és a rózsakeresztes gondolkodásmód jeles védelmezője – egyik legmeggyőzőbb könyve a témában az 1618-as *Atalanta fugiens* című gazdag kompozíció: főként versek és azok magyarázatainak, a hozzájuk tartozó képeknek és kottáknak a gyűjteménye, amely a kora újkori megtestesült olvasás talán legérdekesebb példáját nyújtja legújabb kritikai kiadásának szerkesztői szerint is.<sup>26</sup> Amint azt címe világosan kifejezi, Maier meditatív könyvét az elme és a test számára egyaránt hasznos eszköznek szánta, amely az olvasó egyszerre több érzékszervét is igénybe veszi, miközben a természet folyton változó világába merül bele. Szerinte ez a multiszenzoriális módszer sokkal hatékonyabb volt a „természet tréfái” (*lusus naturae*) valódi értelmének feltárásában, mint a kizárólag skolasztikus, illetve logikai magyarázatok.<sup>27</sup> Mindezt már a szinopszist adó cím is frappánsan jelzi:

Futó Atalanta, vagyis a természet titkaira vonatkozó Új Alkímiai Emb-lémák, melyek egyrészt a szemhez és az értelemhez alkalmazkodnak, részbe vésett ábrákkal és hozzáfűzött mondatokkal, epigrammákkal és

<sup>25</sup> Karin KUKKONEN, *4E Cognition and Eighteenth-Century Fiction: How the Novel Found its Feet* (Oxford: Oxford University Press, 2019) DOI: 10.1093/oso/9780190913045.001.0001.

<sup>26</sup> Tara NUMMEDAL és Donna BILAK, szerk., *Furnace and Fugue: A Digital Edition of Michael Maier's "Atalanta fugiens" (1618) with Scholarly Commentary* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2020).

<sup>27</sup> Paula FINDLEN, „Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe”, *Renaissance Quarterly* 43, 2. sz. (1990): 292–331; SZENTPÉTERI Márton, „A költői játék ismeretelméleti szerepe a korai újkorban,” in *Dictionarium 1604: Szenci Molnár Albert szótára*, szerk. SZABÓ András, 234–258 (Budapest: OSZK–Osiris, 2007).

jegyzetekkel. Másrészt a fülhöz és a lélek nyugalmához, ötven háromhangú zenei fűgával, amelyek közül kettő egyetlen egyszerű dallamnak felelhet meg, melyet distichonokkal való éneklésre formáltak, hogy különleges élvezettel lássák, olvassák, meditálják, megértsék, megítéljék, énekeljék és hallják őket.<sup>28</sup>

A 42. epigramma (1. ábra) maga pedig így szól nyersfordításban:

A természet a vezetőd, és te vagy az ő szolgája a művészet-mesterség segítségével. Légy kész, tévedni fogsz, hacsak nem társad ő az úton. A józan ész segítse a szolgálót, és a tapasztalat erősítse meg a fényt, amelynek segítségével messziről is láthatja majd a nyomokat. Az olvasás legyen a lámpás, amely fényesen világít a sötétségben, és ügyelj arra, hogy szavaidat előrelátóan válogasd meg.<sup>29</sup>

A hosszabb magyarázat értelmezésében, laza fordításban ez azt jelenti, hogy az utazókat számtalan veszély fenyegeti Maier szerint, különösen, ha éjszaka, gyalogosan indulnak útnak, csúszós és veszélyes helyeken. Az utazáshoz négy dolog szükséges, nem is beszélve az élelemről és az erős, egészséges testről. Először is, egy útitárs vagy vezető, aki ismeri az utat, amelyen végig kell haladniuk. Mert ha egy tudatlan ember vezet egy másikat, ugyanaz történik velük, mint a vakokkal, ha nem is esnek mindketten árokba azonnal, de hibákba és tévedésekbe annál inkább. Másodsor, egy bot is szükséges, amely elkerülhető az út csúszós és veszélyes része, nehogy az az embernek kárt okozzon. Harmadszor, jó szem is kell, mert az ilyen utazások a vakok vagy gyengén látók számára a legveszélyesebbek. Negyedszer, lámpa vagy fáklya is szükségeltetik, hogy az út változatos és különböző szakaszai megkülönböztethetőek legyenek. Ugyanígy – folytatja Maier –, ha valaki a „filozófiai gyógyír” (*Medicina Philosophica*) keresésének rendkívül nehéz útjára vállalkozik, akkor a fizikai erő és kitartás mellett négy, a fentiekkel pontosan párhuzamba állítható és azoknak megfelelő dologra lesz szüksége, nevezetesen a „termé-

<sup>28</sup> *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova de Secretis Naturae Chymica, Accommodata partim oculis et intellectui, figuris cupro incisis, adjectisque sententiis, Epigrammatis et notis, partim auribus & recreationi animi plus minus 50 Fugis Musicalibus trium Vocum, quarum duae ad unam simplicem melodiam distichis canendis peraptam, correspondeant, non absq; singulari jucunditate videnda, legenda, meditanda, intelligenda, dijudicanda, canenda et audienda.*

<sup>29</sup> *Epigramma XLII. / Dux Natura tibi, tuque arte pedisequus illi / Esto lubens, erras, ni comes ipsa viae est. / Det ratio scipionis opem, Experientia firmet / Lumina, quo possit cernere posta procul. / Lectio sit lampas tenebris dilucida, rerum / Verborumque strues providus ut caveas.*



1. ábra. A 42. embléma az *Atalanta fugiens*ből, idősb Matthäus Merian metszete,  
*Wikimedia Commons*

szetre” (*Natura*), az „észszerúségre” (*Ratio*), a „tapasztalatra” (*Experientia*) és az „olvasásra” (*Lectio*): ha ezek közül bármelyik hiányzik, a többi kevésnek bizonyul vagy egyáltalán nem segít. Mert ezekkel, mint négy keréssel, halad a „filozófiai szekér” (*currus philosophicus*), amelynek egyik kereke sem hiányozhat, mert ha egy is hiányzik, akkor az egész tákolmány semmire sem lesz jó. A természet előfeltételezi a természetes testeket és szellemeket mint a természet által elsőként biztosított tárgyakat, amelyekre a művészetnek-mesterségnek később hatnia kell, előkészítve, megtisztítva és alkalmassá téve őket arra, hogy azokból elkészülhessen az, amit a művészet-mesterség végsőként ígér. Így a fazekas vizet és földet vesz, az üveggyártó hamvat és homokot, a kovács vasat, rezet, önt, ólmot, ezüstöt vagy aranyat, a cserző nyers bőrt, és mások más dolgokat. A kémia művelője is hasonló tisztelettel viseltetik anyagai iránt, melyek már az első naptól kezdve nagyon jól ismertek számára, ő azonban,

amikor elkezdődik a munka, többnyire sok éven át, sőt, egész életében tudatlan marad, ha nem vigyáz. A természet ugyan valóban rámutat a dolgokra, de sok olyan dolog van, amely úgy elhomályosítja a természet keltette benyomást, hogy az érdemben sosem ismerhető meg. Az első szándék tehát az, hogy komolyan megfontoljuk, hogyan működik a természet, hogy a kémia természetes tárgyai hibátlanul és felesleg nélkül rendelkezésre álljanak: ezért a természetnek kell a vezetőnek és társnak lennie egy ilyen nagy utazáson, akinek a lábnyomait követni kell. Másodszor, az észnek olyan támasznak kell lennie, amely stabilan és szilárdan tartja a lépéseket és a lábakat, hogy azok ne csúszszanak el és ne ingadozzanak, mert az ész gyakorlása nélkül az ember hajlamos hibákba esni, ezért a filozófusok azt mondják: bármit is hallasz, előbb kérd meg az ész tanácsát, hogy lehetséges-e az, avagy sem. Mert senki sem kényszerül hinni vagy végrehajtani lehetetlen dolgokat, kivéve, ha annyira gyenge a memóriája, tompa az esze és korlátos a képzelete, hogy rákényszerítse magát arra, hogy a hamisat igaznak fogadja el, az igazat pedig hamisként utasítsa vissza. A filozófusok azt is hozzáteszik, hogy nem a szavak érdeklik őket, bármit is mondanak, hanem csak a dolgok, amiket meg lehet érteni; és hogy a szavak a dolgokért vannak, és nem a dolgok a szavakért. Harmadszor, a tapasztalat olyan lesz, mint a szemüveg, amellyel a dolgokat távolról lehet látni; ez olyan optikai eszköz, amelyet a művészet-mesterség talált ki és készített, hogy segítse és javítsa az emberek gyenge látását. Hasonlóak ezekhez a mindenféle ásványi anyaggal végzett kísérletek, amelyeket kipróbáltak, láttak vagy hallottak, és minél jobban megmaradnak az emlékezetben, annál többet tud belőlük kihozni az észszerű ember, és összehasonlítani őket más dolgokkal, hogy megérthesse, mi az igaz és mi nem. Negyedszer, az olvasás mintegy világos lámpást gyújt a megértésben, amely nélkül mindenütt sötétség és sűrű felhők lennének. De a jó szerzők műveit gyakran kell olvasni, különben egyáltalán nem lesz hatékony ez a tevékenység.

Ne felejtjük el, hogy Maier könyvének olvasója tehát maga előtt láthatja az embléma rézkarcát, olvashatja a hozzá tartozó epigrammát magát, illetve a hosszú értelmező leírást, és ha kottát is tud olvasni, akkor fejében megszólalhat az emblémához rendelt fúga is, vagy akár énekelheti is azt – a természet-bölcséleti mű így lesz egyszerre vizuális, diszkurzív és auditív, és a maga szinesztetikus és szinergikus módján így von be lassan minden érzékszervet a gyógyító erejű multiszenzoriális alkímiai meditációba. Szinte valóban ott börtökölünk az éjszakában, erős, faragott botunk támaszt meg járás közben, amint a termékenységi szimbólumokkal rakott szépasszony lábnyomait követjük titokzatos útján, rajtunk a szemüvegünk, mellyel messze látunk, s ke-

zünkben a lámpás, mely megvilágítja utunkat, melynek során egyre jobban megismerjük majd a természet könyvének titkait.

Jan Amos Comenius fiataloknak szóló enciklopédikus trilógiája szintén egyedülálló példája a kora újkori megtettesült olvasásnak szentelt könyveknek. *Janua linguarum reserata* (Leszno, 1631) című műve egy aprócska tankönyv, egy ragyogó kompendiumszerű, gyerekeknek szóló enciklopédia, amelyet az *Orbis sensualium pictus* (Sárospatak, 1658 előtt; Nürnberg, 1658) című képes verzió egészít ki, ez az előző szöveges változat szócikkeinek megfelelő emblémákat gyűjti össze tulajdonképpen. E kettő mellett a *Schola ludus* (Sárospatak, 1656) biztosítja a performatív megértés lehetőségét, mint a *Januab*an bevezetett szöveges enciklopédia dramatizált változata, ahogy az emblemikus *Orbis pictus* pedig annak vizuálisan továbbfejlesztett változataként értendő. Az előbbi teljes címe jól érzékelteti a könyv szerzői szándékát: *Schola Ludus, seu Encyclopaedia viva, hoc est Januae Linguarum praxis Comica*, amely szerint az egy játékos dramatizált iskola, illetve élő enciklopédia, vagyis a *Janua* (a. m. *Nyelvek ajtajának*) szcenírozott változata.

Ma már viszonylag elismert tény, hogy a Walter Ongtól elnevezett „tipográfiai tér” vagy a „könyvtér” (*bibliospace*), ahogy Mario Carpo hívja inkább, a kora újkori nyomtatott kultúra paratextusainak vagy tipográfiai küszöbjeinek megjelenése óta erősen architekturális, illetve architektonikus jellegű.<sup>30</sup> Különösen igaz ez az emblemikus címlapokra, amelyek gyakran a korabeli efemer építészet olyan modelljeit utánozták, mint a diadal- vagy esküvői boltívek, kapuk és a színházi maszkok színpadképei.<sup>31</sup> Rendkívüli tömörséggel fejezi ezt ki a téma egyik vezető kutatója, William Sherman: „[h]a a nyomtatott könyv valóban végett vetett a katedrálisok korának, ezt többek között úgy tette, hogy maga *vált* épületté. A nyomtatott paratextusok a szöveges építmények széles választékát vitték át a küszöbön, bejutván még a legszerényebb hajlékba is”.<sup>32</sup> Ennek a képnak alighanem Johann Heinrich Alsted 1630-as enciklopédiája, illetve a ta-

<sup>30</sup> Mario CARPO, „The Making of the Typographical Architect”, in *Paper Palaces: The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, szerk. Vaughan HART és Peter HICKS (New Haven, CT: Yale University Press, 1998), 158–70; Margery CORBETT és Ronald LIGHTBOWN, szerk., *The Comely Frontispiece: The Emblematic Title-page in England, 1550–1660* (London, Henley and Boston: Routledge–Kegan Paul, 1979).

<sup>31</sup> Jean-Marc BESSE, „Térképészet és gyűjtemény: Ortelius Theatruma”, ford. GELLÉRI Gábor, in *Tér és történelem*, szerk. BENDA Gyula és SZEKERES András, 111–148 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2002).

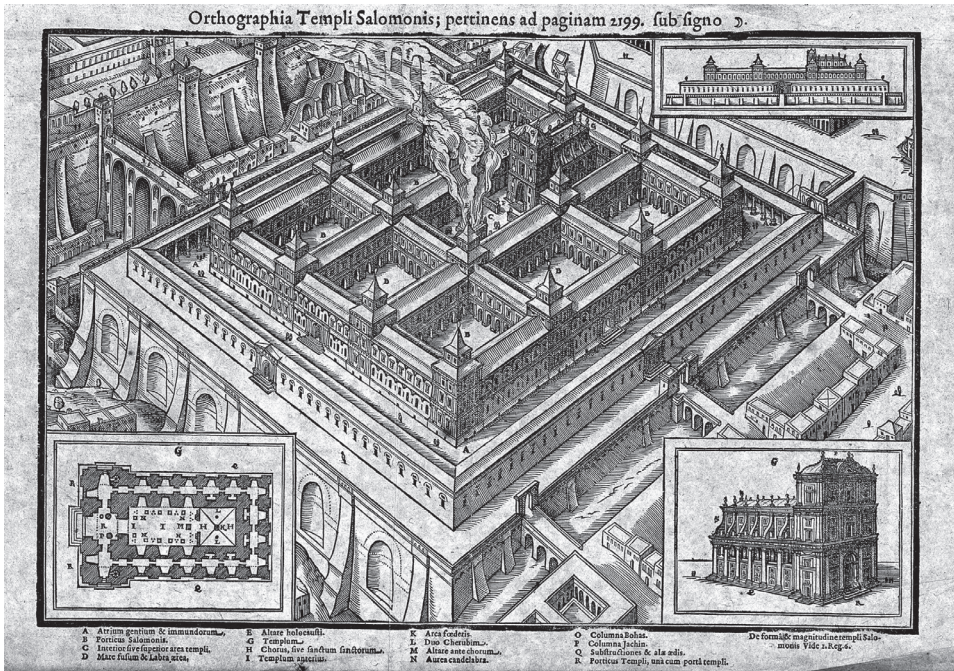
<sup>32</sup> William H. SHERMAN, „On the Treshold: Architecture, Paratexts, and Early Print Culture”, in *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, szerk. Sabrina ALCORN BARON, Eric N. LINDQUIST, és Eleanor F. SHEVLIN, 67–81 (Amherst & Boston: University of Massachusetts Press, 2007), 81 [kiemelés az eredetiben].

nítvány Jan Amos Comenius pánszofikus művei feleltek meg a legjobban. Mindezt Comenius *expressis verbis* meg is fogalmazta – így tervezett enciklopédiáját többek között a „keresztény pánszofia templomának” (*Templum Pansophiae Christianae*) nevezte, és szerkezetének kialakításakor hol Vitruvius-t, hol Ezékiel templomvízióját követte –, ám meglepő módon illusztrációkat erre mégsem találtunk nála.<sup>33</sup> Ezzel szemben Alsted enciklopédiája, jóllehet, nem nevezi magát egyértelműen Salamon templomának, az először a Pistcator-biblia önállóan megjelent appendixében kinyomtatott villalpandista templomrekonstrukciók ikonográfiai programja – amelyik Alsted hatalmas enciklopédiájában amúgy az *Architectonica* fejezetének egy eldugott pontján tűnik fel újra – világossá teszi a kognitív metaforát, amelyben a méltó módon helyreállított enciklopédia valójában a méltó módon helyreállított Jeruzsálemi Templommal azonos. Eszerint a bibliai *instauratio templi* a forrástartomány, a millenarista *instauratio scientiarum* pedig a céltartomány.<sup>34</sup> (2. ábra) Hogy a tökéletes enciklopédiának köze van a világvégéhez, és hogy az bizony sürgetheti is Krisztus második eljövételét, a parúziát, nem meglepő módon már az enciklopédia címlapja is plasztikusan fejezi ki.<sup>35</sup> (3. ábra) Ha horizontálisan olvassuk a címlapot, akkor fény derül arra, hogy annak programját az istenfélő „kegyesség” (*pietas*) és a józan „emberiesség” (*humanitas*) egyaránt meghatározza, benne teológiai és filozófiai igazságok egybeesnek, következőképpen a *veritas duplex*nek itt helye nincs. Ha vertikálisan olvassuk, úgy arra lehetünk figyelmesek, hogy fentről lefelé maga az üdvtörténet (ti. *sacra historia*) bontakozik ki, az enciklopédia helye pedig a Paradicsom és az Utolsó ítélet között található. Alsted szakrális geometriájában a cirkuláris formák mindig dinamikusak, mint a bolygók futása vagy az az azzal analóg „szférák szónoklata” (*sphaera oratoria*), vagyis az emberi gondolkodás és beszéd diskurzusai. A *ratio circularis* az enciklopédia köreiben teljesedik

<sup>33</sup> SZENTPÉTERI Márton, „A keresztény pánszofia temploma: Jan Amos Comenius és a szabadkőműves templomszimbolika kora újkori forrásvidékei”, *Helikon: Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 62, 4. sz. (2016): 528–545.

<sup>34</sup> SZENTPÉTERI Márton, „A bölcsesség temploma: Metszetek Johann Heinrich Alsted enciklopédiáiban”, in *Építészet és jelentés – építészeti jelentés*, szerk. KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor, 52–105 (Budapest: Moholy-Nagy Művészeti Egyetem–MTA Szociológiai Kutatóintézet, 2007); „Temple of Encyclopaedia: A Symbol of Universal Wisdom in Johann Heinrich Alsted’s Works”, in *The Iconology of Law and Order*, szerk. Vera KÉRCHY, Attila KISS és György E. SZŐNYI, *Eastern and Western Traditions of European Iconography* 4, 185–197 (Szeged: JATE Press, 2012).

<sup>35</sup> Wilhelm SCHMIDT-Biggemann, Annarita Angelini, Ivan Valbusa és Walter Tega megfontolásainak továbbgondolásával és hivatkozásokkal lásd: SZENTPÉTERI Márton, *Egyetemes tudomány Erdélyben: Johann Heinrich Alsted és a herborni hagyomány* (Budapest: Universitas Kiadó, 2008).



2. ábra. Salomon templomának madártávlati rajza Alsted 1630-as enciklopédiájában, feltehetően Christoph Raabe (=Corvinus) a metsző, *Wikimedia Commons*

ki, illetve annak ciklognomonikus mozgósításában leli örömét, s kombinatorikus munkálkodásával sürgeti is a Második Eljövételt. A négyzetes formák a *memoria stabilis* formái, ahol minden nyugalomra lel, mint a Mennyei Jeruzsálemben is, az Utolsó Ítélet után. A címlapon a *Jelenések* a testben történő feltámadásra vonatkozó képei is megelevenednek. Ennek a részletnek azonban van egy Ezékielre visszamenő konnotációja is az 1630-as enciklopédiát már jól ismerő, illetve azt kombinatorikusan működtető olvasók számára. Mint arra Walter Tega felhívta figyelmemet, az enciklopédia harmincnyolc táblázata (*Tabulae numero triginta octo adumbrantes Oeconomiam, et velut Anatomem, huius Encyclopaediae*) – sok más kivonat, szöszedet és regiszter mellett – az enciklopédia anatómiáját nyújtja, annak afféle csontvázát. Életre e csontokat hússal, vérrel és lélekkel az olvasó kelti majd, így Alsted.<sup>36</sup> Tega azonban nem figyelt fel arra,

<sup>36</sup> „Mivel a dolgok így állnak, úgy gondoltam, helyesen fogok cselekedni, ha az egész Enciklopédiának a módszerét folyamatos táblázatokban vázolom fel, és azokban mintegy a tudományok csontjait és inait rajzolom meg, s így valamiféle csontvázat mutatok be. Te pe-



3. ábra. Alsted 1630-as enciklopédiájának címlapja, a metsző Hulsius, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: HG I 30)

dig, jóindulatú olvasó, a lelket, a vért és a húst magukból a rendszerekből (ti. az enciklopédia fejezeteiből) keresd elő, és így töltsd ki a csontos és inas vázat, hogy teljes, élettel teli testet kapj (Quae cum ita sint, existimavi me recte facturum, si universae huius Encyclopaediae methodum perpetuis tabulis adumbrarem, inque iis quasi ossa et nervos disciplinarum delinearem, adeoque illarum quoddam quasi sceleton exhiberem. Tu, lector benevole, spiritum, sanguinem, et carnes pete ex ipsismet systematibus, et ita exple sceleton osseum et nervosum, ut habeas corpus succiplenum)”. Johann Heinrich ALSTED, *Encyclopaedia septem tomis distincta* (Herborn: Corvinus, 1630), 1.

hogy ez a szent munka a máskülönben topikus könyv ciklognomonikus – tehát kombinatorikus és meditatív – mozgósításával végezhető el csak igazán! Az pedig külön izgalmas, hogy ez a metafora valójában Ezékieltől való. A címlap feltámadásra utaló, Szent János-i képe így Ezékielt is megidézi, akinek prófécijája amúgy is a *Jelenések* felé irányul, legalábbis a keresztény tipológiai kritika szerint.<sup>37</sup> A méltó módon helyreállított enciklopédia feltámadása tehát sürgeti a testben való feltámadást is.

Az építészeti jellegű, illetve architektonikus frontispiciumok esetében a könyv térbeli megértése tehát meglehetősen nyilvánvaló, de vannak más típusú emblemikus paratextusok is, amelyek képesek biztosítani a megtestesült olvasás minimális követelményeit, s amelyek segítségével az olvasó úgy érzi, mintha belépne a csodakamra, a kincstár, a fegyvertár, a színház, az iskola, a (filozófiai) bazár virtuális terébe, templomába vagy enciklopédikus kertjébe, mint például Tycho Brache *Astronomiae Instauratae Mechanicájának* (1598) esetében, amelynek könyvtere a világegyetem valódi teremtő törvényeit követő instaurációs elmélet szerinti legjobb és legcsinosabb fajtából vett és leírt precíz és kifinomult csillagászati eszközök virtuális és virtuóz tárháza, amelyeket a címlapon és a kolofonon két allegorikus alak keretez, érzékletesen bemutatva a tudás egységének reneszánsz eszméjét, ezúttal a makrokozmosz megértését a csillagászzal összekötve (*scil. suspiciendo despicio*) és a mikrokozmosz megértését pedig az alkímia (*scil. despiciendo suspicio*) révén. (4. és 5. ábra) Charles Whitney nyomán feltételezhetjük, hogy e térbeli tárolás valódi tudományos, erkölcsi és spirituális minőségét az (Isten emberi képmásának helyreállítását eredményező) instauráció filozófiája és teológiája garantálja itt, amely Bacon vagy a keckermanni humanista antropológia követői, jelesül Alsted, Bisterfeld és Comenius számára vált döntő jelentőségűvé egyetemes reformprogramjaikban.<sup>38</sup> Ebből a szempontból Tycho restaurált műszerei a természet feletti ádami uralom, vagyis a teremtés zavartalan, bűnbeesés előtti

<sup>37</sup> E kérdéskör alapos megvitatásáért Petr Pavlasnak és Cornelis Schiltnek vagyok hálás, akikkel Pilzenben volt módom minderről hosszasan diskurálni a TOME és a brüsszeli bázisú VERITRACE közös workshopján, 2025 májusában. Ezékiel próféta látomását Izráel újjászületéséről lásd: Ezék 37,1-14.

<sup>38</sup> Charles WHITNEY, „Francis Bacon’s Instauratio: Dominion of and over Humanity”, *Journal of the History of Ideas* 50, 3. sz. (1989): 371–390 DOI: 10.2307/2709567; Howard HOTSON, „The Instauratio of the Image of God in Man: Humanist Anthropology, Encyclopaedic Pedagogy, Baconianism and Universal Reform,” in *The Practice of Reform in Health, Medicine and Science, 1500–2000: Essays for Charles Webster*, szerk. Margaret PELLING és Scott MANDELBROTE, 22–60 (London: Ashgate, 2005) DOI: 10.4324/9781315237626-1. A *Vulgata* szerinti (2Kir 12,7) *instauratio templi* Károliékkal szólva „az Úr háza romlásainak építése”, az *instauratio domus Domini* (2Kir 12,12) „az Úr háza romlásainak kijavítása”, az *instauraretur templum*



4. ábra. Az asztrológia allegóriája Tycho Brache *Instauratio*jának címlapján, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: AG XI 56)



5. ábra. Az alkímia allegóriája Tycho *Instauratio*jának végén, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: AG XI 56)

felfogása és szemlélése valódi eszközeinek tűnnek. A Keplertől továbbfejlesztett, s 1627-ben közreadott *Tabulae Rudolphinae* már címében is valami hasonlót említ. Ezek a

Rudolf-táblák, amelyek annak a csillagászati tudománynak a helyreállítását (*restauratio*) tartalmazzák, amelyik az idők hosszú során romhalmazzá vált. Ez a restauráció a csillagászoknak attól a Főnixmadarától, Tycho lovagtól való, aki a Dán Királyságban élő Brahék illusztris és nagylelkű családjából származik.<sup>39</sup>

E csillagásztörténeti szempontból felbecsülhetetlen műnek architektonikus címlapja ugyancsak megér egy pár mondatot. (6. ábra) Itt Uránia templomát láthatjuk a csillagásztörténet leghíresebb szereplőivel és jellegzetes csillagászati eszközeikkel, élükön Kopernikusszal és Tycho Brachéval, de többek között ott van még Ptolemaiosz és Hipparkhosz is. A fa-, téglá- és márványoszlopok és klasszikus oszlopfők elárulják, hogy közülük Tycho a legjelentősebb a maga korinthuszi rangjával. A képen a saját rendszerére mutat rá éppen, s ahogy itt áll, bizony az *Instauratio* híres, *Quadrans muralis sive Tychonicus* című metszete juthat eszünkbe. (7. ábra) A címlapon megtaláljuk Keplert is az alsó táblák egyikén. Az ő figuráját is egyértelműen az *Instauratio* említett metaszetének írnoka nyomán formálták meg. Látjuk lent még Tycho Uranienborgjának térképét és nyomdászokat is, akik nyilván éppen e nagy művön dolgoznak, mint Kepler is teszi átellenben a templom modelljének tetejével az asztalán. Az egész templomot a birodalmi sasból aláhulló aranyeső szórja meg mindenütt – ez a császári támogatás jelképe.<sup>40</sup> A templom tetején Uránia látható matematikai múzsákkal körülvéve. A templom belső terében ily módon pedig minden kétséget kizáróan a méltó módon helyreállított, ha tetszik

---

*Domini* fordulata (2Kir 12,14) „az Úr házát javították ki” formán hangzik, az *instauratio templi Domini* (1Krn 26,27) „az Úr házána építése”, az *instauratio domus Dei* (2Krn 24,27) pedig az „Isten házána kijavítása”.

<sup>39</sup> Johann KEPLER és Tycho BRACHE, *Tabulae Rudolphinae, quibus Astronomicae Scientiae, temporum longinquitate collapsae Restauratio continetur, a Phoenice illo Astronomorum Tychone ex Illustri et Generosa Brabeorum in Regno Daniae familia oriundo Equite* (Typus Jonae Saurii, Ulm, 1627). A Strahov Kolostor könyvtárának példányát (AG II 15) forgattam. A hamvaiból feltámadó főnixmadár metaforája csak gazdagítja az *instauratio*, illetve *restauratio* toposzainak sokértelműségét.

<sup>40</sup> Hogy mindennek köze van-e Danae történetéhez, további vizsgálat tárgya lehet.



6. ábra. A *Tabulae Rudolphinae* frontispiciuma Uránia templomával, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: AG II 15)

Főnixmadárként feltámadt csillagászat világába jutunk, vagyis abba a könyvtérbe, amelyik a helyreállítást megtestesíti.<sup>41</sup>

A túlzott mértékű visszatekintő anakronizmus elkerülése érdekében az eszmetörténetírás megköveteli a korabeli fogalmak és szakkifejezések bizonyos fajta utólagos újratervelését (*retrofitting*). Ezért céлом, hogy metaforikus nyelvhasználatomat némileg még inkább kora újkori talajba gyökereztessem. Erre több szempontból is szükség van, melyek közül a legfontosabb, hogy Gérard Genette – a jó strukturalista – kizárólag szinkron módon beszél a paratextusokról. A *retrofitting* segítségével a paratextusokra úgy tekinthetünk, mint *signaturae librorum*ra, melyek egy bizonyos fiziognómia segítségével könnyítik meg a könyvbéli ismeretek tárgyalását, illetve amelyek az adott könyvek belső tartalmát foglalják össze vizuális értelemben, különösen az emblematis liminális eszközöket alkalmazó címlapok eseté-

<sup>41</sup> A címlap szakszerű elemzését szakirodalommal lásd: *Frontispiece to the Rudolphine Tables* (M.8.10), hozzáférés: 2025.09.01, <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-M-00008-00010-00001/1>.



7. ábra. Tycho *Instauratio*jának híres, *Quadrans muralis sive Tychonicus* című metszete, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: AG XI 56)

ben.<sup>42</sup> Így az olvasás egyfajta „vadászat” (*venatio*) is, hiszen az olvasó ember a szignatúrákkal keretezett könyvtérben rejtőzködő titkos jelentésekre, illetve titkokra vadászik, mint Giambattista Della Porta *Magia naturalis*ának olvasója is, aki az emblematikus címlap kulcsmetaforája szerint hiúzként

<sup>42</sup> A szignatúrákról lásd: Oswald CROLL, *Basilica chymica (...)* *In fine libri aditus est (...)* *tractatus novus De signaturis rerum internis* (Frankfurt: Claudius Marnius et haeredes Joannis Aubrii, 1609). A címlap Aegidius Sadeler műve. A Strahovi-kolostor könyvtárának CX II 23/a jelzetű példányát forgattam. Részletesen lásd: Jakub HLAVÁČEK, „The Theory of Signatures in the Works of the Physician and Paracelsian Oswald Croll (1560–1608)”, *Studia Rudolphina* 19 (2019): 99–113.

„vizsgálja és kutatja” (*aspicit et inspicit*) a természet és Della Porta könyvét egyaránt.<sup>43</sup> (8. ábra) E könyvek (para)szövegszerkezete a reneszánsz természetfilozófia ismeretelméleti és ontológiai modelljeit tükrözi. A természet és a világegyetem szublunáris és szupralunáris titkos jelentései a biblioszféra mikrokozmoszában vannak elrejtve, és olvasás közben ugyanúgy vadászni kell rájuk, mint ahogyan a makrokozmoszban való megtapasztalásuk és kutatásuk során is vadászni kellett rájuk. Az olvasás éppoly nyomkeresés, mint a természet szignatúráinak értelmezése annak érdekében, hogy a világegyetem alkotóelemeinek mélyebb jelentéseiig jusson el az olvasó. Arról nem is beszélve, hogy a mikro- és makrokozmoszokat titkos kapcsolatok, korrespondenciák és szimpátiák hálója köti össze a hermetikus szemiózisban, illetve az analogikus metafizikában, így amiként az univerzumban történtek befolyásolják az életünket a Földön, a természetben történtek pedig a tes-



8. ábra. Részlet Giambattista Della Porta *Magiae naturalis*ának címlapjáról, *Wikimedia Commons*

<sup>43</sup> Giambattista DELLA PORTA, *Magiae naturalis libri viginti* (Napoli: Orazio Salviani, 1589). A témáról részletesen lásd: William EAMON, „Science as Hunt,” *Physis. Rivista internazionale di storia della scienza* 31, 2. sz. (1994): 393–432; *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994), 269–300 DOI: 10.2307/j.ctv10vm194; „Medicine as a Hunt: Searching for the Secrets of the New World”, in *Renaissance Futurities: Science, Art, Invention*, szerk. Mari-Tere ÁLVAREZ és Charlene VILLASEÑOR BLACK, 110–117 (Oakland, Ca: California University Press, 2020) <https://doi.org/10.1525/luminos.79>.

tünkben, úgy befolyásolják kisvilágaink az univerzumot magát – vagyis az olvasó vadászata a könyvekben olykor akár felérhet a természet könyvének kutatásával, s a hétköznapi értelemben vett vadászat mintájára értendő kutatással is.

Az olvasás egyben a tudás hatalmas óceánján való hajózást is jelenti, amelyet a nyomtatott könyv határol, vagy amelynek hullámai túlcsapnak annak partjain, és új horizontokat nyitnak meg, ahogyan azt Francis Bacon *Magna Instaurationis* című projektjének különböző részei címlapjain ábrázolják. (9. ábra) Vagy ahogyan az Alsted egyik kései erdélyi, 1637-es kiadványából, a *Veraedus*-ból is kitűnik, mely a topikus enciklopédia kombinatorikus használatát tökéletesítő *Colophon de Reformatione Philosophiae* című – egyelőre nem fellelt – művet propagálja, egyébként az *Odüsszeiát* parafrázeálva:

Mert itt, ha valaki sikeresen akar hajózni az *Enciklopédia* hatalmas óceánján, jámbor imákkal kell kedvező szelet kérnie és szereznie Istentől; az irodalmi világ patrónusaitól kell kívánnia és remélnie a megfelelő hajózást; oktatóitól kell keresnie és elvárnia a megfontolt evezést.<sup>44</sup>

Ebből a nézőpontból a topikus enciklopédiák már említett kombinatorikus (*ciklognomonikus*) használata kiemelkedő jelentőségű, amely szerint a nyomtatott könyv „noetikus zártságát” (Walter Ong) a kombináció ciklognomonikus művészete törheti fel, amely az olvasást a keresztény kabbalista, illetve lullista *ars inventiva* értelmében *ad infinitum* tudástermeléssé alakítja át, s a könyv zárt univerzumát a Giordano Brunói értelemben vett végtelen világokkal teszi hasonlatossá.<sup>45</sup>

A paratextusok csatornázzák és orientálják az olvasó vadászó, navigáló vagy éppen gyógyító kognitív késztetéseit. Mivel a könyv részben alkímiai laboratórium is, amelyben a „kijavított természet” (*natura correcta*) a Zsámbóki János-féle *industria naturam corrigit* fogalma szerint testesül meg: „semmi sem olyan durva és műveletlen, hogy a szorgalom és az iparkodás ne tudná finomítani a Természet hibáját (tam rude & incultum nihil est, industria possit /

<sup>44</sup> „Hic enim, si quis vastum Encyclopaediae Oceanum feliciter navigare in votis habeat, ventum secundum a Deo piis precibus implorare juxta et impetrare; velificationem idoneam a patronis rei literariae optare ac sperare; remigationem prudentem a praeceptoribus expetere ac expectare debet”. Idézi, s a *vastus Encyclopaediae Oceanus* kognitív metaforájának homéroszi eredetét elemzi: SZENTPÉTERI, *Egyetemes tudomány Erdélyben...*, 345.

<sup>45</sup> Walter J. ONG, „Nyomtatás, tér, lezárás”, in *Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf és SZÉCSI Gábor, 245–269 (Budapest: Áron Kiadó, 1998).



9. ábra. Francis Bacon *Instauratio magna*jának (London: John Bill, 1620) címlapja, Bodleian Library B 1.9 Art. Seld., Oxford Cabinet (<https://www.cabinet.ox.ac.uk/title-page-francis-bacons-instauratio-magna-1620>)

Naturae vitium quin poliisse, labor).<sup>46</sup> Az alkimista amint a természet burjánzó kombinatorikájának apró-cseprő hibáit javítgatja, valójában magán dolgozik, önmagát gyógyítja, s tökéletesíti erkölcsi, szellemi és testi értelemben is. A laboratórium azért is van ugyanakkor, hogy a természetfilozófus bűnbeszés utáni elméje újra élvezhesse egykori ádami domíniumát. Ez különösen jól látszik a paracelszista Oswald Croll *Basilica chymica* (1609) című művének címlapján, amelynek már maga a címe is sokatmondó példája a paratextusok épí-

<sup>46</sup> János ZSÁMBÓKI (SAMBUCUS), *Emblemata: Antverpiae*, 1564, Bibliotheca Hungarica Antiqua 11 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 57.

tészeti metaforizmusának.<sup>47</sup> (10. ábra) Croll könyvét olvasva a laboratórium-ból, vagyis a „természet fényének” (*lumen naturae*) területéről sok munkával és imádsággal (*ora et labora!*) jutunk el a „kegyelem fényének” (*lumen gratiae*) birodalmába, a Teremtő mennyei kémiájának kellős közepébe. Így kapcsolódik a kémiai templom (*scil. basilica chymica*) alsó, anyagi rétegei a felső, szellemi rétegekhez. Az *ascensio* azonban *descensió*val párosulhat itt is, mint sok más neoplatonikus hangolású műben, hiszen a liminális eszközként működő emblematikus címlap oszlopain a legnagyobb alkímisták láthatóak, időrendben

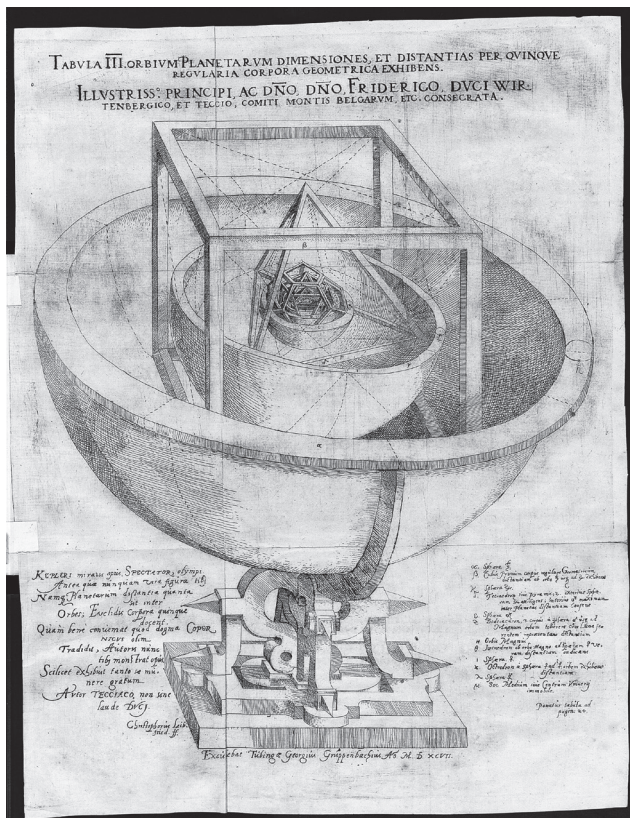


10. ábra. Oswald Croll *Basilica chymica* című könyvének 1609-es címlapja Aegidius Sadelertől, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: CX II 23/a)

<sup>47</sup> CROLL, *Basilica chymica*... Részletes elemzését lásd: Ivo PURŠ, „Oswald Croll und die Symbolik des Titelblattes seines Werkes *Basilica chymica*”, *Studia Rudolphina* 15 (2015): 64–87.

fentről lefelé Hermész Triszmegisztosztól Paracelsus-ig, így pedig segítségükkel az égi tudás eljuthat az alatt elhelyezkedő laboratóriumba is. Amint a híres maxima is mondja Hermész kezében, a címlapon: „quod est Sup- / erius, est / Sicut id quod / est inferius.”

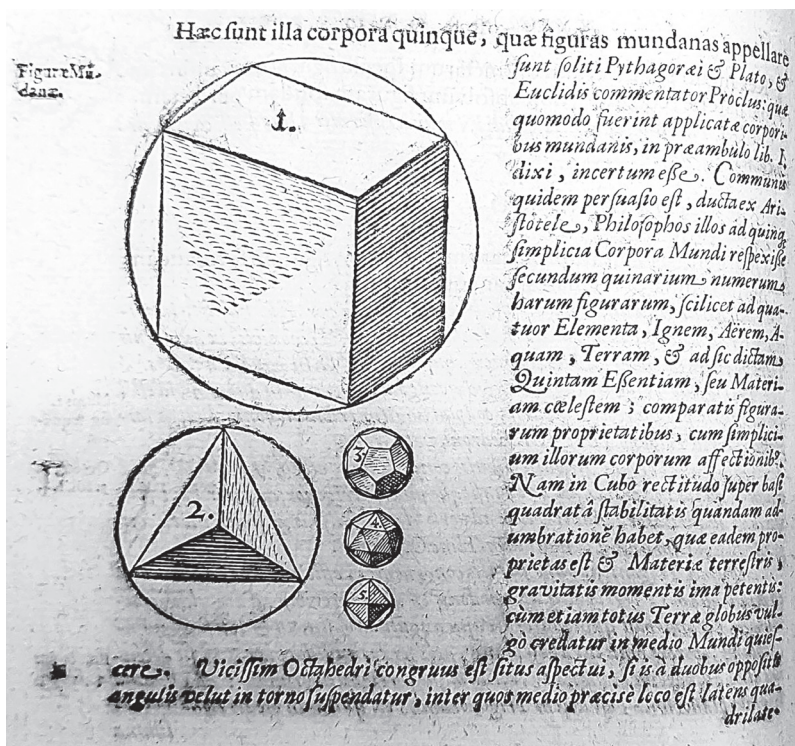
A könyvekben megtalálható illusztrációk szintén tipikus materiális paratextusok, mint például a Johannes Kepler *Mysterium cosmographicum* (1596) című művéből kihajtogatható világábra, amely a világegyetem *fabricáját* mutatja be, hogy Vitruvius kifejezését használjuk rá.<sup>48</sup> (11. ábra) Itt a szilárd tes-



11. ábra. Világábra Kepler *Mysterium cosmographicum*ából, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: AG II 3)

<sup>48</sup> Johannes KEPLER, *Harmonices mundi libri quinque: accessit Prodomus seu mysterium cosmographicum* (Linz: Tampach et Plancus, 1619) DOI: 10.5479/sil.135810.39088002800316. A Strahovi-kolostor könyvtárának AG II 3 jelzetű példányát forgattam.

tekből építkező platóni geometria ismét vizuális és zenei desztillációját nyújtja mindannak, amit a könyvben részletesen tárgyal a szerző, és vizuálisan is kapcsolódik a későbbi *Harmonices mundi* (1619) platóni szilárd testeket s az öt elemet felvonultató illusztrációihoz.<sup>49</sup> (12. ábra) Kepler *fabricája* olyan isteni perspektívát nyújt a nézőnek, amely vizuális, zenei és térbeli asszociációival és megfeleltetéseivel ismét összekapcsolja az égi szférákat az olvasó földi helyzetével. Ez az illusztráció rendkívül fontos a reneszánsz építészeti metaforák történetében, mivel szoros családi hasonlóságot mutat egy különös tárggyal, amelyet Oxfordban valószínűleg didaktikai segédeszközként használtak a geometria és az asztronómia tanításához, és amelyet sokáig a Bodleian Könyvtárban őriztek, ám most az Old Ashmoleanban található. (13. ábra) A különle-

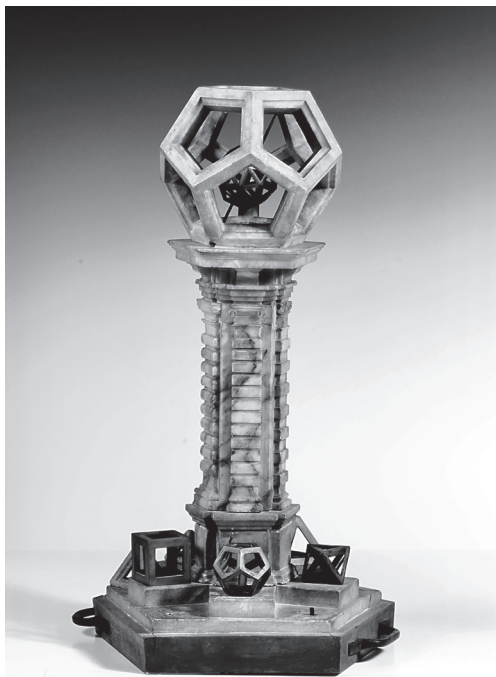


12. ábra. Az öt alapelemnek megfelelő geometriai testek a *Harmonices mundi*ből, a Strahovi-kolostor könyvtárának engedélyével (leltári szám: AG II 3)

<sup>49</sup> KEPLER, *Harmonices mundi*...

ges tárgy a mélyebb megértés egyik lehetséges kulcsát nyújtja az oxfordi kollégiumok udvaraiban található épített frontispiciumokhoz, és különösen a *Tower of Five Orders*hez, a *School*ban; a metaforikus építészet legszebb példáihoz, amelyek ezúttal a kollégiumi udvarokat alakítják át afféle épített enciklopédiákká szimbolikus értelemben.<sup>50</sup> (14. ábra)

\*\*\*



13. ábra. Az Old Ashmoleanban található geometriai masina, a szerző felvétele

Hadd fejezzem be mondandómat egy látszólag dühítő, de valójában építő tanulással bíró közelmúltbeli élménnyel. 1995 óta foglalkozom kora újkori nyomtatott könyvekkel és kéziratokkal, Európa legjobb könyvtáraiban dolgoztam az Egyesült Királyságtól Németországon át Erdélyig, Olaszországtól Katalónián át Hollandiáig, vezető egyetemek és kutatóintézetek meglehetősen rangos ösztöndíjaival. Ugyanakkor Horváth Ivánnak köszönhetően, aki a hetvenes

<sup>50</sup> SZENTPÉTERI, Márton, „Oszlopredek tornyai: az angol egyetemi építészetben megjelenő reneszánsz intervenciókról”, in *Esztétika, történelem, hermeneutika: Tanulmányok Kisbali László emlékére*, szerk. POPOVICZ Zoltán és SZÉCSÉNYI Endre, 214–233 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2019).



14. ábra. Az öt oszloprend tornya Oxfordban (részlet), David Loggan *Oxonia Illustrata* című albumában (Oxford, 1675), forrás: *Oxford Cabinet* (<https://www.cabinet.ox.ac.uk/v-schools-quadrangle#/media=154>)

évek óta a digitális bölcsészet egyik úttörője volt, a kilencvenes évek elejétől kezdve részt vehettem az ő kutatócsoportjában és szabad könyv-mozgalmában, később pedig tanítottam is nála információ-történetet az első magyarországi egyetemi szintű digitális bölcsészeti programban az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, a Bölcsészeti Informatika Önálló Programban (BIÖP).<sup>51</sup> Ebbéli minőségemben, a kezdetek óta soha nem tapasztaltam, hogy megtagadták volna tőlem a közvetlen hozzáférést az eredeti, kora újkori nyomtatott könyvekhez. Tavaly júniusban azonban a prágai Klementinumban az autopszia elvégzésére irányuló sorozatos kérésem ellenére csak az általam már korábban konzultált digitális másolatokba engedtek betekintést – noha az autopszia elkerülhetetlen, ha az ember materiális paratextusokat és a megtestesült olvasást kutatja. Először meglehetősen sértőnek és méltatlannak

<sup>51</sup> A BIÖP-öt Horváth Iván Tóth Tündével és Golden Dániellel alapította a Soros Alapítvány igen generózus támogatásával, 1998-ban. Az ELTE Bölcsészettudományi Kara azonban az Alapítványnak tett írásos garanciája ellenére sem finanszírozta a programot, miután három év múlva lejárt az Alapítvány kezdeményezése. Ilyen az úttörők sorsa.

találtam a Betűk Köztársaságában amúgy is végtelenül udvariatlannak számító bánásmódjukat, azonban, amikor sikerült más könyvtárakban – jelesül is a Strahov Kolostorban – betekintennem gyűjteményeik féltve őrzött kincseibe, fokozatosan hálás lettem ezért az egyébként nyilvánvalóan elfogadhatatlan, egyedülálló szakmai és diplomáciai incidensért, mert durva kontrasztjával csak még inkább felhívta a figyelmemet a *hic et nunc* tapasztalatokra, amelyek a Covid 19-es karanténok, illetve a pándémia katasztrófája után különösen fontossá váltak. Annak ereje, hogy elmerülhetünk egy olyan város mindennapi életében, ahol kutatásunk minden hőse együtt élt különböző kulturális konstellációkban, mint amilyen II. Rudolf kora is volt Prágában, és ahol ma a téma legjobb szakemberei dolgoznak, ugyanolyan mérhetetlenül fundamentális jelenlételemény, mint az eredeti könyvek eredeti formátumban való olvasásának erejéből származó tapasztalat.<sup>52</sup> A távoktatás, a virtuális konzultáció és a Franco Moretti-féle „távolvasás” (*distant reading*) nem helyettesíthetik a valódi, multiszenzoriális érzékelést, valamint a történelem tárgyakon keresztül megtestesülő már-már mágikus, esztétikai élményét, ráadásul a könyvtörténészek jól tudják, hogy a médium sohasem semleges, sőt esetenként gyökeresen megváltoztatja egy forrás olvasásának jelentését és élményét – márpedig mindez hozzátartozik a filológiai értelemben vett precíz „szoros olvasáshoz” (*close reading*).<sup>53</sup> Különösen az olvasás térbeli jellege vész el a képernyőn való silabizálás során, ahol a szövegek paradox módon alapvetően lineárisan működnek, és a könyvek nem élvezik tárgyyszerű fenomenológiai státuszukat. Ugyanakkor a térbeliség feloldódása a képernyőn egyúttal a könyvek léptékének összefüggésében is számottevő, különösen természetbölcséleti, illetve tudományos illusztrációk esetén. A digitalizálás egyrészt valóban igen hasznos eszköz az állomány megőrzéséhez, másrészt fokozza a kiterjedtebb és biztonságosabb hozzáférhetőséget is, ugyanakkor nem akadályozhatja meg a tapasztalt szakembert abban, hogy szakszerűen folytassa munkáját az eredeti példányok kézbevitelével. A „nyomtatott kultúra” (*print culture*) ugyanis radikálisan más jellegű, mint a „képernyőkultúra” (*screen culture*), mármint ezt a korántsem spekulatív különbséget az eredeti művek közvetlen ismerete nélkül nem lehet érdemben megtapasztalni.

<sup>52</sup> Robert J. W. EVANS, *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History 1576–1612* (Oxford: Oxford University Press, 1973); Peter H. MARSHAL, *The Mercurial Emperor: The Magic Circle of Rudolf II in Renaissance Prague* (London: Pimlico, 2007); Thomas DA COSTA KAUFMANN, *Rudolf II: The Life and Legend of the Mad Emperor*, Renaissance Lives (London: Reaktion, 2025).

<sup>53</sup> A távoktatásról lásd: Márton SZENTPÉTERI és Szilvia MARÓTHY, „A Distant Reader: An Interview with Iván Horváth,” *Disegno: Journal of Design Culture* 7, 1. sz. (2023): 118–125 DOI: 10.21096/disegno\_2023\_1szmmszih.

---

# KÖNYVEK

---

RÁFI ANNA RÉKA  
rafiannareka@gmail.com  
ORCID: 0009-0007-0629-8425

Hélène CAMPAIGNOLLE és Marianne SIMON-OIKAWA, szerk. *Espaces du blanc: Discours, pratiques, créations*. Paris: Hémisphère Éditions, 2024. 400.

„A festmény nem műtárgy. Festmény lehet bármi” – állítja André du Bouchet költő. Hogy mi számít festménynek, azt valószínűleg mindenki megkérdőjelezte már, aki járt modern művészeti múzeumban, vagy próbálta már dicsérni művészbarátja alkotását.

2021 januárjában a párizsi Institut National d’Histoire de l’Art-ban *Espaces du blanc* azaz *A fehér terei* címmel elmaradt egy konferencia. A szervezők, Hélène Campaignolle (Université Sorbonne Nouvelle) és Marianne Simon-Oikawa (Université Paris-Cité) a Covid miatt mondták le az előadássorozatot, de 2024-ben kötetbe rendezték a huszonnégy tervezett előadó tanulmányát a franciául tudó olvasóközönség számára. A szerzők a művész barátjához hasonlóan nem kérdőjelezik meg, hogy mesterművekkel állnak szemben, és (tényleges szakértelemmel) igyekeznek megfogalmazni, miben rejlik a csupasz fehér tér művészi értéke, hogyan adhat formát a műnek, és csakugyan pusztán üres teret szemlélhetünk-e benne. Ahogy a rendelkezésre álló fehér tér is sokféleképpen kitölthető, a szerzők is különböző perspektívákból közelítették meg a témát. Vizsgáltak festményeket, fotográfiákat, prózai és lírai szövegeket, képregényeket, művészkönyveket (*artist’s book*), kéziratokat, kalligráfiákat és médiumok térkezelését; merítve majd az összes művészeti korszak forrásaiból, az ókortól kezdve egészen napjaink művészetéig.

Az 1960-as évektől folyamatosan jelentek meg fehér terekkel kapcsolatos tanulmányok, és ezek megjelenítése idővel egyike lett a „slágertémának”, ami egységeket újra és újra megbotránkoztat,

másokat csodálattal tölt el, vagy legalábbis kérdésekre és lehetséges válaszokra inspirál. A 2000-es évek túlnyomóan pszichoanalitikus és fenomenológia-központú megközelítései után a jelen kötet erőssége, hogy különböző tudományterületeket hoz párbeszédbe, és új kapcsolódási pontokat nyit meg közöttük.

A kötet szerzői André du Bouchet-hoz hasonlóan arra ösztönöznek, hogy a művészeti alkotásokat ezúttal ne dekorációként, vagy konkrét narratívával ellátott történetekként, kiséreljük meg befogadni, különben nem jutunk túl azon a gondolaton, hogy „nincs itt semmi”. Bizonyos perspektívából még nevetségesnek is tűnhet színekre vágyani: „A szín számomra hamis, csak arcfesték (amivel a halottakat festik ki)” – írja Roland Barthes a színes fotográfiákról *La Chambre Clair* című 1980-as művében.

Ahogy a kötetben olvasható tanulmányok rámutatnak, a fehérség nem a hiány, a süket csönd, vagy a gondolatnélküliség reprezentációja. A fehérség önmagában létező pozitív érték; kreatív tér, a szöveg és a kép szerves része, forma, amelyben hagyjuk, hogy a ki nem fejezett vagy ki nem fejezhető gondolatok beszéljenek. A fehér lehet titkos és megfoghatatlan, a láthatatlan tükörképe. „Éjfehér papír”, Paul Éluard szavaival. Lehet ready-made művészet, sápadtság, tisztaság, semlegesség. „A hely, ahol a változások végbemennek”, vezet be minket a keleti gondolkodásba *Vide et plein* című, 1991-es könyvében François Cheng, a kínai-francia író. Lehet fényesség, láthatatlanság, spirituális megvilágosodás. Eugène Fromentin, 19. századi francia festőművész sivatagi kalandjai után pedig arra jut, hogy ha a fehér a semmivel egyenlő, akkor ez a semmi a teljesség.

A szerzők legjellemzőbb kapcsolódási pontjai közé tartozik a keleti és a nyugati gondolkodásmód szembeállítás, a gyakori visszautalás Mallarmé *Kockadobás* című művére és a tisztelgés Anne-Marie Christin (1942–2014) munkássága előtt. A kötet első egysége az ő szavait idézi, és Hélène

Campaignolle diskurzust nyit az ő „fehér költészetéről”. A továbbiakban a középkor legjelentősebb hódítójának történetét taglalják a kutatók: a kommunikáció papíron való terjeszkedését; a hatalmas kódexek és a kották térhasználatát; a hangos olvasástól a csöndes olvasásig való eljutást. A középkortól relatíve nagy ugrásnyira elhelyezkedő kortárs szerzők gondolatainak van szentelve a következő fejezet, érintve Wolfgang Iser 20. századi német irodalomtudós elméleti terminusát, a magyarra *üres helynek* fordított *Leerstelle*-t; traumák okozta emlékezetkiesést megjelenítő irodalmi műveket; írói folyamatot szemléltető kéziratosokat. Majd betekintést nyerhetünk André du Bouchet, Jacques Roubaud és kortárs olasz szerzők „elsivatagosodó” költészetébe. 20. századi képzőművészek alkotásai zárják a nyugati gondolkodásmód képviselőinek bemutatását, itt-ott némileg utalva a keleti művészet világára. Mangák, koreai gyerekkönyvek, Li Zhiwu illusztrációi, kínai és japán írásmódok kialakulásának hosszú történetei tömörülnek a hatodik-hetedik fejezetbe. Végül pedig égtájtól és korstílustól független alkotások ejtik ámulatba az olvasót: kalligráfiák; üres könyvek; művek, amelyek azt akarják elérni, hogy a befogadó tartson szünetet, és csak lélegezzon.

A tanulmányok közül magyar vonatkozása miatt kiemelendő Bartha-Kovács Katalin, a Szegedi Tudományegyetem oktatójának Molnár Sándor fehér festményeiről szóló tanulmánya. Molnár Sándor három éve elhunyt avantgárd festőművész, akinek munkásságában érzékelhetően ott van a Hamvas Bélával ápolt barátságának inspirációja. Saját monokróm képeit „festőjogaként” értelmezi, a szanszkrit *Sunyata* kifejezés (‘semmi’, ‘üresség’) meditatív élményét kívánja elérni. Képsorozatain a vizet, a tűz fényét, a kristályt és a levegőt akarta megörökíteni, amelyeket fehér felületeken és foltonokon, „tömör ürességen” keresztül gondolt megragadhatónak, érzékeltetve egyúttal bizonyos témák kifejezhetetlen, vagy ember által nem érzékelhető jellegét.

Noha művészeti alkotásnak tartott fehér terekre bámulni olyan élmény is lehet, mintha ember által nem hallható frekvenciákban megszólaló zenét kellene élvezni, a fehérséggel való szembesülés ezzel együtt vezethet kreatív, sőt akár transzcendentális élményhez. A kötet szerkesztői figyelemreméltoan rendszerezik a nehezen megragadható üresség témakörét, és a kötet mondanivalójához

mérten autentikusan teret hagynak megannyi reflexiónak keleti és nyugati, régi és kortárs, anyaghoz kötődő és anyagon túlmutató viszonylatokban egyaránt.

---

 HELIKON
 

---

SZOKOLYAI DÓRA

e-mail cím: doraszokolyai@gmail.com

ORCID: 0009-0002-4705-3620

KÉRCHY Anna. *A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája: Metamedialis játék Lewis Carroll fantáziavilágaiban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2024. 478.

Kérchy Anna monográfiája a viktoriánus nonszensz poétikájának és politikájának meghatározására tesz kísérletet Lewis Carroll, az *Alice Csodaországban* és *Alice Tükkországban* regénypáros szerzőjének szerteágazó, interdiszciplináris munkásságán keresztül. Carroll életműve meghatározó szerepet játszik az angolszász kultúrában, azonban műveinek részletes, több nézőpontú vizsgálata eddig jórészt kimaradt a hazai világirodalmi kutatásokból. A kötet hiánypótló áttekintést nyújt a szerzői életút és életmű alakulásáról, kitérve a mitizált szerzőfigura formálódására, a kritikai recepció színváltóságaira, valamint a művek sokrétű értelmezéseire, miközben reflektál a nemzetközi szakirodalomra, a *Carroll studies* biográfiai, történeti és elméleti írásaira – párbeszédbe állítva ezeket a nonszensz nyelvfilozófiai, ikonotextuális megközelítéseivel. A monográfia középpontjában a carrolli nonszensz áll, melyet átszőnek a szójátékok, a váratlan logikai csavarok, jellemzője a megszokott játékszabályok kizökkenése, a konvencionális jelrendszer megbolygatása, valamint hierarchiák elbizonytalanításából következő (társadalomkritikai implikációkkal is bíró), feje tetejére állított világkép. A kötet amellelt érvel, hogy a hagyományosan irodalmi műfajként értelmezett (és a hagyományosan didaktikus gyerekirodalom megújításáért méltatott) nonszensz meghatározó szerepet játszik Carroll fényképzeti, illusztrációs, természettudományos, matematikai és filozófiai alkotásaiban is.

A monográfia úgy közelíti meg a nonszensz műfaját, hogy közben nem téveszti szem elől annak alapvető működési elvét: a nyelv játékos, jelen-

tés-összezaró és felforgató élményét. A hangsúly nem a végső definíciók keresésére, hanem a kreatív (újra)értelmezés intellektuális kihívására és a jelentésekkel való sodródás élményére kerül. Ennek megfelelően a kötet több hangot és fordítást szólaltat meg párhuzamosan, nyit a többértelműség felé, és reflektál a nonszensz fordíthatatlanságának problémájára is. A kötet részletesen foglalkozik az *Alice*-regények magyar fordításainak történetével, elhelyezve Carroll munkásságát a magyar irodalomtörténeti kontextusban. Említést érdemel, hogy egy nyelvi humorra támaszkodó műfaj tanulmányozásáról van szó, amely sajátos kihívásokat hordoz magában. A nonszensz szövegek a 19. századi brit kulturális közegre utalnak megfogalmazásaikban és allúzióikban (a darwinizmustól a krocketten át az illemtankönyvekig), így a szójátékok fordítása és összehasonlítása különösen érzékeny módon világít rá a kulturális és nyelvi különbségekre.

A Lewis Carroll életét és munkásságát ismeretető első, bevezető fejezet után a monográfia öt részben tárgyalja a carrolli nonszensz sajátosságait. A második fejezet a szójátékokon és nyelvfilozófiai kérdéseken keresztül közelíti meg a műfajt, Carroll nyelvfilozófusi tevékenységére koncentrálván. A harmadik fejezet a vizuális történetmondásra, a képi és szöveges elemek elrendezésére, Carroll illusztrátori, art direktori munkájára fókuszál. A negyedik fejezet Carroll fotográfusi munkásságát vizsgálja, majd az ötödik fejezet a szerző állatvédői elköteleződését veszi górcső alá, az állati nézőpontok tükrében szemrevételezi a nonszensz non-antropocentrikus, poszthumán aspektusait. A hatodik fejezet a nonszensz nyelvspecifikus, „lefordíthatatlannak” tartott vonásait és más fordításpoétikai kérdéseit elemzi. A záró fejezet Carroll életművének kortárs recepcióját, valamint különböző adaptációit helyezi a vizsgálat középpontjába.

A monográfia a nonszenszre nem csupán irodalmi jelenségként, hanem a viktoriánus Anglia paradox világlátásának lenyomataként tekint. A korszak meghatározó vizuális eszközei – a mikroszkóp, a teleszkóp, a *camera obscura* – hozzájárultak a valóságérzékelés bizonytalanná válásához és a megismerésbe vetett hit megingásához. A nonszensz mint műfaj tükrözi a viktoriánus korszellem ellentmondásait, a tudományos, vallásos és fantasztikus interpretációs modellek egyidejű jelen-

léte kiváltotta kíváncsiságot és kételkedést, valamint magában hordozta a hatalmi viszonyok megkérdőjelezésének lehetőségét. A nonszenszre jellemző paradoxon-játék, jelentés-megtöbbszöröződés, valamint a carrolli nonszensz heteromeditálása kritikai szerephez is juthat, mert képes a megszokott értelmezési stratégiák és racionális gondolkodási minták újszerű, formabontó felülvizsgálatára. A nonszensz felhívja a figyelmet a nyelv működésének belső ellentmondásaira, a fejelemző és felforgató diszkurzív funkciók szimultaneitására, a jelentések kiüresedésére és túlsordulására. A monográfia egyik központi gondolata, hogy a jelentés és a reprezentálhatóság határainak feszegetése, valamint a kulturálisan rögzült ellentétpárok – például értelem/értelmetlenség, szerző/olvasó, rend/játék, szó/kép, ember/állat, felnőtt/gyerek – felborítása előidézhetheti a fennálló hierarchikus hatalmi struktúrák újragondolását is. Eszerint Carroll munkássága a nonszensz stílusbravúráját társadalomkritikai potenciállal telíti. A szokásos interpretációs folyamatok így kizökkennek, és különböző műfajok, médiumok, beszédmódok, látószövegek és diszciplínák lépnek kreatív párbeszédbe egymással. Carroll élesen bírálja a brit monarchia rendszerét, a gyarmatosítás kegyetlenségét, az igazságszolgáltatás hiányosságait és az oktatás problémáit.

Kérchy Anna sokszínű monográfiája átfogó képet ad a viktoriánus nonszensz műfaj változatosságáról Lewis Carroll életművében. A gazdagon illusztrált kötet fő érdeme, hogy kritikai párbeszédet folytat a legfrissebb nemzetközi szakirodalommal, s ugyanakkor bemutatja az *Alice*-regények magyar fordítástörténetét is; feltérképezi a viktoriánus Anglia ambivalens világképét, miközben rávilágít a nonszensz társadalomkritikai, hatalmi struktúrákat megkérdőjelező szerepének aktualitására.

TIMÁR ANDREA  
 timar.andrea@btk.elte.hu  
 ORCID: 0000-0002-1983-1790

FOGARASI György. *Teletrauma: Brit esztétika és romantikus költészet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2025.

Fogarasi György a magyar komparatiztika meghatározó oktatója és kutatója, írásai az irodalomelmélet, az esztétika és a 18–19. századi brit irodalom diskurzusainak metszéspontjában helyezkednek el. Ezt megelőző kötetei (*Rétévedések*, 1998; *Nekromantika*, 2015) és fordításai (Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*, 1999; Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről...*, 2008) a kutatók és az egyetemi hallgatók számára egyaránt fontos tájékozási pontot jelentenek.

A *Teletrauma: brit esztétika és romantikus költészet* című tanulmánykötet a szerző 2001 és 2019 között megjelent válogatott tanulmányait tartalmazza, valamint öt hiánypótló fordítást a 18–19. századi brit esztétika köréből (T. Wedgwood, P. B. Shelley, S. T. Coleridge, valamint egy ismeretlen szerző). A tanulmánykötet első fele elsősorban elméleti tárgyú írásokból áll, és a *fenséges*, valamint a *festői* kérdését járja körül John Dennis, Joseph Addison, Alexander Pope, John Baillie és különösképpen Edmund Burke írásaiban. A szerző letér a Locke–Burke–Kant hármasszerű összehasonlítás megszokottabb pályájáról, s inkább a fájdalom, a félelem és a fenséges alkotta háromszög kontextusába helyezi Burke fenségesről szóló írásait, fontos szerepet tulajdonítva a figyelem alakzatának. Ebben a tanulmányban bukkan fel a *teletrauma* fogalma, a seb/fájdalom (trauma) távolsági formája, amelynek ugyanakkor az esztétikai távolság rendre ki van téve. A festőiről szóló tanulmány William Gilpin és Uvedale Price híres értekezéseit a szép és a fenséges közti harmadik pólusról, a „picturesque”-ról a 18. századi tájértelmezésekből és az „angol kert” körüli vitákból bontja ki, miközben a festői fogalmának kritikáján keresztül a kérdést a 21. század felé is megnyitja, a „természet” fogalmát és a turizmus térnyerését is érintve. A következő tanulmány a ballada műfaját vizsgálja a brit irodalomtörténetben és kritikai hagyományban a 18. századtól egészen 20. század második felének populáris kultúrájáig, és megmutatja, hogy a ballada műfaja hogyan feszíti szét a hagyományos irodal-

mi diskurzus kereteit. A negyedik esszé William Blake *A méregfa* című versét olvassa a türelem allegóriájaként, s egyben a toleranciáról szóló diskurzusok ironikus kommentárjaként (ez utóbbiak a kereszténységtől, a felvilágosult humanizmuson át a 20. századi politikai tolerancia-elméletekig terjednek). Fogarasi szerint a vers a tolerancia imperatívuszára, s egyben lehetetlenségére, a toleranciában rejlő óhatatlan képmutatásra is rávilágít, amennyiben többek között a (nyelv mint) méreg működését viszi színre. A *Wordsworth anekdotája a nem-morálisan felfogott bazuzságról* című tanulmány az etikai kritika kontextusába helyezhető, és *Wordsworth Anecdote for Fathers* című verséből kiindulva amellet érvel, hogy bár az irodalmi mező a romantika korától kezdve gyakran világtól elzárt térként tétéleződik, elzártsága sosem lehet hermetikus, hiszen az irodalmi szöveg gyakran hordoz valamilyen a világra vonatkozó morális tanítást, amely nem redukálható a szöveg ún. üzenetére. A tanulmány amellet érvel, hogy az olvasás nem szubszumálható előre meghatározott erkölcsi dogmák alá, de ha elmélyült, kritikus figyelemmel olvasnunk, akkor a szövegből előre meghatározhatatlan módon tanulni fogunk „valamit”. A következő fejezet Coleridge Luther-esszéjét elemzi, a kísértés és a spektralitás alakzataira fókuszálva. Elsősorban a fantomok megjelenése, a kísértetlátás, a hallucináció és a percepció közti különbségeket dekonstruálja, s végül azt a következtetést vonja le, hogy a kísértés nem feltétlenül választható el élesen a jelenségek megszokott formáitól, hanem egy olyan alapvető tapasztalati forma megnyilvánulása, amelynek elkülönítése éppen azért nehéz, mert állandóan jelen van, s így nem is tudunk rá egyértelmű példát felhozni. A nyolcadik esszé Shelley „élet”-fogalmát olvassa újra, bevonva az ideológiakritikai értelmezéseket is, az utolsó szöveg pedig a (költői) nyelv esztétikai és (el nem ismert) törvényhozói funkciójának feszültségét tárgyalja olyan 18–19. századi szövegekben, amelyekben ez a viszony is tematizálódik: a szerző Rousseau, Kant és Shelley szövegeit két magyar költő, Kosztolányi és Petőfi írásain keresztül gondolja tovább.

Ezek a rövid összefoglalók természetesen nem alkalmasak rá, hogy Fogarasi György szövegeinek gondolati gazdagságát visszaadják. Viszont megvilágíthatják, hogy Fogarasi György tanulmánykötete hiánypótló, eredeti, gondolatébresztő elemzé-

seket és az elemzett szövegeken jóval túlmutató meglátásokat tartalmaz, amely az egyetemisták, a doktori hallgatók és a kutatók érdeklődésére is számot tarthat. A szoros olvasás olyan komplex, kritikai „gyakorlatait” viszi színre, amelyből mindannyian tanulhatunk.

---

HELIKON

---

H. VÉGH KATALIN  
hadiknedr@gmail.com  
ORCID: 0009-0000-9955-9039

KALAVSZKY Zsófia. *A totális Puskin. Populáris műfajok a Puskin-kultuszban: 1837–1937*  
Budapest: reciti, 2024. 398.

A monográfia szerzőjét nem kell bemutatni az orosz irodalom iránt fogékony olvasónak: a hazai Puskin-kutatás jeles szakértői között tartják számon. Sokszínű szakmai érdeklődését (klasszikus orosz irodalom, komparatistikai vizsgálatok, recepcióelmélet, mítosz kutatás) tükrözi vissza a monográfia tematikája is, amelynek fejezetei az alcímekben meghatározott időintervallumban kísérik végig a Puskin-kultusz történeti szakaszainak alakulását és mechanizmusait.

A kultusz történeti alakulásának vizsgálatakor a szerző annak több szempontú (szocionarratológiai, irodalomszociológiai, szociokulturális, mentálitástörténeti, kritikátörténeti, szemiotikai) megközelítési módjait használja, módszere azonban mindig ütköztetésre épül: az ezekhez a műfajokhoz kapcsolódó mítoszalkotó közeg ideológiai-filozófiai alapjainak domináns jegyeit, ideológiai konstrukcióit elemzi.

A cím a puskini életműnek, szövegeknek az orosz társadalom minden rétegét teljes mértékben, szinkron és diakron megközelítésben totálisan átható, máig jelen lévő megtermékenyítő erejére utal, az alcím pedig arra, hogy a szerző érdeklődésének homlokterében a magas irodalom által gyakran ignorált, különböző társadalmi státuszú befogadó által létrehozott szövegműfajok – anekdoták, búcsúversek, nekrológok, legendák stb. – állnak, amelyek a „magas” irodalom perifériáján „az élet és az irodalom megszgyén” (Bahtyin) helyezkednek el, különböző társadalmi rétegű befogadói csoportok olvasataiként jöttek létre. A szerző így egy teljesen újszerű interpretációs keretet

ad a Puskin-életmű megközelítésének, beemelve a szakirodalomba egy eddig alig vizsgált területet (Puskin népi és közkultúrában való jelenlétét, szóródását), ezzel párhuzamosan vizsgálódásainak fókuszába a tömegkultúra mítoszalkotó mechanizmusainak szerepe kerül: a lokális szemantikák kölcsönhatásának kifejtése és vizsgálata.

A bevezetőben körvonalazódik a szerző kutatásainak alapvető célja: Puskin oroszországi kultuszának (első) száz évét művészetfilozófiai kontextusban vizsgálni, azaz a szöveg megközelítés alapvető módja a szocionarratológiai perspektíva lesz. A Puskin-kultusz történetére is érvényes az a lotmani megállapítás, amely szerint a kultúra emlékezete nem egységes és homogén, hanem rétegzett, összetett. A gazdag szakirodalmi utalásokra épülő elméleti bevezető megkísérli a kultusz kutatás (holisztikus vagy parciális) teóriáinak leírását. Egyik lényeges, újszerű megállapítása az orosz és a magyar szakirodalomban megjelenő elméleti definíciók összeegyeztethetlensége: a magyar kultusz kutatás legmodernebb eredményei alapján (főleg Margócsy István, Szilágyi Márton kutatásaira épülve) a magyar kultikus irodalmi szövegek pánkultikus szöveggé definiálódnak, az orosz kultusz kutatásban (Borisz Dubin és Szergej Zenykin írásai alapján) szociokulturális, korszakhoz szerveződő kötöttségűek, legfontosabb jegyük társadalomtörténeti beágyazottságuk.

Mivel a kötet kimondottan a magyar olvasói-befogadói réteget célozza meg, a bevezető fejezetekben a szerző Puskin életművének alaptényeit is vázolja. A bevezetőhöz tartozó fejezetek (*A Költő, Az Emlékmű, A Nép*) a kultusz kialakulásának potenciális mozgatóit jelenítik meg: hogyan interpretálta a szövegeket a korabeli literátus elit, valamint a társadalom demokratizálódó olvasóközönsége. A vizsgálat tárgyát azok a szövegek alkotják, amelyek kulcsszerepet játszottak az összetett, elmentéses szemantikai rétegeket egybefonó Puskin-kultusz alakulásában.

A következő fejezet az első, oroszországi (1880-ban felállított) emlékmű ikonikus szerepéről ír, végül a Nép (*narod*) Puskin-kultusz kialakulásában játszott szerepét elemzi, a gazdasági, a társadalmi, az oktatási és a politikai tényezők kultuszalkotó szerepét az adott korszakban, amikor is egy új társadalmi réteg befogadói újrashemantizálják a kultusz bizonyos jelenségeit.

Újszerű nézőpontokat felvillantó, eredeti komparatistikai szövegvizsgálatot olvashatunk a populáris műfajok megjelenése (például a huszárdalok) kapcsán a Puskin líceumi költészetét bemutató fejezetben: a költő több verse kapott dallamot, majd folklorizálódott, és terjedt el különböző nyelvterületeken (köztük magyar nyelven is).

Fontos szerepet játszott a Puskin-kultusz kialakulásában az anekdota műfaja, az irodalmi-történeti Puskin-anekdoták megszületése. Mint a vonatkozó fejezetből megtudhatjuk, az ún. lubok-anekdoták Puskin-képe elsősorban a bölcs, igazmondó bohóc folklóralakjára épül, s Puskin utolsó munkája is egy anekdoták sorából szervesült írásmű (*Table-talk*) egy összefüggő önéletrajz helyett.

A következő egységek az 1920-as, '30-as évek kultuszalakító folyamatait elemzik, a Csernisov-kutatást tárgyalják (Csernisov a Puskin-birtokon gyűjtött anekdotákat az ott élőktől Puskinnal kapcsolatban), valamint az Adrian Toporov által összeállított *Parasztok írókról* című művet. Toporov egy szibériai parasztkommunát alapít, ahol felolvassa Puskin szövegeit is, és a parasztok elmondják a véleményüket a művekről. Ebben az időszakban ideológiai tartalmakkal telítődve s azokat támogatva erősítésére legitimizálódnak a Puskin-kultusz emlékezeti transzferfolyamatai, amelyek rendkívül sokszínű műfajokban interpretálják a Puskin-jelenséget: albumfolklorizáció, kéziratos terjedés, lubok-daloskönyvek fragmentum-kanonizáció, iskolai szöveggyűjtemények részei, lubokképek, lubokanekdota-gyűjtemények, opera (Csajkovszkij) és orpheumi dalok stb.

A monográfia utolsó fejezeteiben a „szépirodalmi puskinisztikába” tartozó szövegeket elemzi a szerző Danyiil Harmsz és Mihail Zosczenko írásai alapján, ezzel párhuzamosan rámutat a két klasszikus műfaj, a feuilleton és az anekdota műfaji jegyeinek transzformációira is. Mivel ezek satirikus lapokban jelennek meg, érdekessé teszi őket a szöveget a vizuális és a verbális szemantikai tér együtthatása.

A szerző imponálón gazdag szakirodalomra épülő vizsgálódásai lebontják a költőre ráragasztott, erősen polarizálódott szerepek mindegyikét, árnyalt megközelítést tesznek lehetővé oly módon, hogy a befogadói nézőpontot helyezik a középpontba, valamint a társadalmi közeg mítoszalkotó sajátosságait. Összetett módszereken alapuló, teljesen újszerű témamegközelítése a magyar mítosz-

és kultusz kutatás további történetében is termékenyen hathat, és új perspektívákat nyit, fontos adalékokkal szolgálhat a nemzetközi közköltészeti és műköltészeti csatornákon is mozgó kulturális transzfer leírásához is.

---

 HELIKON
 

---



---

# TARTALOM

---

*Design és irodalom*

TANULMÁNYOK

SZENTPÉTERI MÁRTON: Design és irodalom: Bevezető	379
BORDA RÉKA: A design fiction narratív és inkluzív gyakorlata: Esettanulmány	398
JAKOBOVITS KITTI: Az örület őrzője. Az <i>Úton</i> -tekercs mint az emberi létezés és az örült művész szimbóluma	434
KESZEG ANNA: A szabászat mint nagyelbeszélés	460
KISS JÚLIA: A káosztervezés gyakorlatai Esterházy Péter <i>Hahn-Hahn</i> <i>grófnő pillantása</i> című regényében	473
SZILÁK FLÓRA: „Egy felkínált szellemi elmélyedés javaslata” (Krasznahorkai László: <i>Északról hegy, Délről tó,</i> <i>Nyugatról utak, Keletről folyó</i> )	496
TÓTH-VARGA VIOLETTA: „A történet nem egy út, amelyen elindulunk. Inkább egy ház”: A helyek szerepe a szépirodalmi alkotó folyamatban – környezetpszichológiai megfontolások	525
SZENTPÉTERI MÁRTON: A küszöbön át: Mteriális paratextusok és a testes olvasás mozgástere kora újkori természetbölcséleti könyvekben	556

SZEMLE

RÁFI ANNA RÉKA

Hélène CAMPAIGNOLLE és Marianne SIMON-OIKAWA,  
szerk. *Espaces du blanc: Discours, pratiques, créations.*  
Paris: Hémisphère Éditions, 2024. 400.

588

SZOKOLYAI DÓRA

KÉRCHY Anna. *A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája:  
Metamediális játék Lewis Carroll fantáziavilágaiban.* Budapest:  
Akadémiai Kiadó, 2024. 478.

589

TIMÁR ANDREA

FOGARASI György. *Teletrauma: Brit esztétika és romantikus költészet.*  
Budapest: Akadémiai Kiadó, 2025.

591

H. VÉGH KATALIN

KALAVSZKY Zsófia. *A totális Puskin. Populáris műfajok  
a Puskin-kultuszban: 1837–1937.* Budapest: reciti, 2024. 398.

592

---

# CONTENTS

---

## *Design and literature*

### STUDIES

MÁRTON SZENTPÉTERI: Design and Literature: An Introduction	379
RÉKA BORDA: Narrative and Inclusive Practices in Design Fiction: A Case Study	398
KITTI JAKOBOVITS: The Guardian of Madness. The <i>On the Road</i> Scroll as a Symbol of Human Existence and the Mad Artist	434
ANNA KESZEG: Tailoring as a Metanarrative	460
JÚLIA KISS: The Practices of Chaos Design in Péter Esterházy's Novel <i>The Glance of Countess Hahn-Hahn</i>	473
FLÓRA SZILÁK: "The Suggestion of Proffered Spiritual Immersion" (László Krasznahorkai: <i>A Mountain to the North, a Lake to the South, Paths to the West, a River to the East</i> )	496
VIOLETTA TÓTH-VARGA: "The Story Is Not a Road That We Take. It's Rather a House": The Role of Place in the Creative Process of Fiction – Environmental Psychological Considerations	525
MÁRTON SZENTPÉTERI: Across the Threshold. Material Paratexts and the Space for Embodied Reading in Early Modern Natural Philosophy Books	556

### BOOKS

588

---

# CONTENUTI

---

## *Design e letteratura*

### STUDI

MÁRTON SZENTPÉTERI:	
Design e letteratura: un'introduzione	379
RÉKA BORDA:	
Pratiche narrative e inclusive nella design fiction: un caso di studio	398
KITTI JAKOBOVITS:	
Il guardiano della follia. Il rotolo <i>On the Road</i> come simbolo dell'esistenza umana e dell'artista folle	434
ANNA KESZEG:	
La sartoria come metanarrativa	460
JÚLIA KISS:	
Le pratiche del Chaos Design nel romanzo di Péter Esterházy <i>Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn</i>	473
FLÓRA SZILÁK:	
"Un suggerimento per una meditazione spirituale offerta" (László Krasznahorkai: <i>Montagna da Nord, Lago da Sud,     Strade da Ovest, Fiume da Est</i> )	496
VIOLETTA TÓTH-VARGA:	
"La storia non è una strada che percorriamo. È piuttosto una casa": il ruolo del luogo nel processo creativo della narrativa – Considerazioni di psicologia ambientale	525
MÁRTON SZENTPÉTERI:	
Attraverso la soglia: paratesti materiali nei libri di filosofia naturale dell'età di tardo rinascimento	556

### LIBRI

588

## HELIKON

## IRODALOM- KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede  
1973
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma  
1974
1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika  
1975
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika  
1976
1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?  
1977
1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)  
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsoltai a XX. században
3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.  
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi,  
kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)  
Budapest, 1977. szeptember 5–8.  
1978
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
4. sz. Új magyar világirodalom-történet  
1979
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban  
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)  
1980
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus  
1981
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –  
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás  
1982
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

- 1983
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
  2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
  - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban
- 1984
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
  - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985
1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
  - 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban
- 1986
- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
  - 3 – 4. sz. Szájhagyományok és irodalom a mai Afrikában
- 1987
- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
  4. sz. Hlebnjyikov és az orosz avantgárd
- 1988
- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
  - 3 – 4. sz. A stilisztika útjai és lehetőségei
- 1989
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
  2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés  
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
  - 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája
- 1990
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
  - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
  4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
  - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
  2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
  - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
  - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
  4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
  3. sz. A kortárs olasz irodalom
  4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
  3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
  4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
  - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
  - 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
  - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
  - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
  - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
  - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
  - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
  - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
  - 3. sz. A korszakok alakzatai
  - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
  - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
  - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
  - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
  - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
  - 3. sz. Mikrotörténetírás
  - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
  - 3. sz. A hipertext
  - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrákutatás
  - 3. sz. Régi az újban
  - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektívizmus
  - 3. sz. Frege aktualitása
  - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
  - 3. sz. Ökokritika
  - 4. sz. Etikai kritika

- 2008
1. sz. A második olvasat
  - 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
  4. sz. Az autonómia új esélyei
- 2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
  3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
  4. sz. A jövőbelátás poétikái
- 2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
  3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
  4. sz. A szerző poétikája
- 2011
- 1 – 2. sz. Testírás
  3. sz. Meghekkelt valóságok
  4. sz. Új gazdasági kritika
- 2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
  - 3 – 4. sz. Boccaccio 700
- 2013
1. sz. Narratív design
  2. sz. Kognitív irodalomtudomány
  3. sz. Corpus alienum
  4. sz. Esztétika és politika
- 2014
1. sz. Cseh dekadencia
  2. sz. Funkció történet és kontextuális-kulturális narratológia
  3. sz. Az archívumok elméletei
  4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón
- 2015
1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
  2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
  3. sz. Horatius *Ars poeticája*
  4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
- 2016
1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
  2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
  3. sz. Műfaj és komparatistika
  4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
- 2017
1. sz. A százéves dada
  2. sz. Hálózatelmélet és irodalomtudomány
  3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
  4. sz. Fénykép és irodalom
- 2018
1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
  2. sz. Nem természetes narratológia

3. sz. Próza a posztmodern (próza) után

4. sz. Poszthumanizmus

2019

1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja

2. sz. Térkép és irodalom

3. sz. Közép-európai komparatiztika

4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

1. sz. Számítógépes irodalomtudomány

2. sz. Posztmodern gótika

3. sz. Posztszekularizáció

4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

1. sz. Genetikus kritika

2. sz. Realizmusok

3. sz. Költői igazságosság

4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcészlet

2. sz. Diagrammatológia

3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás

4. sz. Francia színházfilozófia. Mimészis

2023

1. sz. Krimi

2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák

3. sz. Narratív fordulat

4. sz. Ökodiskurzusok

2024

1. sz. Irodalmi adaptáció

2. sz. Etnofuturizmusok

3. sz. Az angol romantika a kortárs elméletekben

4. sz. Új elméletek kereszteződésében: A romantika francia aspektusai

2025

1. sz. Emlékezetkutatás Közép- és Kelet-Európában

2. sz. A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükröben)

3. sz. Design és irodalom





HU ISSN 0017-999X



Kiadja az ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja  
Irodalomtudományi Kutatóintézet,  
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató  
Nyomdai előkészítés:  
ELTE Humán Tudományok Kutatóközpontja Történettudományi Kutatóintézet  
Tudományos Információs Osztály  
Vezető: Kovács Éva  
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea  
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája  
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt., Budapest  
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

## Terjeszti a Magyar Posta

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága (1089 Budapest, Orczy tér 1.). Előfizethető valamennyi postán, a kézbesítőknél; e-mailen: [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu); faxon: +36-1-303-3440. További információ: +36-80-444-444. Példányonként megvásárolható az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrásy út 45.), a Penna Bölcsész Könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: +36-30-203-1769), a folyóirat 2016 előtti számai beszerezhetők az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: +36-1-485-1040, fax: +36-1-485-1041). Külföldön terjeszti a Batthyány Kultur-Press Kft. (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: +36-1-201-8891).

Előfizetési díj 2025-re: 6400 Ft

Egy szám ára: 1700 Ft

**MTA** MAGYAR  
TUDOMÁNYOS  
AKADÉMIA



Nemzeti  
Kulturális  
Alap

*Folyóiratunknak ez a száma a Magyar Tudományos Akadémia  
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával jelent meg.*

Ára: 1700 Ft

Előfizetés egy évre: 6400 Ft



9 770057 999008 2 5 0 0 3