

2018

1

XLIV. ÉVFOLYAM

Deczki Sarolta
Földes Györgyi
Jeney Éva
Kocsis Adrienn
Konkoly Dániel
Sári B. László
Szentesi Zsolt
Veres András

לימודים ליתרונם

Literatura

Tartalom

XLIV. évf. 2018/1.

Bojtár Endre (1940–2018) 3

Tanulmány

KOCSIS Adrienn
Az új humanisztikáról röviden 9

JENEY Éva
Az elbeszélés szolgálóleánya 17

KONKOLY Dániel
A hang kultúrtörténetének alkalmazhatósága
a líraértelmezésben 26

VERES András
Fordulópontok a Kosztolányi-recepcióban 45

SZENTESI Zsolt
Metaforikus struktúrák Szabó Magda
Freskó című regényében 56

DECZKI Sarolta
A robogó csontváz, vízipók, Nándi néni és a többiek
– A nevek poétikája Tar Sándor prózájában – 66

Műhely

FÖLDES Györgyi
„A pódium akrobatája” – Simon Jolán előadóművészete 77

SÁRI B. László
Mi jön a posztmodern után?
– Előtanulmány a kortárs amerikai posztmodern
regények kutatásához – 91



Bojtár Endre (1940–2018)

*2018. február 11-én meghalt
Bojtár Endre barátunk, kollégánk, pályatársunk.
Emléke előtt tisztelegünk a következő írásokkal.*

AERE PERENNIUS*

Most, amikor egy porckorong-ügy miatt két hónapra mozgáskorlátozott lettem, gyakran járt az eszemben Bandi. Talán azon a napon leginkább, amikor már hiába fogadkoztam, hogy mihelyt járni tudok, meglátogatom.

Belenéztem az önéletrajzába, amelyet hetvenévesen írt a 2000-be. Meghatódtam, hogy egy sorban említ olyanokkal, mint Gerézdi Rabán, Hankiss Elemér, Vajda György Mihály és Vásárhelyi Miklós. Nekem már ők is nagy öregek voltak. Talán ami a kort illeti, Elemér a legkevésbé, de ő is eggyel vagy kettővel fölöttem járt az egyetemen. Hanem az Intézet! Az Bandinak is az volt, ami nekem, s szinte mindnyájunknak. *Asylum*. Diktatúrákban jó, ha van ilyen. És *alma mater*.

Barátok voltunk. Nem kamaszbarátság volt, nem lógtunk egymás nyakán, nem a szerelmünkről abajogtunk. Vagy arról, mert ami a helynek nevet adott, az szerelmesen volt a mi ügyünk. Róla mi akkor azt hihettük, hogy nagyon a védelmünkre szorul. Volt kiktől és miktől. Így időnként bajba keveredtünk, de bajtársak is voltunk. Egyszer egy nagyon komoly összejövetele valaki, egy *Valaki*, úgy nekem jött, hogy azt hittem, el vagyok intézve, védekeznem sem illik. Akkor felállt Bandi, és helyre tette.

Tandori nevét tőle tanultam meg. És ebben a rendben sok minden egyebet. Mert szélesebb körű volt az értesülése, tudása nyelvek, irodalmak, megközelítések dolgában, mint az enyém. Ingardenből, Kosikból, Markiewiczből előbb készülhetett, mint bármelyikünk. Örülök, hogy két általam szerkesztett tanulmánykötetben ott az írása (Az irodalmi irányzat, in *Az irodalomtörténet elmélete I*, Bp., 1989, 379–403; Az irodalmi mű értéke és értékelése, in *A strukturalizmus után*, Bp., 1992, 13–56). A keményebb avantgárd átlélhetőbb volt neki, mint nekem. Küldetési ember volt, mindenekelőtt a balti népek reformkori hőse. Amit így alkotott, ércnél maradandóbb.

Szili József

Elmeséltem egyszer Bojtár Bandinak, melyik volt az a vele kapcsolatos élményem, amelyet évtizedek múltán is nagyon jellemzőnek éreztem. A kandidátusi védésén volt, ahol természetesen a szláv strukturalizmusról folyt a vita. (Bojtárnak mulhatatlan érdemei voltak abban, hogy ezt a tudománytörténeti fejezetet a maga mélységi dimenziójában is megismerhettük.) Voigt Vilmos az opponens szerepében hirtelen feltette azt az „illetéktelen” kérdést, hogy a disszertáns vajon miért nem említi soha sem a francia strukturalistákat. „Megmondom – mondta Bojtár –, azért, mert nem

* Az emlékezők – Ács Pál tudományos tanácsadó; Angyalosi Gergely tudományos főmunkatárs; Balogh Magdolna tudományos főmunkatárs; Kálmán C. György tudományos főmunkatárs; Szili József professor emeritus; Veres András tudományos tanácsadó, professor emeritus – mindnyájan az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet munkatársai.

sokra becsülöm őket.” Ilyen szemtelen választ fokozatvédésen azóta se hallottam. Dühös is lehettem volna, hiszen nekem meg a franciák voltak fontosabbak, de Bojtár valahogy üdítően és mulatságosan volt szemtelen. A legtöbbünkkel ellentétben nem rejtegetni igyekezett a gyarlóságait, hanem elvárta, hogy azokkal együtt fogadjuk el. Nem volt szerény, pedig lett volna mire. Ezt az arcát fogom megőrizni magamnak.

Angyalosi Gergely

Egy recenzió következményei

Azt, hogy harmincegynéhány éve az Irodalomtudományi Intézetbe kerültem, voltaképp Bojtár Endrének köszönhetem. Oly módon azonban, hogy ő maga a kisujját sem mozdította ennek érdekében. Elmondom. A kemény nyolcvanas évek elején, a húzd meg–ereszd meg éra egyik igazán húzós alkorszakában (még némiképp a lengyel „események” hatása alatt) recenziót írtam Bandi *Egy kelet-európeér az irodalom-elméletben* című tanulmánykötetéről. A cikket a *Kortárs*ba szántam, ahol akkor már több éve szerkesztőként dolgoztam. Akkor és ott ez nem volt teljesen veszélytelen vállalkozás, tekintetbe véve, hogy Bojtárt még sújtották az 1979-es Bibó-emlék-könyv-beli szerepléséért rá szabott tilalmak, szóval bizonyos mértékig feketelistán volt. Mégis megkockáztattam a dolgot, és még meg is fejeltem egy ártatlannak éppen nem mondható Kölcsey-idézzel: „És Bojtárnál is, miként az oly resignáltan, de büszkén és bölcsen szóló Kölcseynél, a kelet-európai ideál mindig a kelet-európai reállal szembesül. S hogy ezt ki is mondjuk, írja Kölcsey 1833-ban, ezzel »tartozunk sajátmagunknak is. Mert lehetetlen eltitkolnunk a veszélyt, mely bennünket fenyeget, midőn határainkon polgári szabad alkotvány önkéjesen tapostatott el, s midőn az éjszaki hatalom körülettünk mindinkább terjedez.«” Nem emlékszem, számítottam-e a szerkesztőtársak támogatására, de nem sok idő után mindenki elfordult tőlem. A *Kortárs* informális főcenzora, Thierry Árpád tüstént visszadobta az írást azzal, hogy „nem szerencsés körülmény, hogy Á. P. nem volt képes elrugaszkodni baráti vonzalmaitól”. Éltem „demokratikus jogaimmal”, követeltem az ebben az esetben kötelező szerkesztőségi vitát – valójában azonban, ha őszinte akarok lenni, készakarva dugtam a fejem az oroszlán torkába. Szabadulni akartam már Thierrytól, akivel hosszú ideje egy szobában ültünk – ő, a cenzor, és én, az öncenzor – szemtől szembe fordított íróasztalok mellett. A részletek nem érdekesek. Pár hét múlva már a *Pesti Turf* című lóversenyújság munkatársa voltam. Egy évre rá viszont az Irodalomtudományi Intézeté. Hát így. A cikk később Kölcseystül, mindenestül megjelent a *Literatúrában*. Az Intézet (akkor még) a szabadság kicsiny szigete volt.

Ács Pál

Nagyon nehéz egy tudós, gondolkodó, értelmiségi gondolkodásmódját röviden jellemezni, különösen, ha sok műfajban és számtalan területen alkot – és különösen, ha éppen Bojtár Endréről van szó. Miért volt mégis mindig felismerhető, jellegzetes,

vonzó és vitára ingerlő az, amit Bojtár mondott vagy írt? Az egyik lehetséges választ szeretném röviden megfogalmazni.

Bojtár egyik titka az egyszerűség volt: szerette élére állítani, igen-nem kérdésekre redukálni, ha tetszik: durván és állásfoglalásra kényszerítőn megfogalmazni a problémákat. Olvasói, vitapartnerei, beszélgetőtársai ezt olykor berzenkedve fogadták el – de hát éppen ez a fogás a legalkalmasabb arra, hogy az, aki (látszólag) leegyszerűsít, ellenérveket, megfontolt ellenvetéseket, új megközelítéseket csiholjon ki, a vitát beindítsa. Ez a magatartás részint talán a strukturalizmus hagyománya volt Bojtárnál; a világos elhatárolások eszménye, az osztályozás és szerkezet fontossága. Részint a törekvés az érthetőségre, a nyílt és szabad kommunikációra, ahol minden homályt, kétértelműséget és fölös túlbonyolítást el kell távolítani a közlés útjából. Részint pedig éppen a provokáció: azzal a bátorsággal, ahogyan – hatalmas tudás birtokában, igen alaposan átgondolt, bonyolult problémák háttére előtt – majdhogynem szemtelenül, ingerkedve, kíváncsian hívja párbeszédre partnereit.

S hogy valóban *partnerek* lehessünk – ahhoz össze kellett (és kell) szednünk magunkat.

Kálmán C. György

Bandi

...hosszú évtizedeken át életem meghatározó alakja volt: kicsit második apámnak tekintettem. Természetesen felnéztem rá, ő pedig – persze nem szándékosan, mégis – óhatatlanul rám nehezedett óriási tudása és tekintélye súlyával.

Tanítványává fogadott, de csak élete utolsó hét-nyolc évében éreztem vele valamelyest egyenrangúnak magamat. Hálás vagyok azért, hogy ezekben az években igazán közel kerülhettem hozzá: kitüntetett figyelmével, megosztotta velem gondolatait, én pedig részese lehettem mindennapjainak; furcsa fintoraként a sorsnak, épp akkor, amikor mások eltávolodtak tőle.

Amit a szakmámról tudok, mind tőle tudom, de sokkal többről van szó, mint pusztá szakmai kapcsolatról. A Mesterem volt, benne van a választásaimban, értékpreferenciáimban, világszemléletemben. Életem nagy adományának tartom, hogy a közelében lehettem, nem utolsósorban azért, mert derűs személyiségének legalább olyan erős volt a vonzása, mint a tudásának. S nemcsak szakmát lehetett tőle tanulni, hanem például civil kurázsit is: mindig felvette a kesztyűt, amikor valamilyen ügyről volt szó. Soha nem tett lakatot a szájára, akkor sem, amikor kockázatos volt megszólalni: igazi *homo politicus* volt.

Bár betegsége az utolsó években méltatlan életre kárhoztatta, én mégis úgy gondolom, teljes életet élt, hiszen boldog volt, mert megadatott neki az, amit fontosnak tartott az életben: a szerelem, a szeretet, a család és a barátság. És mindenekfölött szabad ember volt, még ha olykor be kellett is érnie a „lélek szabadságával”.

Így, ilyennek őrzöm meg őt emlékezetemben.

Balogh Magdolna

Kivételes szerencsémnek tudom, hogy barátok lettünk, egyazon társaság tagjai, amely a hetvenes években a magyar irodalomtudomány megújítására szövetkezett, bizonyára túlzott öntudattal, de nem kisebb szenvedéllyel és vakmerőséggel. Talán szerencsénk is volt egymással, mert kiegészítettük egymást, a hét Simeont idéző munkamegosztással, ami persze gyakran párosult heves szócsatákkal, és nemcsak másokkal szemben, hanem egymás között is. Bandi született vitázó volt, csak az igazságban hitt, a tekintélyben nem, szeretett provokálni, utált visszakozni. Százszor kellett meggyőzni ahhoz, hogy egyszer elfogadja. De mindezt szeretetreméltó jóindulattal művelte, szélesre nyílt mosolyával, gyakran tréfával véve élet a kialakult helyzetnek. Nem gondolta a problémákat egyszerűnek, de megrögzött híve volt annak, hogy csaknem minden leegyszerűsíthető, már csak azért is, mert amit csak lehetséges, meg kell oldani, lehetőleg gyorsan, célratorően, ha pedig mégsem lehet, akkor nem kell foglalkozni vele. Semmitől sem félt úgy, mint az idő elvesztegetésétől.

Sokat vesződtem az irodalmi mű befogadásáról alkotott teóriájával, melyet nemes egyszerűséggel „élménycsúszdának” nevezett. Úgy gondolta, az olvasóból a szöveg elsőként értékelést vált ki, ami megelőzi a jelentés és a struktúra észlelését. Elképzelni sem tudtam a jelentés és az érték elválaszthatóságát a befogadás folyamatában. Értékelés is sokféle lehet, vetettem ellene, másfajta a szubjektív benyomáson alapuló, mint a jelentős irodalomismeret birtokában ítélkező, nem mérkőzhet a laikus véleménye a profiéval. Azzal tromfolt le, hogy a műveltség is akadály lehet a megértésben, a profi is botfűlű lehet, a laikus is ráhibázhat az igazságra. Annyi bizonyos, hogy Bandi személyes gyakorlatában az értékelés annyira gyors volt, hogy szinte meg se várta az olvasás végét. Megtehetette, mert esztétikai érzékenysége vetekedett műveltségével. Ízig-vérig irodalmár volt, úgy vélte, az irodalomtudós munkájához a kritikusé is hozzátartozik. Szeretett műveket és írókat felfedezni és népszerűsíteni, az elsők között állt ki Nádas Péter, Tandori Dezső és Esterházy Péter tehetsége mellett. A mi jelenünket is az irodalomtörténet részeként élte meg.

Veres András

Tanulmány

Kocsis Adrienn¹

AZ ÚJ HUMANISZTIKÁRÓL RÖVIDEN

A nálunk még szinte ismeretlen új humanisztika Lengyelországban és Amerikában már 30 éve jelen van a humán tudományok diskurzusában. Az 1990-es évek óta jelentkező új szemléletmód bemutatása korántsem egyszerű feladat, mert nem beszélhetünk egységes, intézményesített irányzatról. Az új humanisztika harcias és lázadó természetű, amely az uralkodó szemléletmódok ellenében egy teljesen új megközelítési módot kínál. A terminus meghatározását azonban egyrészt megnehezíti, hogy sokan egymástól eltérő fogalmakat értenek rajta, másrészt pedig – mivel nem intézményesített diskurzusról van szó – az új humanisztika folyamatosan alakul és változik.

Az új humanisztika Lengyelországban már „befutott” szemléletmódnak számít, de természetesen ott is vannak ellenlábasai. Mivel Magyarországon ez a fogalom még szinte teljesen újnak számít, ezért az információkat elsősorban lengyel irodalomelméleti írásokból szereztem,² valamint felkutattam az elérhető angol nyelvű írásokat is. 2016. július elején szervezték meg az első, az új humanisztika problémáját középpontba állító konferenciát Krakkóban, illetve elindítottak egy könyvsorozatot Új Humanisztika néven.

Az új humanisztika leegyszerűsítve új megközelítési módot jelent a humán tudományok eddigi vizsgálati módszerei között. A bölcsészettudományok változásának történetét egészen az ókortól a modernig Rens Bod foglalta össze először angol nyelven *A new history of the humanities* című könyvében, amely 2015-ben jelent meg.³ Már a könyv elején tisztázza, hogy pontosan mit is ért a „the humanities”, vagyis a humán tudományok fogalmán. Manapság ezen tudományos diszciplínákat értenek: irodalomtudományt, történetírást, zenetudományt, művészettörténetet, színháztudományt, azonban használják ezt a fogalmat úgy is, mint a felsorolt diszciplínák tárgyát:

¹ A szerző az ELTE BTK Irodalomtudományi Iskola Szlovák Irodalmak képzésének doktorandusza.

² A lengyel szakirodalomban a „nowa humanistyka” kifejezés használatos, ezt tettem át tükörfordítással magyar nyelvre. Megkerestem Ewa Domańskát, a poznańi Adam Mickiewicz Egyetem adjunktusát, akinek fő kutatási területe az új humanisztika, illetve Ryszard Nycz, a krakkói Jagelló Egyetem professzorát, aki tevékenyen részt vesz az új humanisztikai kutatásokban. Mindketten nagy segítségemre voltak a fogalmi káosz tisztázásában, ezért a tanulmányban hivatkozom azokra az információkra, amelyeket e-mailekben osztottak meg velem.

³ Rens Bod, *A new history of the humanities*, New York, Oxford University Press, 2015.

irodalom, zene, művészet stb., esetenként pedig mindkét jelentésben használatosak. Bod a stúdiók áttekintő történetét írja meg a könyvében.⁴

A mai humanisztikával szemben megkülönböztetik a tradicionális, régi humanisztikát. A tudósok a tradicionális humanisztikán a 19. századi antipozitivisták fordulat előtti humanisztikát értik, amely a karteziánus paradigmán alapul. A tradicionális humanisztika központi fogalma az értelem, a ma alakulóban lévő bölcsészettudományok középpontjába viszont a tapasztalat került.⁵ Krzysztof Moraczewski tanulmányában azonban arra figyelmeztet, hogy a tradicionális humanisztika nem egyenlő a pozitivizmussal, a pozitivizmus csak egy rövid ideig tartó kísérlet volt, amely a humán tudományok tradíciójának ellenében alakult ki. A tradicionális humanisztika gyakran azokat a humán tudományokat jelenti, amelyek objektivizmusra törekednek. Az objektivizmus itt pozitivisták értelemben jelenik meg, mint egyfajta „isteni nézőpont elfoglalása”.⁶ A tradicionális humanisztikával szemben, amelynek központi fogalma az ész, és amelyhez a karteziánusi dualizmust, logocentrizmust és spiritualizmust társítják, azt szokták felhozni ellenérvként, hogy az értelem által kizárólag fogalmi tartalmakhoz vezet. Az értelem az ember társadalmi és kulturális tapasztalatainak más dimenzióit ismerteti meg, ezáltal a testi és a lelki tapasztalatok mentális dezinterpretációját végzi el. Emiatt az értelem helyett a tapasztalat megismerő, és nem egzisztenciális kategóriáját javasolják a kutatók.⁷

A bölcsészettudományoknak az utóbbi időben nem túl kedvező a megítélése, amely annak köszönhető, hogy a tudományos politika a humán tudományokba való további investálást veszteséges vállalkozásnak ítélte, ami miatt a humán tudományok marginalizálódtak.⁸ A humán tudományok sanyarú sorsáról értekezik Michał Paweł Markowski is tanulmányában, amely arra keresi a választ, hogy a bölcsészettudományok szolgálnak-e valamiféle haszonnal a hétköznapi életben, és felhasználhatóak-e az egyetemek falain kívül egy olyan világban, ahol az értéket a haszon határozza meg. Van-e ezeknek a tudományoknak valamilyen küldetésük, amelyet teljesíteniük kell.⁹ A kérdés aktualitását és általános jellegét bizonyítja Marta C. Nussbaum 2010-ben kiadott könyve, melynek már a címe is árulkodó: *Not for profit – Why democracy needs the humanities?*¹⁰ (*Nem a profitért – Miért van szükségük a demokráciáknak a humán tudományokra?*)

⁴ I. m. 1.

⁵ Izabella BUKRABA-RYLSKA, Humanistyka współczesna, Od hermeneutycznego „rozumienia” do somatycznego” doświadczenia, *Kultura Współczesna* 2015/2, 91.

⁶ Krzysztof MORACZEWSKI, Współczesność humanistyki, *Kultura Współczesna* 2015/2, 104.

⁷ BUKRABA-RYLSKA, i. m. 97.

⁸ Ryszard NYCZ, Wstęp, Humanistyka wczoraj i dziś in *Kultura afektu – afekty w kulturze*, szerk. Ryszard NYCZ, Anna ŁEBKOWSKA, Agnieszka DAUKSZA, Varsó, 2015, 7.

⁹ Michał Paweł MARKOWSKI, Humanistyka: niedokończony projekt, *Teksty Drugie* 2011/6, 13–28.

¹⁰ Martha C. NUSSBAUM, *Not for profit – Why democracy needs the humanities?*, Princeton University Press, New Jersey, 2010.

Az új humanisztika kialakulásához vezető út állomásait Ryszard Nycz foglalja össze bevezetőjében. Nycz szerint a mai humanisztika területén, pontosabban a határvidékén különböző változások voltak megfigyelhetők: mind a humanisztika alkalmazásában, mind a specifikumainak meghatározásában, valamint az általa betöltött funkcióiban is. Az 1960-as években a bölcsészettudományokat a kuhni értelemben vett paradigmák irányították. Ilyen domináns paradigma volt például a strukturalizmus, amely rivalizált egyrészt a hermeneutikával, másrészt pedig a művészet-, az irodalom-, és a kultúrszociológia különböző válfajaival. A következő változás a humán tudományok területén az 1980-as években következett be, amikor a strukturalizmus posztstrukturalizmussá alakult, a hermeneutika radikális hermeneutikává, a különböző művészeti szociológiák pedig kulturális stúdiumokká. A következő 25 évben pedig a különböző fordulatok okoztak változást a humanisztikában.¹¹ A humanisztika változásában nagy szerepet játszottak a különböző „fordulatok”. Az előző évszázad közepén jelentkező kulturális, lingvisztikai, interpretációs, narratív fordulatot követte az utóbbi harminc évben a dramaturgiai, a performatív, a pragmatikai, a retorikai, a topografikus, az ikonikus és a darwini fordulat, valamint a tárgyak felé való fordulás. Ezek a fordulatok idézték elő több új kutatási irány kialakulását, mint az értelem, a test, az emóciók, a dolgok szociológiáját és antropológiáját, a tapasztalat antropológiáját, az evokatív antropológiát stb. Ezek az új kutatási perspektívák azt hozták magukkal, hogy elmosódtak a határok a diszciplínák között, másrészt pedig sokkal világosabban különültek el a sokkal inkább pozitivistá természettudományoktól.¹²

Az új humanisztikában olyan új orientációk jelentek meg, amelyek az eddigi diszciplínák határvidékein, vagy azoktól teljesen függetlenül fejlődtek ki. Ezek transzdiszciplinárisak, nem helyezkednek bele egyik eddigi tudományágba sem, a vizsgálatok módszereit és folyamatait figyelembe véve pedig arra törekednek, hogy ne használják az eddigi nézőpontokat, és egy új analitikus nyelvet akarnak megteremteni, amely képes lesz a vizsgálat „hibrid tárgyának” leírására. Leszögezhetjük, hogy a mai humanisztika két ágra bomlott: létezik az úgynevezett „klasszikus modern humanisztika”, amely az eddigi módszereket és határokat védi, és létrejött az „új humanisztika”, amely önmagát az eddigi meghatározott tudományos kereteken kívülre helyezi, új módszereket és vizsgálati feladatokat kijelölve önmaga számára, valamint közvetlen kapcsolatot keres más tudományterületekkel (a társadalomtudományokkal, a természettudományokkal, az alkalmazott tudományokkal), valamint a művészettel, az élet hétköznapi tapasztalataival, amelyeket kreatív, megismerő tevékenységekként kezel.¹³

De mit is jelent pontosan az új humanisztika fogalma? Nehéz meghatározni, mert nincs konszenzus a kutatók között az elnevezés definícióját illetően. Az alábbiakban látni fogjuk, hogy terminológiailag rendezetlen még a helyzet. Először Ewa Domańska információira támaszkodva mutatom be az egyes irányzatokat.

¹¹ Ryszard NYCZ, i. m. 9.

¹² Izabella BUKRABA-RYLSKA, i. m. 90–91.

¹³ Ryszard NYCZ, i. m. 10.

Egyesek az új humanisztikán olyan tudományágat értenek, amely felhasználja a legújabb technológiai fejlesztéseket. A MIT (Massachusetts Institute of Technology¹⁴) a weboldalán olyan képzést kínál, amely képessé teszi a hallgatókat arra, hogy a világ nagy kihívásaira, amelyek technikai és tudományos kreativitást követelnek meg, praktikus megoldásokat találjanak, ezen kívül segít megérteni a világ politikai, kulturális és gazdasági komplexitását. A MIT SHASS (MIT's Humanities, Arts, Social Sciences) képzése magában foglalja a következő területeket: nemzetközi tanulmányok, lingvisztika, összehasonlító média-tudományok, közgazdaságtan, a szegénység csökkentésére irányuló tudományok, irodalom, antropológia, digitális humántudományok, filozófia, globális stúdiumok és nyelvek, zene- és színházművészet, írás, politikai tudományok, biztonságtudományok, női és gendertudományok és történelem. Az iskola célul tűzi ki, hogy kutatásaival segítsen csökkenteni a szegénységet, irányítani a gazdaságot, megérteni a múltat és a jelent, értékelni az új technológiák hatásait, ezen kívül segítse a művészet és a tudomány összekapcsolódásának új formáinak létrehozását, valamint tájékoztatást nyújtson a politikai és kulturális szokásokról, többek között jogról, oktatásról, klímaváltozásról, egészségügyről. Az iskolában megszerezhető ismeretekkel, a kreativitással, az ítéliképességgel, a kommunikáció és a kritikai gondolkodás fejlesztésével a hallgatók képesek lesznek olyan innovációkat megalkotni, amelyek hasznosak lehetnek a társadalom számára.

A MIT a legújabb digitális eszközöket használja tevékenységei során, amely által szorosan kapcsolódik az úgynevezett *digitális humanisztikához*. Digitális humanisztika stúdiumok már léteznek Lengyelországban, a varsói¹⁵ és a lublini¹⁶ egyetemen is. A szakok célkitűzései között szerepel, hogy az emberi intellektust összekapcsolják a gyakorlati tudással. Azok, akik elvégzik ezt a szakot, olyan bölcsészekké válnak, akik eligazodnak a digitális világban is. A hallgatók tökéletes technikai tudást kapnak, felismerik a társadalmi kommunikáció pszichológiai szükségleteit, megismerik az internet és a média törvényeit, képesek lesznek gördülékenyen használni a különböző digitális eszközöket. A szak megfelel a piac követelményeinek is, mert olyan szakembereket képez, akik megállják a helyüket a humán tudományok területén is, illetve tökéletesen kezelik a különböző digitális eszközöket, programokat. Ez a szak azok számára megfelelő, akik felelősen és kreatív módon akarják alakítani a kor mediális, kommunikációs és közéleti diskurzusát.

Mások az új humanisztika fogalmát összekapcsolják a poszthumanizmussal, amelyet a posztmodern felváltó, jelenleg is uralkodó diskurzusnak tartanak. A poszthumanizmust az utóbbi 20 évben bekövetkezett természettudományos, technológiai és gyógyászati fejlesztések, kutatások hívták létre. Ezek az új információk megváltoztatták az ember önmagáról való gondolkodását. A digitális és a gyógyászati újítások

¹⁴ <https://shass.mit.edu/news/news-2013-21st-century-humanities-at-mit> (letöltés ideje 2018-04-03)

¹⁵ <http://www.uw.edu.pl/o-humanistyce-cyfrowej/> (letöltés ideje 2018-04-03)

¹⁶ http://www.kul.pl/humanistyka-cyfrowa,art_68675.html (letöltés ideje 2018-04-03)

meghosszabbíthatják, javíthatják az emberek életét, életkörülményeit, akár halálos betegségek is gyógyíthatóvá válnak. Ezen kívül a tudományos felfedezések, amelyek az ember molekuláris alapjait érintik, rávilágítottak az emberi faj és a nem emberi életformák közti szoros kötelékekre. Ezen változások következményeként az ember másképp kezdett tekinteni önmagára, egyre inkább kénytelen eltávolodni a saját antropocentrikus képétől. A technológiai, de legfőképp a biotechnológiai újítások állítanak bennünket olyan kérdések elé, amelyekre a tradicionális humaniztika már nem tud, vagy nem akar választ adni. Ezért a poszthumanizmus legfőképp abból a gyakorlati igényből jött létre, amely választ keres arra kérdésre, hogy kik vagyunk. Ez a kérdés a legaktuálisabb, és a még csak a jövőben bekövetkező civilizációs kihívások kontextusában tevődik fel.¹⁷

Azonban a poszthumanizmus sem egységes diskurzus, két, jól elkülöníthető területre osztható fel. Egyrészt megkülönböztetik az úgynevezett *kritikai poszthumanizmust* vagy más néven: *filozófiai poszthumanizmust*, másrészt pedig létezik a *transzhumanizmus* fogalma is. Az előbbi bizalmatlan a technológiai újítások iránt érzett túlzott lelkesedéssel szemben, és kritikusan tekint az antropocentrikus világmépre. Ez az irányzat magában foglalja a növény- és állat stúdiumokat (*plant studies*, *animal studies*), valamint a tárgyak tanulmányozását (*thing studies*), amelyekre a poszthumanizmus nem az események passzív elszenvedőiként, hanem azok tevékeny résztvevőiként tekint. A *transzhumanizmus* a technofília, illetve annak a szükségletnek a következményeként jött létre, amely szerint az embernek el kell jutnia a következő fejlettségi fázisba. Ebben az új fázisban az ember pozitív értékei kerülnek megerősítésre, a negatívumok, illetve a korlátozó tényezők, amelyekkel jelenleg küzdünk, minimalizálódnak, vagy épp likvidálódnak. Szélsőséges nézetekben megjelenik a hajlandóság az ember organikus testének lecserélésére és az élet digitális, úgynevezett *in silico* formában történő folytatására. E szélsőséges nézet képviselői közé tartozik többek között Hans Moravec, Ray Kurzweil, Marvin Minsky, valamint a World Transhumanist Organization és az Extropy Institute szervezetek.¹⁸

A harmadik felfogáson Domańska azt az irányzatot érti, amely összekapcsolódik a posztmodernnel. Ennek vizsgálati területe a gender-kutatás, a posztkolonializmus, az ethnic studies stb., vagyis ezen felfogás szerint az új humaniztika olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyek az egyenjogúságot, az önállósodást érintik. Ez a diskurzus az *emancipatív humaniztika* (*humanistyka emancypacyjna*) elnevezést kapta. Nycz az új humaniztikát azon stratégiai területek alapján osztotta fel, amelyekkel a humán tudományok kapcsolatot kívánnak teremteni. Eszerint létezik a *digitális humaniztika*, amely a technikával kíván együtt dolgozni, ez Domańska felosztásában a MIT-nek felel meg. A másik ilyen terület, amely a tudományos kutatásokkal kíván hidat teremteni, az Nycz által a *kognitív humaniztika* elnevezést kapta, ez a domańskai

¹⁷ Monika BAKKE, *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, Wydawnictwo Neriton, Varsó, 2015, 337–338.

¹⁸ I. m. 338–339.

felosztásban a poszthumanizmussal egyezik meg, a harmadik meghatározás szerint az új humanisztika a társadalmi kérdésekhez fordul, ez Nycznél az *elkötelezett humanisztika* (*humanistyka zaangażowana*) nevet kapta, amely Domańskánál az *emancipatív humanisztikának* feleltethető meg. A Nycz által szerkesztett *Új Humanisztika* néven futó könyvsorozatban új tendenciák kerülnek megvitatásra. Ilyen új problémakör az affektumok, az ökológiai problémák, az állat- és növénystúdiumok, az úgynevezett új materiális kulturális stúdiumok (*new material cultural studies*), stb. Ez a könyvsorozat az új humanisztika nyitott és befogadó voltát mutatja meg, mivel felhasznál minden olyan új nézőpontot, megközelítési módot, amelyet a tradicionális humanisztika kirekeszt a diskurzusokból.

A továbbiakban a Domańska által *emancipatív*, és a Nycz által *elkötelezett humanisztikának* elnevezett irányzat szélesebb bemutatására teszek kísérletet. Ahogy már említettem, az új humanisztika nem illeszkedik az ún. tradicionális humanisztika kereteibe. Ez egy harcos, beavatkozó diskurzus, amely szeretne változásokat kieszközölni. Élesen kritizálja a fennálló szemléletmódokat, aktívan beleveti magát társadalmi – politikai kérdésekbe. Elsősorban az áldozatok helyzetével foglalkozik, innen származik egyik alaptétele: „az áldozat kiváltságos helyzetének felismerése”.¹⁹ Domańska egyik tanulmányában az „*affirmatív humaniztikáról*” beszél. Ebben az írásában olyan kérdéseket tárgyal, amelyeket fontosnak tart az új humanisztika jövőjének alakulásában. Az egyik ilyen fontos kérdés a hatalomról alkotott foglaimaink ártértékelése. Ennek értelmében azt javasolja, hogy a hatalomról mint potenciálról való gondolkodás kerüljön előtérbe, az ellenszegülés ne a hatalmi elnyomás ellenében jelenjen meg, hanem mint a hatalom specifikus hiányával szembeni ellenállás (itt például az autoritás hiányára, a hatalomba vetett társadalmi bizalom hiányára gondol). További fontos kérdés az egyéni és a kollektív egyén megerősítése, valamint olyan ideák kiépítése, amelyek nemzet-, rassz-, gender-feletti, sőt, fajok felett álló kapcsolatok megalkotására tesz javaslatot, valamint újjá kell építeni a közösségi érzést, a felelősségtudatot az élet fennálló feltételeinek megtartásáért.²⁰

Az új humanisztika távolodni látszik a posztmodernről. A posztmodern helyett, amely alapvetően negatív kategóriákban gondolkodik, úgymint: trauma, halál, apokalipszis, hallgatás, üresség, az új humanisztika megpróbál más, inkább pozitív kategóriákat felkínálni. Domańska egy helyen az új humaniztikát „utópiateóriának” nevezi, de gyorsan hozzáteszi, hogy nem olyan utópiákra gondol, amelyek a totalitárius rendszerekhez, vagy a *homo sovieticus* típusú ember létrehozásához vezetnek. Inkább egyfajta mikroutópiáról beszél, amelyek a közösségi, a szomszédos kapcsolatokra építenek.²¹ Domańska a posztmodern – vagyis az 1980-as és az 1990-es években a

¹⁹ O nowej humanistyce – Katarzyna Więckowska interjúja Ewa Domańskával, *Litteraria Copernicana* 2011/2, 220.

²⁰ Ewa DOMAŃSKA, Humanistyka afirmatywna, *Kultura Współczesna*, 2014/4, 117–118.

²¹ Ewa DOMAŃSKA, O zmierzchu postmodernizmu, krytycznej nadziei i o tym, co nam zostawiła Zagład, Ewa Domańskával beszélget Jacek Leociak, *Holocaust Studies and Materials* 2011/7, 507–508.

diskurzusok hangnemét meghatározó tendenciák – kiteljesedését az 1996–1998-as évekre teszi. Ilyen tendencia volt a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció, a textualizmus, a narrativizmus, a pszichoanalízis stb. Azonban nem arról van szó, hogy ezek az irányzatok ne lennének továbbra is fontosak, sokkal inkább arról, hogy már nem ezek állnak az érdeklődés középpontjában. A posztmodern szimbolikus végét a World Trade Center elleni 2001-ben történt támadással szokták azonosítani. Baudrillard francia filozófus, a posztmodern egyik fő gondolkodója 2003-ban a *The Spirit of The Terrorism* című könyvében így írt a törésről, amelyet a támadás okozott: „A New York és a World Trade Center elleni támadás egy abszolút esemény, események anyja, egy tiszta történés, amely magában foglal minden olyan eseményt, amelynek soha nem szabadna megtörténnie.”²² A posztmodern természetes háttérbe szorulásához hozzájárult az is, hogy legnagyobb teoretikusai, akik a posztmodernt meghatározták, eltávoztak az élők sorából: Bourdieu 2002-ben, Deleuze 1995-ben, Lyotard 1998-ban, Derrida 2004-ben, Baudrillard pedig 2007-ben.²³

A posztmodern negatív metaforáitól azonban nehéz megszabadulni, viszont Domańska szerint nekünk pozitív fogalmakra, úgynevezett „kritikai remény”-re van szükségünk. A posztmodern által tiltott fogalmak, mint a felvilágosodás, az esszencializmus vagy az univerzalitás újragondolását, rehabilitálását kellene elvégezni. Domańska azonban rögtön megjegyzi, hogy például az univerzalitás fogalmának rehabilitálása nem azt jelentené, hogy visszatérünk az egy igazsághoz, valamely totalitárizáló vízióhoz, amely a nyugati kultúrát tekintené követendő példának, hanem egy olyan törekvést jelentene, amelyben megpróbálnánk összekapcsolni azt, ami lokális (partikuláris) azzal, ami globális.²⁴

Érdeemes még körüljárni a „kritikai remény” fogalmát, amely nem passzív, hanem aktív, cselekvő résztvevőt kíván meg. Domańska a következő példával világítja meg a fogalom jelentését: különbséget kell tennünk a „remélem, hogy eljön” gondolkodás, és az „ismerem őt, és tudom, hogy eljön” gondolkodás között. A második példában a remény azon alapul, hogy az egyén ismeri a másikat – szélesebb értelemben – a társadalmat. Ez a remény el akar érni egy célt, tehát mobilizáló, performatív aspektusa van. Az egyénnek tevékenyen működni kell, hogy a reményei beteljesüljenek, és nem passzív cselekvőként várni, hogy a reménytelen időkben a dolgok egyszer csak jóra forduljanak, mint ezt az első példa sugallja. Domańska ezen kívül olyan, a posztmodern által gyanúsán kezelt fogalmak aktivizálását szorgalmazná, mint az őszinteség vagy az eredetiség, amelyek a jövőre vonatkozó reflexiók kiindulási pontjává válhatnának. Elismeri, hogy a posztmodern negatív fogalmai, mint a fájdalom, a szenvedés, a melankólia, képezhetik a megismerés forrásait, azonban ezek helyett inkább pozitív érzéseket választana, mint például a szerelmet, amely energiaforrás-

²² Jean BAUDRILLARD, *The spirit of terrorism*, New York, Verso, 2003, 3–4.

²³ Ewa DOMAŃSKA, *Humanistyka afirmatywna*, 118–119.

²⁴ Ewa DOMAŃSKA, *O nowej humanistyce...*, 224.

ként működhet. Az identitás kialakításához pedig inkább energiára van szükség, semmint traumára.²⁵

Az affirmatív humanisztika pozitív értékeket kíván vizsgálni, elfordul az egocentrikus emberképtől, és a kollektív emberi és nem emberi individuum felé tekint. Fontosnak tartja a közösségi és az egyéni identitás megerősítését, az alanyt a tevékenység aktív résztvevőjeként kívánja felfogni, és nem passzív elszenvedőjeként. Az egyén vitalizálása is fontos feladat, mert mind fizikailag, mind pszichikailag megújulásra van szüksége.²⁶

Az új humanisztika még fiatal és viszonylag ismeretlen diskurzus, amely azonban egyre nagyobb teret nyer magának. Olyan új megközelítési módokat javasol, amelyeket a fennálló diskurzusokban nem találhatunk meg. Tudatosan távolodni akar a posztmodernről, azonban azt nem tagadja meg, mert – mint arra a tanulmány több része is rámutat – merít a posztmodern fogalomköréből. Domańska ezt megerősítendő Chris Maser-t idézi: az affirmatív humanisztika nem a negatívától akar elfordulni, csupán pozitív irányba kíván elindulni.²⁷ Az új humanisztika olyan holisztikus, integratív inkluzív tudományt kíván építeni, amely összekapcsolja a humán és a természettudományokat, és amelyben helyet kaphat az a radikális gondolat is, mely szerint nemcsak az ember léphet fel szerzőként.

²⁵ Ewa DOMAŃSKA, *O zmierzchu...*, 510.

²⁶ Ewa DOMAŃSKA, *Humanistyka afirmatywna...*, 128.

²⁷ I. m. 127.

Jeney Éva¹

AZ ELBESZÉLÉS SZOLGÁLÓLEÁNYA²

„Azonban még mindig ez a zsarnoki, manicheus, irodalmárok számára oly kedves erőszakos bináris logika – tartalom vagy forma, leírás vagy elbeszélés, megjelenítés vagy jelentés – gerjeszti a drámai választási lehetőségeket, és készlet bennünket arra, hogy fejjel menjünk a falnak, és szélmalomharcot űzzünk. Miközben az irodalom éppen a köztes hely a kettő között, a rés a falon.”
(Antoine Compagnon)³

Ez az előadás nem akar mást tenni, mint engedelmesskedni „oly kedves erőszakos bináris logikánknak”, fejjel menni a falnak, szélmalomharcot űzni, magyaráz felmondani az elbeszélésről és a leírásról tanult leckét.

A leírás a klasszikus arisztotelészi retorika mind szónoki, mind költői írásokat magában foglaló epideiktikus jellegű szövegeiből, azaz a bemutató *beszédtípus*ból származik, amely emberek, helyek és kiváltságos pillanatok lelkes leírására buzdít, s amely egyként magában foglalja a magasztalást és a becsmérést. (Ugyan a becsmérő szövegek száma, mint azt a gyakorlat mutatja, alulmarad a dicsőítő szövegekéhez képest.) Mint tudjuk, ez a beszédtípus mindmáig használatos: mindenekelőtt nekrológokban, alapító beszédekben és az államfők diplomáciai baráti üdvözléteiben, azaz az *alkalmi beszédek*ben érhetjük tetten. E szövegek fő célját általában nem a tette készítésben, hanem a *gyönyörködtetés*ben jelölték meg. Szokás felvetni a kérdést – különösen a nyelvi fordulat óta –, hogy az olvasó vajon a megénekelten vagy a megéneklő szavakban, a tartalomban vagy a formában, a jelöltben vagy a jelölőben gyönyörködik-e (Burgess, Jakobson stb.), s ez a kérdés megosztja a teoretikusokat.

A leírást (és egyben régi dicsőségének korát) az ókori retorika ekphrasziszként és/vagy descriptióként iktatta. Mint már a lecke első mondatából kiderült, leírásban az ókori költészet sem szenvedett hiányt. Olyannyira nem, hogy *Akhilleusz pajzsának*

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Elméleti Osztályának tudományos főmunkatársa.

² Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának harmadik narratológiai konferenciáján, 2018. január 30-án elhangzott előadás szövege.

³ Antoine COMPAGNON, *Az elmélet démona, Irodalom és józan ész*, fordította JENY Éva, Pozsony, Kalligram, 2006, 158.

leírását az *Iliász* 18. énekéből e szövegforma egyik első példajaként szokás tanítani. A leírás ezek szerint akkor születik, amikor a nyugati irodalom.

„És legelőször erős pajzsot kalapált ki az üllőn,
dúsan díszítette, reá hármassal karimát tett,
fényeset és ragyogót, s ráfűzte a szíjat ezüstműből.
Ötrétű lett végül a pajzs, és jártas eszével
Héphaisztosz sok-sok gyönyörű képet kalapált rá.
Ráremekelte a földet, rá az eget meg a tengert
és a sosempihenő napot is meg a szép teleholdat.
S minden csillagot is, mely az ég peremét koszorúzza,
Óriót s a Fiastyúkot, meg a Húaszokat mind,
vélük a Medvét is – más néven híva Szekér ez –
mint forog egy helyben, míg Óriót lesi egyre,
s egymaga nem fürdik csak meg soha Ókeanoszban.
Két szép várost is remekelt ki a pajzsra az isten,
földi halandókét: egyben lakodalmakat ültet,
s házukból a menyasszonyokat fáklyák tüze mellett
végig a városra át, sok nászdalt zengve, vezették...”

(Devecseri Gábor fordítása)

Hogy is tanultuk? (Mondom a leckét tovább.) Az epikus közlés alapformái az elbeszélés, a leírás (és a dialógus, melyet egyelőre tegyük félre). Az elbeszélés az események előadása, lefolyásuknak szavakba foglalása. Tárgya tehát mindig esemény, valami, ami megtörtént vagy megtörténhetett volna. A leírás a cselekmény színterének, külső-belső tulajdonságoknak és egyes tárgyi mozzanatoknak statikus ábrázolása (a félretett dialógus pedig a szereplők szóbeli megnyilatkozásának a közvetítése). Az elbeszélésnek tehát az esemény, a leírásnak az ábrázolás a párja. Elnevezésük eredetükre utal: az elbeszélés a szóbeliségből, a leírás az írásbeliségből származik, s innen már csak egy lépés a következő jellemző, mely szerint az elbeszélés döntően verbális, a leírás jobbra nominális stílusjegyeket mutat. (Amelyek, fűzzük hozzá gyorsan, különböző nyelvekben igencsak különbözőek lehetnek.)

„A »leírás« kezdetektől fogva nagy kihívás elé állította a narratológiát.”⁴ Ha azt a közkeletű megkülönböztetést vesszük figyelembe, mely szerint az *orális* eredetű elbeszéléssel szemben a *leírás* az *írásbéliség par excellence* terméke, máris megtorpanhatunk. Se nem célok, se nem eszközök a homéroszi szöveg értelmezéseinek történeti vázolója vagy az ekphrasztikus szakirodalom *Akhilleusz pajzsáról* kidolgozott elméleteinek összefoglalása. Mindössze annyit érzékelek és jelzek, hogy leírásról olvasva vagy szólva már a kezdet megjelölésénél felvetődik több kérdés (felveti az

⁴ Mieke BAL, A leírás mint narráció, fordította HUSZANAGICS Melinda, in THOMKA Beáta (szerk.), *Történet és fikció, Narratívák 2*, Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 135.

elmélet a kérdést): mivel áll szemben ez a szövegforma, avagy szembehelyezhető egyáltalán valamivel? Továbbá: vajon műfajjal, narratív eljárással vagy metaalakzattal állunk szemben?⁵

Az elmélet persze megoldja ezt a kérdést (is), azaz kettévágja a gordiuszi csomót. Valahogy így: a leírás egyik első irodalmi példája funkcionálisan leíró szöveg, de koncipiálisan/strukturálisan elbeszélő sajátosságokat mutat, tehát az *elbeszélés mint leírás* jelenik meg. A Héphaisztosz pajzskészítő tevékenységét *elbeszélő*, ígéttől hemzsegő szöveg azt *írja le*, *milyen* volt ez a pajzs.

„A fenti szövegrészlet egyértelműen folyamatot beszél el, azt a cselekvéssort, amelyet Héphaisztosz végez, amikor a pajzsot készíti. Sőt, a pajzsra kalapált képek sem mind statikusak: az egyik városban lakodalmakat ülnek, s a menyasszonyokat fáklyák tüze mellett vezették végig a városon – ami azt illeti, elég mozgalmas dolog egy merev vasra »remekelt« képen. A szöveg tele van igékkel, amelyek mind valóságos mozgást és változást fejeznek, szó sincs tompult” metaforikus jelentésekről. Akkor tehát elbeszéléssel van dolgunk? A szöveg struktúrája szerint egyértelműen azzal, de ha úgy tesszük fel a kérdést, hogy vajon Homérosznak mi lehetett az elsődleges szándéka a szöveggel: vajon az-e, hogy elbeszélje, *hogyan* készítette el Héphaisztosz Akhilleusz pajzsát, vagy pedig inkább az, hogy leírja, *milyen* volt Akhilleusz új pajzsa, akkor inkább az utóbbit érezzük valószínűnek. S ugyanerre az eredményre jutunk, ha a szöveg befogadójának – akár hallgatójának, akár olvasójának – az oldaláról közelítjük meg a kérdést: meghallgatván/elolvastván a szöveget, vajon az rögzül-e jobban az emlékezetében, hogy *miként* dolgozott Héphaisztosz, vagy inkább az, hogy *milyen* is a pajzs? Tehát egy cselekvést bemutató, ígéttől hemzsegő *koncipiálisan és strukturálisan elbeszélő* szöveggel állunk szemben, amely ugyanakkor *funkcionálisan leíró jellegű*, hiszen mindenekelőtt a pajzs *milyenségét* ragadja meg.”⁶

A narráció tehát lehet leírás, és a leírás is lehet narráció, határaik elmosódnak gyakorlatban is, elméletben is.

Amennyiben elméletileg mégis ragaszkodunk az elkülönítéshez, s egy következő lépésként a funkcionalitás szempontját helyezzük előtérbe, majd felvetjük a kérdést, milyen szerepei vannak a leírásnak, a kérdésre adható válaszok mindenekelőtt *történeti* változást mutatnak. (Történeti különbségre utal az is, hogy az iskolai fogalmazás

⁵ Ezeket a kérdéseket boncolgatja Milián Orsolya doktori disszertációjában. Vö. MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói, Elméleti, történeti és diszciplináris átrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, 2009. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_diszszertacio.oldalszamokkal.pdf (letöltés ideje 2018-04-12)

⁶ BENCIK Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben*, Budapest, Trezor, 2001, 154.

tanításakor manapság az elbeszélés írását tanítják meg, de a 19. század második felében a leírásokat részesítették előnyben, mert úgy vélték, azok illeszkednek jobban a beszéd- és értelemgyakorlatokhoz. A századforduló táján cserélték fel a sorrendet – már ahol –, mert rájöttek, hogy a leírás statikus, tehát nehezebb.)

A legrégebbi leírásnak tulajdonított funkció a *díszítő* funkció, melynek archetípusa a főt említett Akhilleusz pajzsa. Ez a funkció veszített az erejéből, de tulajdonképpen soha nem veszett ki teljesen. A „moderne” leírásai sem mondanak le teljesen róla, sőt igen sokszor utalnak a festészetre is.⁷

A *nyomatékosító* (*expresszív*) funkció a romantika szárba szökkenésével egyidős, 18. század végi jelenség. Kicsit blikkfangosabbá válik, immár nem önmagáért való, mint valamely díszlet, tárgy, személy vagy táj utánzása. Kapcsolatot teremt külső és belső között, például a természet és a természetet szemlélő szereplő között: a természet leírása valamely lélektani állapot leírására való. Erre jó példa Rousseau *A magányos sétáló álmodozásai* című műve: mintha a leírás megkettőződne, a természet jelenségei nem mások, mint az érzések metaforái. Rousseau-nál az elbeszélő maga alkotja meg a megkettőzést. Később, a 19. században már sokkal kevésbé eldönthető a dolog. A táj például valamely érzelm kifejeződése lesz, de nem feltétlenül kifejtetten.

A *szimbolikus* funkció tulajdonképpen az előbbiből, a nyomatékosítóból következik. Amikor a leírás valami mást jelöl, mint amit leír, szimbolikus funkcióra tesz szert. Balzacnál az öltözködés, a fiziognómia, az egész környezet a szereplők lélektanára utal. „...a színház leírása egyúttal Lucien életének fordulópontja is: félreismert költőből sikeres és lelkiismeretlen újságíró lesz. A színház mint a leírás tárgya csak belső emberi drámák színhelye.”⁸ Emögött a funkció mögött talán a miliőelmélet is meghúzódik, mely szerint a társas lények szellemi kultúráját és fejlődését környezetük befolyásolja, így hát a környezettel jellemezhetők. Sokszor előrejelző vagy proleptikus szerepe is van. Magyarán nem csupán azonnali jelentéseket prefigurál, hanem azt is, mi történik majd a szereplővel vagy a cselekmény hogyan folytatódik a továbbiakban. A szimbolikus funkciójú proleptikus leírások összebékítik a leírást a narrációval, hiszen ahelyett, hogy akadályt gördítenének az elbeszélés folyamatába, előre programozzák azt.

Végül az *elbeszélő* (*narratív*) funkciót említhetjük, amely ellentmondásnak tűnik, amennyiben két, egymástól eltérő kategóriaként határozzuk meg a leírást és az elbeszélést. De úgy látszik, hogy a 19. századtól errefelé mintha megfordult volna a viszony, s immár nem az elbeszélés az úr(nő), aki megengedi a leírást, hanem a leírás tölti be az elbeszélés terét, sőt, ő maga az elbeszélés. Az 1960-as évektől, az új regény felbukkanásától kezdve egyre több példával találkozhatunk. A narratív funkció

⁷ A funkciók leírásakor, valamint a leírás történeti felvázolásakor többnyire Laurent Jenny *La description* című írását követem. Vö. Laurent JENNY, *La description*, 2004. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/deinteg.html#de000000> (letöltés ideje: 2018-01-15)

⁸ BALASSA Péter, Leírás, in KIRÁLY István (főszerkesztő), *Világirodalmi Lexikon VII*, Budapest, Akadémiai, 1994, 143.

legszembevetőbb példajaként Alain Robbe-Grillet *A rádiók és A féltékenység rései* című írásait szokták emlegetni, melyekben élettelen tárgyak vagy pusztá külső szereplők leírásaiból áll össze az elbeszélés, a regény. Itt már aligha beszélhetünk realista funkcióról. A leírás folyton megalkotja és szétszedi azt a valóságot, amelyre utal.

A leírás funkcióinak rövid felsorolásából úgy látszik, történeti különbségre és szerepcserére következtethetünk. De mire mutat rá a leírás története?

A leírás régi dicsőségének kora az ókori retorika. Ám a modern, azaz realista értelemben vett leírás, úgy látszik, mégsem az irodalomban jött létre. Ezzel a szövegformával dolgozott a katonai földrajz; az üzletembereknek, idegeneknek (turistáknak), kíváncsiaknak szánt városleírások a reneszánsztól kezdve; az építészet; az állat- és növénytan; a jog tudománya; de a közjegyzők is a mai napig *leírják* az ingó és ingatlan vagyontárgyat, a geometria pedig a vonalakat, felületeket, alakzatokat; a közgazdaságtanban az értéket; a filozófia és a természettudományok valamely tárgy empirikus és induktív tanulmányozását értik rajta. Mi több, úgy látszik, a leírás elterjedése és térhódítása egyenesen arányos a tudomány és a technika fejlődésével. Némely diszciplínának leíró, mások magyarázó jellegűek. Az irodalomban a leírás a 18. századtól egyre inkább terjedt, a leírás a klasszicista költészetben vált egyre inkább elterjedté, majd aranykorát Flaubert, illetve Zola realista regényei fényre hozták. Olyannyira, hogy sokan e művek értékmérőjeként írják le a leírást.

A leírás történetére egy pillantást vetve is feltűnik, hogy mindegyre felüti a fejét a leírásellenesség is, magyarul többször is megfogalmazódik az, hogy a leírás *árt* az irodalomnak. Például már Littre azt gondolja, azért használják gyakran lekicsinylő értelemben, mert pusztán díszítő funkciója van, s a díszítés önmagában nem teremthet irodalmi művet. (De hasonlóan vélekedik a leírásról Charles Perrault, Bérardier de Bataut, Marmontel – hogy csak néhány franciát említsek.)

De mi is a baj vele? Úgy tűnik, többre jutunk, ha összehasonlítjuk úgynevezett ellentétpárjával, az elbeszéléssel.

A leírás és az elbeszélés megkülönböztetéséhez elvileg elég a józan ész, a *sensus communis*. Az olvasó általában azt érzékeli, hogy az elbeszélés előre haladó mozgás, amelyet a szemlátomást másként működő leírás meg-megszakít. Bizonyos elméleti írásokból azt tudjuk meg, hogy az elbeszélés előrehaladó mozgásban lévő információsorozat, míg a leírás merőlegesen szerveződik, akár a vers.

És mit mondanak róla az írók?

„Elfelejtettem megfesteni ezt a szalont. Sir Walter Scott és utánzóí bölcse itt kezdtek volna, én azonban irtózom az anyagi világ leírásától. Az ezzel járó bosszúság megakadályoz abban, hogy regényt írjak.”⁹ (És aztán természetesen leírja a szalont.)

⁹ STENDHAL, Egotista emlékezések, fordította SZEKERES György, in *Stendhal Művei 6, Henry Brulard élete, Egotista emlékezések*, fordította SOMOGYI Pál László és SZEKERES György, Budapest, Magyar Helikon, 1969, 436.

„...a leírás egy irodalmi árucikk benyomását kelti bennem, amelyet kilóra adnak.”¹⁰

„És [a] leírások! Milyen páratlanul semmitmondók! Csupa árjegyzék-kép, a szerző igazán nem zavartatja magát, nem mulasztja el, hogy élém ne csúsz-tassa képeslapjait, azt szeretné, ha a közhelyeken találkoznánk. [...] Persze azt fogják mondani, hogy ez az iskolás leírás nem is rossz a maga helyén, s hogy ehelyt a szerző indokoltan kínozz ilyenekkel. De szerintem mégis csak az idejét pazarolta, mert én bizony nem megyek be a szobájába. [...] Engedjék meg, hogy *átugorjam* ezt a szobaleírást, sok hasonló mással együtt.”¹¹

Az elhangzott idézetek – egy 19. századi francia író, egy 20. századi költő és esszéíró, illetve egy 20. századi író, esztéta és teoretikus sorai – ugyan nem nevezik néven, hogy mi az, aminél rosszabb a leírás, de az mindegyik szövegből kiderül, hogy nem kíváncsi jelenség, sőt, akadályozza az írás folyamatának ideális kibontakozását. Azt persze nem tudjuk meg, ki vagy mi kényszeríti a szerzőre ezt az eljárást.

Elgondolkodtató. A lecke arról is szól, hogy a leírásnak két alapvető törvénye ismeretes. Az első az, hogy az írónak mindvégig le kell kötnie az olvasó érdeklődését. A második törvény, hogy az elképzeltetéshez szükséges anyagnak teljesnek kell lennie benne. A leírás tehát lényegéből fakadóan köti le az érdeklődést és teljes mértékben elképzelteti azt, amit leír.¹² De akkor miért is kellene átugrani? Egyszerűen mi is a baj vele?

A szavakkal való ecsetelés, a „festés”, az „anyagi világ leírása” akadály a regényírás útjában, kilóra mérhető „árucikk”, „képeslap”, „közhely”. Magyarán irodalmiatlan, önkényes, semmi oka nincs az olvasónak, hogy elidőzzön az olvasásával, befejezhetetlen, a műtől elválik, idegen tőle. De ha átugorható, akkor mégis miért tartozik a műhöz? Lehet-e mesélni leírás nélkül? Egyáltalán hogyan határozható meg a leírás?

Minden elbeszélés kétfajta megjelenítést tartalmaz: egyrészt cselekvések és események, másrészt jelenségek, tárgyak, helyek, személyek megjelenítését. Utóbbiakat szokás leírásnak nevezni. Az elbeszélés időbeli, tárgya mindig esemény, a leírás térbeli. Az elbeszélés eseményeket jelenít meg, míg a leírás létezőket (környezet, táj, szereplő stb.). Világos és egyszerű megkülönböztetés. Igen ám, csak hogy *gyakorlatilag* nehezen elkülöníthető e kettő. Ha olvasunk, elég jól érzékeljük, hol kezdődik

¹⁰ „...la description me fait l'effet d'une denrée littéraire qui se vend au kilo.” Vö. Paul VALÉRY, *Cahiers*, idézi Jean-Michel ADAM, *Description*, in Pierre-Marc de BIASI (szerk.), *Dictionnaire des genres et notions littéraires, Nouvelle édition augmentée*, Paris, Albin Michel–Encyclopaedia Universalis, 2001, 192.

¹¹ André BRETON, A szürrealizmus első kiáltványa, fordította SZABÓ György, in Mario de MICHELI, *Az avantgardizmus*, fordította SZABÓ György, Budapest, Gondolat, 1969, 374–375.

¹² ALSZEGHY Zsolt–Sík Sándor, *Retorika*, Budapest, Szent István Társulat, 1928, 212–213.

egy esemény megjelenítése például: nyelvileg általában igével veszi kezdetét. A leírás felismerése a nehezebb.

Lássuk a Genette-féle példát:

A ház fehér volt, palatetővel és zöld zsalukkal.

A férfi az asztalhoz közeledett, és kést ragadott.¹³

Az első mondat leírás. Semmi esemény nincs benne. Felidéz több tárgyat (ház, tető, redőny), és melléknevekkel minősíti azokat. A mondatot a névszók dominanciája jellemzi. A második mondat kétségtelenül elbeszélő. Két cselekvő ige van benne és cselekvő alany. De mégsem *csak* elbeszélő. A férfi, az asztal, a kés egy jelenet leírásának kellékei. Élőlények vagy élettelen tárgyak pusztá megnevezése már valamely jelenet leírási elemének tekinthető, és annál inkább leír, minél inkább jellegzetes. (A kést *ragad* leíróbb, mint a kést *fogott* például.) Akkor hát – Genette nyomán – elképzelhetünk valamely vegytiszta leírást, amelyben nem történik semmi, de nem képzelhetünk el valamely vegytiszta elbeszélést, amely ne tartalmazna leírást? Ha így van, akkor a leírás nem az elbeszélés szolgálóleánya, hanem ő az úr(nő). De az irodalmi művek világában mégis mintha fordítva lenne: ritkán olvashatunk vegytiszta leírásokat, azok csaknem mindig az elbeszéléseken belül jelennek meg. A leírás függősége vagy függetlensége tehát korántsem problémamentes. Mondják, az elbeszélés viszi előre a cselekményt, a mű időbeli aspektusát működteti. A leírásnak ezzel szemben inkább időtlen jellege van: elidőz az élő vagy az élettelen világ szereplőin, azokat rögzíti az időben, s így módon megakasztja az események folyását. Aminek természetesen következményei vannak az elbeszélés sebességére nézve. A leírás ebben az értelemben szünet, holt idő a narrációban, s minél hosszabb, annál inkább megakasztja a kifejeletet. Ahhoz tehát, hogy megfelelő sebességben maradjunk, át kell ugrani a leírásokat. Akkor hát a leírás alá van rendelve az elbeszélésnek.

Lássuk, mit mond erről Genette.

„A leírás elgondolható volna az elbeszéléstől függetlenül is, de valójában úgymond soha nem lelhető föl szabad állapotában; a narráció nem létezhet leírás nélkül, de ez a függőség nem akadályozza meg abban, hogy ne ő játssza-ná folyton a főszerepet. A leírás teljesen természetesen *ancilla narrationis*, a mindig szükséges, mindig alávetett, de soha fel nem szabadított rabszolganő. Vannak elbeszélő műfajok, mint az eposz, a mese, a novella, a regény, melyekben a leírás igen nagy, sőt gyakorlatilag a legnagyobb helyet foglalja el, anélkül azonban, hogy megszűnne hivatásánál fogva az elbeszélés kisegítőjének lenni.”¹⁴

¹³ „La maison est blanche avec un toit d’ardoise et des volets verts. [...] L’homme s’approcha de la table et prit un couteau.” Vö. Gérard GENETTE, *Frontières du récit*, *Communications*, no 8, 1966, 157. Újraközlés: Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 260.

¹⁴ I. m. 157.

Genette – és sok más teoretikus – szerint a leírás és az elbeszélés nem szimmetrikus jelenségek tehát. Bár nem célom erről beszélni, nem hagyhatom említés nélkül, mennyire feltűnő Genette-nél a leírás leírásának nőneve: szolgálóleány, rabszolganő, aki soha nem létezhet szabadon, alávetett, soha fel nem szabadított, hivatásánál fogva kisegítő. A leírás Genette-nél női szereplővé válik a leírás elbeszélésében. De a leírás szolgálóleánysága nem magától értetődő. Genette írásának címe talán megvilágítja, miért nem. A *frontières du récit* azt jelenti: az elbeszélés határai. A cím azt az előfeltevést sugallja, hogy van egy központi terület, az elbeszélés, amelyhez viszonyítva minden, ami nem narratív, a széleken, a végeken helyezkedik el. E szerint az előfeltevés szerint az események elmesélésével egyenértékű elbeszélés maga a regény, amelyhez képest a leírás másodlagos. A Genette narratológiájának kiindulópontját képező előfeltevés, s ebből következőleg a leírás alárendelése az elbeszélésnek nem sokban különbözik Lukács György elméletétől.¹⁵

Az elbeszélés események egymásra következő időbeli sorára utal, tehát a szöveg mint jelek időbelisége és a történet mint a referens időbeli formája között kölcsönös megfelelés van. A leírás azonban sorban haladó, folytatólagos szövegforma, s így a tárgyak egyidejűségére utal. Emlékezetes, ahogyan Lessing a festészet egyidejű és a költészet folytatólagos, egymásra következő közegének különbségéből következőleg a kétféle utánpótlás ellentétét hangsúlyozta az *ut pictura poesis* elvére reagálva. Az elbeszélést aktívként, dinamikusként, a leírást passzívként, statikusként írta le. Abból indult ki, hogy a művészetek a szerint különböznek, hogy anyagukat a térbeliség vagy az időbeliség határozza-e meg. A költészet (a szó) és a zene (a hang) az időben létezik, a festmény, a szobor és az épület a térben. Ahhoz, hogy az író ne váljon „festő íróvá” (ecsetelővé, mondom én), a leírást cselekményre kell változtatni. Lessing szerint a különbséget a mű anyaga és az ábrázolás tárgya közti analógia is alátámasztja. Az időbeli művészetek tárgya maga is időbeli, míg a térbelieké térbeli. A leírásnak tehát ne volna helye az irodalomban, az elbeszélésnek meg a festészetben? Az első klasszikus példája a történet, a másodiké a test. Itt is az a nagy kérdés, hogy a két kategória ténylegesen kizárja-e egymást. Lessing a *Laokoön* címmel, a szoborcsoporthal talán éppen azt példázza, hogy egy képzőművészeti, s így alapvetően térbeli alkotás is ábrázolhat történetet, azaz lehet időbeli a tárgya. De hogyan? Egy tájat például szempillantás alatt átfogunk a tekintetünkkel, de csak fokozatosan tudjuk leírni, s ezért óhatatlanul van a leírásában valami *körmönfonság*, valami *mesterkedés*. Ki kell találni, mivel kezdünk, s a leírásnak többféle rendje elképzelhető. A leírás óhatatlanul azt teszi időbelivé, ami pillanatnyi – ez az előnye és a hátránya is egyben. Például Bovary Emma esküvői tortája is egyidejű tárgy, még ha akad is benne utalás az egymásra következésre (a magyar szövegben az egyetlen *végül*, a franciában több: *d'abord, puis, enfin*), az elbeszélő ideje az, amelyben a leírás történik; a leírásnak saját diszkurzív ideje van, amely nem a narráció ideje, hanem a kizökkentésé.

¹⁵ A regényelméletnek van egy másik, legalább ennyire hatásos iránya: a Bahtyin-féle. Erről itt és most nem esik szó.

Gérard Genette is végül arra a következtetésre jut, hogy valamely esemény elmesélése és valamely tárgy leírása *használó* művelet, amely a nyelv azonos erőforrásaiból táplálkozik. Az elbeszélés és a leírás között nincs tehát igazi ellentét, pontosabban az ellentét, ha van, történetinek mondható. A leírás ugyanis egyre nagyobb teret hódított el az elbeszéléstől (előbb a realista, majd az újregényben).

Italo Calvino egyenesen egyenlőségjelet tesz elbeszélés és leírás közé. A tájnak szentelt írásában arról beszél:

„Természetes dolog, hogy egy leírás olyan művelet, amely kiterjeszti a teret az időben, egy képpel, vagy még inkább egy fényképpel szemben, amely az időt egy másodperc töredékére koncentrálja, egészen annak eltűntetéséig, mintha a tér létezhetne önmagában, és beérhetné önmagával [...], ezért egy tájleírás, minthogy időbeliséggel terhelt, mindig elbeszélés.”¹⁶

Kétségtelenül úgy látszik, hogy az elmélet – természetesen építve a leírásellenes történeti felhangokra – nagyjából a második világháború után az elbeszélésre fektetve a hangsúlyt, és megteremtette az elbeszélés elsőbbségét a leírással szemben. Szoros összefüggésben ezzel a folyamattal fellendült a francia, és ennek hatására általában az elbeszéléselemzés, és háttérbe szorult mindaz, ami *leírás*.

Állíthatjuk-e ma, hogy elérkezett volna a szolgáloleány felszabadításának és az elbeszélés trónfosztásának kora? Sok irodalmi példa mintha azt mutatná, hogy a leírás átvette az elbeszélés egykori szerepét.

Amit megfogalmazhatunk úgy is, hogy elbeszélés és leírás valószínűleg sose voltak magányosak, inkább párban jártak. Nem bináris, hanem egymást átfedő kategóriákként. Mihelyt egy műben a leírás eluralkodni látszik, óhatatlanul elbeszéléssé válik (narrativizálódik). Ha a gyorsabb olvasás reményében átugorjuk, lehet, hogy az elbeszélést sem vesszük észre. Lemaradunk róla.

¹⁶ Italo CALVINO, *Saggi (1945–1985), II*, Milano, Palomar & Mondadori, 1995, 2694.

Konkoly Dániel¹

A HANG KULTÚRTÖRTÉNETÉNEK ALKALMAZHATÓSÁGA A LÍRAÉRTELMEZÉSBEN

Ha elfogadjuk, hogy a nyelvről magáról semmit sem tudunk elmondani, és csupán a költőiség hanghoz, illetve képhez kötődő önprezentációja, vagyis az érzékiségnek egyfajta illúziója felől vagyunk képesek egyáltalán elgondolni azt,² akkor kétségtelen, hogy a hanghoz, illetve a látványhoz kötődő technikai eszközök tanulmányozása az irodalom médiumának a jobban értéséhez viheti közelebb a kutatókat. A 19. század második felében a hang továbbítását, valamint reprodukcióját lehetővé tevő eszközök (elsősorban a fonográf, a gramofon, a telefon, majd a 20. század első évtizedeiben a rádió) forradalma az ezek által érintett társadalmak egyéneinek világszemléletét gyökeresen forgatta fel.³ Vagyis a kultúra egyik szegmensében beállt változás a kultúra egészére hatást fejtett ki, így tehát az említett konjunkktúra az irodalmat sem hagyhatta érintetlenül – olvashatjuk több, az ún. sound studieshoz kötődő monográfiában is. Eből tehát az következhetnék, hogy a médiatudományosan orientált irodalomtudomány a technikai médiumok hatását vizsgálja az irodalom intézményére, vagy pontosabban a költészetre, hiszen – mint azt legkésőbb Hegel óta véljük – annak par excellence médiuma a hang.⁴ Az így kirajzolódó irány azonban kétségeket ébreszthet minden irodalom iránt elkötelezett kutatóban, hiszen ezzel tulajdonképpen az irodalomnak a technikához képesti másodlagos státusát, a nyelvnek a mimetikus elgondolását (az irodalom csak ábrázolná a médiumok elterjedéséből fakadó változásokat) hirdetnének,

¹ A szerző az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Általános Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Programjának hallgatója.

² KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Irodalmiság és medialitása a költészetben, in uő, *Metapoétika – Önprezentáció és nyelv szemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Budapest–Pozsony, 2007, 32–33.

³ Trevor PINCH–Karin BIJSTERVELD, New Keys to the World of Sound, in Trevor PINCH–Karin BIJSTERVELD (eds), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford UP, Oxford–New York, 2011, 4.; Anthony ENNS–Shelley TROWER, Introduction, in Anthony ENNS–Shelley TROWER (eds), *Vibratory modernism*, Palgrave Macmillan, London, 2013, 1.

⁴ G. W. F. HEGEL, *Estztétikai előadások, II.*, fordította ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 201. Az idézett megállapítás helytállóságáról a későbbiekben még szót fogunk ejteni Kulcsár-Szabó fentebb hivatkozott tanulmánya kapcsán, aki megállapítja, hogy ez a felfogás csak egy romantikus modell visszavetítése a költészet eredetére. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitása a költészetben*, 43–44.

amely már eleve degradálná a szellemtudományokat a „keményebb” természet-tudományokkal szemben. Jóllehet a kvantummechanika megjelenésétől számítva korántsem mondhatjuk, hogy egyiknek vagy másiknak kézzelfoghatóbb vizsgálati tárgya lenne. Az utóbbi időben sokak által támadott gadameri hermeneutika tette tudományos közhellyé, hogy a tárgyat magát is csak a kutató teremti meg. Ha tehát nem akarjuk ilyen másodlagosságra taszítani az irodalmat, akkor nem árt leszámolni azzal az elgondolással, hogy a fentebb említett technikai eszközök feltalálói mindenféle előzmény nélkül, mintegy önmaguktól teremtették volna meg találmányaikat,⁵ ahogy azt például Friedrich Kittler írásai sugallják. Hiszen ha csak vázlatosan is, de megpróbáljuk rekapitulálni, hogy a hang és a hallás kultúrtörténetének angolszász kutatói (elsősorban Jonathan Sterne, John Durham Peters és Anthony Enns) a médiumoknak egyáltalán az elgondolását is egy sűrű szövésű szociokulturális hálóban gondolják el, akkor ez már önmagában leszámol a feltalálók zsenikultuszával.⁶

Jonathan Sterne a sound studies kutatásainak irányadó személyisége az *Audible Past* című könyvében egyrészt a hallás kultúrtörténetét vizsgálja a 19. század és a 20. század első felében, másrészt pedig azokat a szociokulturális feltételeket, amelyek a hangot továbbító, reprodukáló vagy amplifikáló eszközök megalkotásához, illetve tökéletesedéséhez vezettek. Gyakran igencsak megdöbbentő megállapításokat tesz: a tárgyalt médiumok kialakulásának katalizátora (persze ez az eszköz sem előzmények nélkül jön létre, az érzékelésre irányuló elméletek gyakoroltak hatást a létrejöttére) Sterne szerint a René Laennec által a 19. század elején használtba hozott kezdetleges sztetoszkóp (ő még nem így nevezte), amelynek megalkotását elsősorban az orvos és a beteg közti növekvő társadalmi különbség tett szükségsszerűvé, röviden az orvosok betegek iránt érzett averziója.⁷ Sterne a fonográf megalkotását is egy átfogóbb kulturális jelenségbe ágyazva gondolja el. A 19. század második felében az Egyesült Államokat ugyanis a megőrzés ethosa uralta. Ekkor találják fel az étel konzerválásának újszerű módjait, újra divatba jön a holttestek balzsamozása, valamint a fotózás terjedése is ebbe az áramlatba sorolható.⁸ A hang rögzítésének gondolatát tehát ezekből a jelenségekből vezethetjük le. Elengedhetetlen előzmény még Hermann von Helmholtz munkássága is, aki az 1863-ban megjelent, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage* című művének hatodik fejezetében kifejti, hogy a hanghullám észlelésének lényege nem a forrás, hanem maga a

⁵ Vö. Lisa GITELMAN, *Scripts, Grooves and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford UP, Stanford, 1999, 5.

⁶ Jonathan STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke UP, Durham–London, 2003, 189.; Anthony ENNS, *The Human Telephone: Physiology, Neurology and Sound Technologies* in Daniel MORAT (ed), *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, Berghahn, New York–Oxford, 2014, 47.; John Durham PETERS, Helmholtz, Edison és a hang története, fordította CSOBÓ Péter György, *Replika* 2011/4, 97–112.

⁷ Jonathan STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, 115.

⁸ I. m. 292.

rezgés, amelyet csupán az emberi fül alakít hanggá. Ez a felfedezés tereli a figyelmet a hang forrásáról a fülre, hiszen ahogyan Robert Willis megállapítását Helmholtz továbbgondolva megállapítja: a hang bizonyos tulajdonságai függetleníthetők annak forrásától.⁹ Úgy tűnik, ez a szintén nem előzmények nélküli felfedezés vezet oda, hogy a hang reprodukciós eszközei ne a hang forrását utánozzák (beszélőgépek), hanem a fül fiziológiáját (telefon). Ez a tény tehát viszonylagosítja azt a Friedrich Kittlertől származó, széles körben elterjedt vélekedést, hogy mindig az adott korszak technikai médiumai szolgáltatják a mintát a test elgondolásához,¹⁰ még akkor is, ha tudjuk, hogy a fül kutatásában történő felfedezések is technikailag meghatározottak (lásd az autopsziához szükséges eszközök fejlődését).

Mindezeknek azonban nem abban áll a lényege, hogy egy opposzió hierarchiáját megfordítsuk, hanem abban, hogy a kultúra bizonyos szegmensei egymásra hatásának iránya nem feltétlenül egyértelműen meghatározható és számtalan tényező által befolyásolt. Azaz nem a szélesebb körben elismert hatást (a technika hat a kultúra más szegmenseire) akarja jelen írás tagadni, hanem azt kívánja megmutatni, hogy a technikai újítások is számtalan, a kultúra különböző rétegeiből érkező impulzusnak vannak kitéve. Nem tagadhatjuk például, hogy a fonográf feltalálása robbanásszerű változást hozott a beszédhangok kutatásába.¹¹ Korábbi vizsgálataim, amelyek Kassákné Simon Jolán szavalóművész hangjára irányultak megmutatják, hogy a szavalatok, amelyek szintén egy hang – legyen ez akárkié is – ismétlésére vállalkoznak, ugyanúgy a hang exteriorizálódása felől gondolhatók el, ezáltal pedig az ehhez kötődő kísértetszerű létmód is rátelepül a szavalatokról való beszéd diskurzusára. Ezt az értelmezést könnyedén levezethetnénk a technikai médiumok hatásából is, de a példák azt mutatják, hogy a szavalat és a kísértetiesség összekapcsolása már a 19. század első felében jelen volt, ez pedig arra enged következtetni, hogy a hang létmódja alapvetően kísérteties.¹²

Talán nem tévedés a feltaláló zseni-státusának fentebb részletezett elmozdulását az irodalomban az én mibenlétének változásával párhuzamba állítani. Vagyis nem lenne érdektelen egy olyan kutatás, amely arra tesz kísérletet, hogy az 20. század első

⁹ Hermann von HELMHOLTZ, *On the Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, translated by Alexander J. ELLIS, Longmans, Green and co., London–New York, 1895, 118.

¹⁰ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, fordította KELEMEN Pál, Magyar Műhely–Ráció, Budapest, 2005, 25. Máshol egyébként Kittler is elismeri, hogy bizonyos esetekben a technika a testről veszi a mintát, például mikor az Édouard-Léon Scott de Martinville által megalkotott fonoautográfól értekezik megállapítja, hogy az tulajdonképpen egy rekonstruált fül. Friedrich KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, translated by Geoffrey WINTHROP-YOUNG–Michael WUTZ, Stanford UP, Stanford, 1999, 74.

¹¹ Julia KURSELL, A Gray Box: The Phonograph in Laboratory Experiments and Fieldwork, 1900–1920, in *The Oxford Handbook of Sound Studies*, 176–197.

¹² Lásd KONKOLY Dániel, A szavaló, a költő és a túlvilág – Kassákné Simon Jolán hangja, *Tiszatáj* 2017/12, 64–73.

évtizedeinek hazai költészetében beállt változásokat nem direkte a technomediális környezetben létesülő forradalmi újításokból igyekszik levezetni, hanem ezeket egy hozzáférhetetlen an-archéból eredezteti és megmutatja, hogy az igen csábító, és legfőképpen könnyen oktatható és tanulható egyenes irányú leszármazási rendek – József Attilát parafrázálva – mindig fölfeslenek valahol.

Például igen kézenfekvő lenne a jaussi irodalomtörténeti koncepció szerint a modern költészet úttörőjének megtett Baudelaire verseiben is tetten érhető jelenséget, a beszélő én és a hozzá köthető megnyilatkozás szétválasztását,¹³ a hangot továbbító és reprodukáló technikai médiumok által nyilvánvalóvá tett történésből levezetni, vagyis abból, hogy a hang közel sem áll olyan szoros viszonyban a megnyilatkozó belsőjével, mint azt legtöbbször vélték. Röviden ezt a jelenséget nevezi a szakirodalom a hang exteriorizálódásának. A gond ott lép fel, hogy az említett koncepcióban a modern költészet nyitányának megtett verseskötet, a *Les fleurs du mal* megelőzte az összes említett technikai médiumot. A magyar költészet irodalomtörténeti szegmentálásában azonban jobban alkalmazható az imént kárhozottatott genealogikus modell, hiszen hazánkba több évtizedes késéssel válnak igazán elterjedté a tárgyalt eszközök. Azonban ennek ellenére sem a legkifinomultabb ennek alkalmazása. Ahhoz viszont kétség sem férhet, hogy a költői művekben megjelenő médiumok szituálásának mikéntje összhangban áll az adott mű irodalomtörténeti elhelyezhetőségével, mivel ezeknek az eszközöknek a máshogyan történő megértése egy másik világ-, és ettől elválaszthatatlanul egy másik nyelvfelfogásról tanúskodik. Ahogy a szóban forgó médiumok funkciója sem fixálódott az első időkben, úgy ezeknek az irodalmi művekben betöltött helyi értéke sem változatlan. Az első esetben például olyan jelenségeket érdemes megemlíteni, minthogy a gramofont előbb használták arra, hogy analfabéta polgárok rögzítsék vele üzeneteiket a postán, mint arra, hogy zenét vegyenek vele fel.¹⁴ Lényeges még az a jelenség is, hogy a hangot továbbító eszközök nem minden esetben értelmeződtek a hang exteriorizálódásának eszközeiként. A telefon, illetve a rádióhullámok feltalálása az okkult jelenségekkel (beszéd a szellemekkel, telepátia) való foglalatosság reneszánszát idézte elő, vagyis ebben az esetben nem a kommunikáció közvetettségére, hanem annak közvetlenségére kerül a hangsúly, még akkor is, ha egyes okkultisták a telepátiát az agyi hullámoknak az éterben való terjedésével azonosítják.¹⁵

Mint már utaltunk rá, a technikai eszközök funkciója, vagy a hang továbbításáról, illetve rögzítéséről való gondolkodás is változásokon ment keresztül. Tóth Árpád *Rádió* című versében a lírai én például képtelen elgondolni az eszközökből hallott jazz-zenét annak autentikus közege, a „lokál” nélkül. Vagyis nem tudja leválasztani

¹³ Paul de MAN, Antropomorfizmus és trópus a lírában, in uő, *Olvasás és történelem*, fordította NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 369–394., valamint Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge–London, 2015, 78–90.

¹⁴ Jonathan STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, 192–193.

¹⁵ *Vibratory modernism*, 7–12.

a hangot annak forrásáról, ez pedig Tóth Árpád verseinek nyelvfelfogásában is tetten érhető, mivel az említett költészet a klasszikus modernség horizontjára jellemzően a nyelvet nem az éntől függetlenül viszi színre. Ezek ellenére a rádióról szóló vers több lényeges, ma már közhelynek számító megállapítást is tesz a médiumról. Ilyen például annak felismerése, hogy a közvetítés ténye befolyásolja a tartalmat: „Mi mindent ittál, részeg muzsika, / Hogy mire ideájulsz a fülembe, / A charleston kéjes, fátylas ritmusa / Úgy döng, mintha kivégzés dobja lenne?” – az idézetben a közvetítés során elkerülhetetlenül zaj szennyezi az adást, aminek következtében modalitás váltás is történik: a charleston vidám és gyors ütemei vontatottá és siralmassá válnak. Továbbá arról a jelenségről is olvashatunk a költemény utolsó versszakában, amely a közvetített hangot a mortifikációval kapcsolja össze, mivel a táncosok, akik saját sírjuk felett táncolnak tulajdonképpen kísértetek. Lényeges még egyrészt az is, hogy a hang továbbítása során keletkező zajt a költemény szemantizálja: „Mintha az alkony minden bánatát / Felitta volna a zene magába: // Hörgést, sikolyt, átkot”, másrészt pedig a szöveg a rádióból szóló jazz-zene fikcionált forrását, a hamburgi szórakozóhelyet antropomorfizálja, a zenét pedig annak sóhajaként jeleníti meg. Így a hang elgondolásának ismételten egy olyan fonocentrista hagyománya idéződik fel, amely szerint a hang érzelmek, vagy gondolatok közvetlen továbbítójaként funkcionálna.

Juhász Gyula *Telefon* című versében a médium meglepő módon nem térben távoli pontok közötti kommunikációt tesz lehetővé, hanem időbeli távolságot hidal át. Ha a címtől eltekintünk, a szöveget úgy is értelmezhetnénk, hogy a lírai én egy tengeri kagyló zúgásába régi kedvesének hangját hallja bele. De onnan is magyarázhatjuk a jelenséget, hogy a konvenció szerint a kagylóban, vagy a csigaházban a tenger zúgását halljuk, amely egy közös tengerparti élmény kapcsán juttathatja a lírai én eszébe a kedvesét. Így azonban ismételten távol kerülünk a telefon valódi funkciójától, mivel ebben az esetben a médium nem két személyt köt össze, hanem a lírai én emlékeit közvetíti önmaga felé. Talán éppen erre az önaffektív körre utal a vers végén olvasható „végtelen”. Továbbá a „selyme simít” és a „bársonya borzongat” szintagmák – az alliteráció miatt – a cselekvő és a cselekvés hasonlóságát emelik ki, ami előremutat arra, hogy a „villik / Csapata surran szívemig” szöveghely egy fiziológia jelenségnek felelteti meg a telefon működését, vagyis az emlékek felidézésével járó borzongást, amely a lírai én szívéig hatol, a telefonvezetéken közlekedő üzenettel állítja párhuzamba. Természetesen a folyamat végén álló szerv felcserélése (a fül helyett a szívben ér célba a folyamat) ismételten inkább a modernség első horizontjának sajátja, hiszen az így felvázolódó kommunikációs helyzet az értelmezést, és ezáltal a közvetítést is elfeledi, mivel a szívet teszi meg az üzenet céljául. Vagyis az érzelmek továbbításának közvetlenségét hirdeti, annak ellenére is, hogy a telefon a mediatizáltságot sugallja.¹⁶

¹⁶ Mint azt Derrida elemzése kimutatja Husserlnél, a magánbeszéd során eltűnik a jel jelszerűsége, így teremtve meg a közvetlenség látszatát. Ez az eljárás általánosságban jellemző a klasszikus modern költészet produktumaira. vö. Jacques DERRIDA, *A hang és a jelenség – A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, fordította SEREGI Tamás, Kijárat, Budapest, 2013, 61.

Techné és biosz viszonya is vissza-visszatérő témája a 20. század első évtizedei magyar költészetének. Például Kassák Lajos 22. számú költeményében már konkrétan az emberbe implantálva jelenik meg a technika: „költők torkából horgásszátok hát ki a gramofonokat”. Juhász Gyula versével szemben azonban Kassáké mintha nem annyira a technikát értené meg az ember felől, hanem az embert értené már eleve a technika irányából, ami már a késő modern költészetnek azon felfogása irányába mutat, amely szerint nem az én a nyelv működésének operátora. A történeti avantgárdnak ez a teljesítménye úgy tűnik, hidat képez a klasszikus modernség (hang és a forrás egybetartozása) és a késő modernség (a nyelv vagy a hang függetlenedése a forrástól) hang-, illetve nyelvfelfogása között. Jó példa lehet ez a médiatudományos szövegek megállapításainak az irodalomtudományos diskurzusokkal való alkalmankénti összeegyeztethetlenségére, hiszen a például a telefon újszerűsége abban áll, hogy az emberi test működésétől veszi példáját a technikaihoz, míg az irodalmi modernség haladóbb szemléletet tükröző alkotásai éppen a technikait veszik például az ember elgondolásához.

Jelen tanulmány Kulcsár Szabó Ernő-féle irodalomtörténeti elgondolás szakaszolását követi (klasszikus/esztéta modernség, történeti avantgárd, késő/utó/másodmodernség). De egy részletesebb, a hangot reprodukáló médiumok és a költészet viszonyát kérdező kutatásnak nem a koncepció szolgai érvényesítésére, hanem annak finomhangolására kell törekedni. Közelebbről arra, hogy megmutassa, hogy a modernség horizontjai nem kizárólagosan szakadások történeteként, hanem bizonyos szerzők és művek felől hangsúlyozható akár a bennük rejlő folyamatszerűség is.¹⁷ Természetesen a diszkontinuitás nem teljesen kiiktatható, hiszen éppen ezek a törések biztosítják a különböző horizontok egyediségét. A most idézett irodalomtörténeti modell eleve meglévő rugalmasságára utal, hogy sikeresen összhangba hozható a mediális kultúra-

¹⁷ Persze Kulcsár Szabó Ernő sem izoláltan gondolja el a modernség horizontjait. Például a klasszikus modernségről és a történeti avantgárról úgy gondolkodik, hogy azok a századfordulón jelentkező jelválságra adott eltérő válaszok. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmód és horizont – Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996, 22–23. Kulcsár-Szabó Zoltán meggyőzően mutatja ki, hogy a késő modern költészet legkiemelkedőbb szerzőinek (Szabó Lőrinc és József Attila) életműve miként léptethető kapcsolatba a történeti avantgárral. (KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Utak az avantgárdból*, in uő, *Tükörszínjátéka agyadnak – Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Budapest, 2010, 32–58.) Bednatics Gábor legújabb könyve pedig a késő modern eklatáns jegyeinek előzményét mutatja ki a klasszikus modernség horizontjába tartozó művek példáin. BEDNATICS Gábor, *Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei – A líraolvasás esélyei a 21. században*, Ráció, Budapest, 2016, 71–84; 121–138. Dobos István pedig így fogalmaz: „bizonyos poétikai jellegzetességek alapján a hazai avantgárd és a modern irodalom nem válik el élesen egymástól” lásd DOBOS István, *A „klasszicizált modern” és az avantgárd*, in KELEVÉZ Ágnes–LENGYEL Imre Zsolt (szerk.), *„ki mit lát belőle” – Nézőpontok Babits lírájának értelmezéséhez*, Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 2017, 24.

tudomány felől érkező hatásokkal,¹⁸ amelyek – leginkább a késő modernség és az azt megelőző horizontok közötti – korszakhatár indoklását értelmezték újra.

Kérdésként merülhet fel, hogy miért éppen a 20. század első évtizedei, és miért éppen a költészet a legalkalmasabb terep annak vizsgálatára, hogy miféle kölcsönhatás tételezhető fel a kultúra különböző mezői között, és hogy ez miként hozható összhangba az említett irodalomtörténeti koncepció korszakolásaival? A vizsgálódás kezdeti időpontját a fentebb említett technikai médiumoknak a költészetben való megjelenése jelöli ki, ami egyébként az eszközök statisztikai adatokkal is alátámasztható hazai elterjedésével párhuzamos.¹⁹ Tehát a kutatás a századforduló első évtizedének végétől a harmincas évek végéig tartó időszak költői természetét vizsgálja. A negyvenes években elterjedő, a vágást, az újraírást és a modulációt lehetővé tevő mágnesszalag tapasztalata viszont már az előző évtizedektől olyannyira elütő ismeretelméleti távlatokat aktivál, hogy ennek kulturális előzményei, és hatásai egy újabb kutatás keretein belül gondolhatók el.

Joggal merülhet fel a kérdés, miért érdemes a hang és a hangot reprodukáló technikai médiumok kultúrtörténetének irányából közelíteni a modern költészethez, ha Gottfried Benn már a huszadik század közepén megállapította, hogy a modern líra közege a nyomtatott betű?²⁰ A múlt század második felében azonban több gondolkodó munkája (Jacques Derrida *Grammatológia* című műve, vagy mint azt Lőrincz Csongor meggyőzően elemzi, Heidegger bizonyos írásai) is beláttatta, hogy a szöveg–hang oppozíciót egyáltalán nem rigid szembenállásként kell elgondolnunk. Derrida a logocentrizmust megalapozó, Arisztoteléstől Rousseau-n és Hegelen keresztül egészen Saussure-ig és tovább ható értelmezést elemzi, mely szerint az írás a beszéd helyettesítője, vagy képe.²¹ A dekonstruktor ezzel szemben kimutatja, hogy „nincs nyelvi jel az írás előtt”²², amely nem azt jelenti, hogy immár a beszéd helyett az írást privilegizálná, hanem azt, hogy amihez az írás hozzájárul (beszéd),

¹⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és mediális kultúrtechnikák*, in uő, *Szöveg, medialitás, filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modern költészetben*, Akadémiai, Budapest, 2004, 166–178.

¹⁹ Telefon: GERGELY Ödön, *A távközléskészülékek és berendezések fejlődése Magyarországon Technikatörténeti Szemle 1962/1*, 151–166. Gramofon: dr. MOLNÁR Imre, *Fonográf, gramofon és elektromos hangszerek Magyarországon*, in dr. MOLNÁR Imre (szerk.), *A magyar muzsika könyve*, Merkantil, Budapest, 1936, 231–233. Rádió: VÁRSZEGHY János, *A rádióberendezések Magyarországon 1927-ben, Magyar Statisztikai Szemle 1928/3*, 310–315.

²⁰ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, fordította KURDI Imre, in uő, *Esszék, előadások*, Kijarat, Budapest, 2011, 221. Noha Zolnai Béla már 1926-ban így fogalmaz: „A modern kultúra a holt betű jegyében áll.” Lásd ZOLNAI Béla, *A látható nyelv*, in uő, *Nyelv és stílus*, Gondolat, Budapest, 1957, 57. A Benn által tárgyalt írásosság Kulcsár-Szabó Zoltán értelmezése szerint „inkább érzéki önprezentációja, mintsem par excellence médiuma a modern líra nyelvszemléletének”. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitása a költészetben*, 50.

²¹ Jacques Derrida, *Grammatológia*, fordította MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 16; 34–46.

²² I. m. 23.

az sosem lehet ártatlan, vagyis már eleve az írás által konstituált.²³ Ezt a gondolatot már Saussure is megfogalmazta, de ő még valamiféle torzulásként értelmezte, nem látta be, hogy ez nem csupán egy járulékos elhajlás, hanem a nyelvi rendszernek egy alapvető mozzanata.²⁴ Mindez számunkra a fonocentrizmus kritikája felől nyer igazán értelmet, amelyet Derrida *A hang és a fenomén* lapjain visz véghez, noha a kifejezés maga csak a *Grammatológiában* jelenik majd meg. A francia filozófus az előbbi művében a husserli értelemben vett kifejezés (Ausdruck) és a phoné közötti kapcsolat kritikáját fogalmazza meg.²⁵ Tehát Husserlrel és az őt megelőző, metafizikainak nevezett hagyománnyal ellentétben azt állítja, hogy a hang nem esik egybe a beszélő tudatának tartalmával, vagyis a kifejezés, a Bedeutunggal ellátott jel nem eseményyszerű, hiszen minden jelnek ismételterhetőnek kell lenni,²⁶ ezáltal viszont nem képes egybeesni az aktuális tudat tartalmával, azaz a jel ismétlésstruktúrája miatt „a jelen eredendően nyomot hagy a fikció”.²⁷

Derrida imént vázolt értelmezései szükségszerűvé tették, hogy a hangról való gondolkodás több mint kétezer éves hagyományát gondolja újra a kontinentális filozófia. Lőrincz Csongor *A monda (Sage) mint szövegfogalom Heideggernél* című tanulmánya viszont már a szóban forgó német filozófusnál felismeri a beszédnek az írás felől való elgondolását. A tanulmány gondolatmenetének csupán néhány elemét idézzük most: a Heidegger tanulmányában szereplő út-formula („a nyelvet mint nyelvet szóba hozni”) utolsó elemének („szóba hozni”) térbelisége, amely akár a textualitásra is utalhat,²⁸ de itt kell említenünk az Aufriß („vázlat/feltörés”) fogalmát is, amely szintén magába rejti az írásszerűség mozzanatát, Lőrincz utal is a fogalom inskripcionális természetére,²⁹ sőt tulajdonképpen az Aufriß neve maga a monda (Sage),³⁰ amely jelenség az alapvetően a szóbeliség felől elgondolt mondát az írástól teszi függővé.

A szöveg–beszéd/hang szembenállás néhány elméleti szövegben a másik irányból is elbizonytalanodik, hiszen néha a szövegről való beszédben ismerhetünk fel olyan mintázatot, amelyek akár a beszédre, vagy a hang létmódjáról is elmondhatók. Például az imént idézett Lőrincz Csongor a szövegnek az olvasás eseményében történő létesülését elemezve a szöveg „Werden”-szerű konfigurációjáról beszél, aminek fő sajátossága a folytonos visszatérés, ez pedig a szövegnek az olvasás eseményében történő létesülését az ismétléssel kapcsolja össze, vagy, ahogy az itt idézett Nietzsche

²³ I. m. 47.

²⁴ I. m. 51–52.

²⁵ Jacques DERRIDA, *A hang és a fenomén*, különösképpen 95–100.

²⁶ I. m. 63.

²⁷ I. m. 72.

²⁸ LŐRINCZ Csongor, *A monda (Sage) mint szövegfogalom Heideggernél*, in KELEMEN Pál és mások (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Ráció, Budapest, 2009, 710.

²⁹ I. m. 717–718.

³⁰ I. m. 723.

fogalmaz, ez nem más mint „a keletkezésre ütni rá a lét karakterét”.³¹ Vagyis a szövegről elmondottak jelen esetben még annak ellenére is egyfajta, a hangra is jellemző „inherens hiányra” utalnak,³² hogy a rögzített hang hiába csak önnön folytonos eltűnését képes hírül adni, tulajdonképpen mégis identikus visszatérést tesz lehetővé. Továbbá, ha a hang folytonos eltűnése és visszatérése a hang kísértetszerűségét („revenant”, azaz visszajáró kísértet)³³ jelenti, akkor ebben is osztoznak a szöveggel, hiszen a szöveg Paul de Man-i értelemben vett materialitása legalább annyira fantomszerű, mint Marx áruja,³⁴ vagy a nyelvi jel Saussure rendszerében.³⁵

Mladen Dolar a hang metafizikai értelmezésének Derrida által nyújtott kritikájához fűz kiegészítést. A szlovén filozófus szerint a metafizikán belül létezik még egy, a Derridáéval ellentétes hagyománya is a hangnak, amely az íráshoz hasonlóan gondolkodik a hangról, vagyis azt nem a jelenlétnek vagy az értelemnek a zálogaként, hanem éppen valami ezeknek ellenálló jelenségként képzei azt el.³⁶ Platón *Az Állam* című dialógusában a zenében lévő veszélyekre hívja fel a figyelmet, Augustinus azonban az értelemnek és az élvezetnek a bonyolult viszonyát hangsúlyozza a *Vallomások* 10. könyvében: „[a gyönyörködés] az értelemnek elébe szalad és vezetésre törekszik, holott csak annak révén engedték be őt is”.³⁷ Dolar ezeken felül egy pápai dekrétumot és egy zsinatot is említ, amelyek az egyházi énekek előadása során a szövegek érthetőségét írják elő.³⁸ Ehhez – az írott betű és a hang viszonyához – köthető az Exodus azon részének elemzése is, ahol Mózes a kőtáblákat kapja meg. Az ekkor felzendülő sófár hangja ugyanis a törvény betűjének hitelesítését szavatolja, azaz „úgy tűnik, hogy a hang, mint a betű értelem nélküli maradványa, ruházza fel a betűt tekintéllyel, vagyis teszi pusztá jelölő helyett aktussá”.³⁹

Ha Dolar Augustinust olvasva azt a következtetést vonja le, hogy „Isten kifejezhetetlenségéhez a szavakon túli pusztá hang illik csupán”,⁴⁰ akkor valami nagyon hasonlót állít, mint a héber költészet fenséges jellegének elemzésekor Hegel az *Esz-tétikai előadásokban*, ahol azt olvashatjuk, hogy Isten vizuális ábrázolásának tilalma

³¹ LŐRINCZ Csongor, *Az olvasás ismételése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijárat, Budapest, 2010, 11.

³² I. m. 12.

³³ Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, fordította BOROS János–CSORDÁS Gábor–ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1995, 13.

³⁴ FOGARASI György, *Nekromantika és kritikai elmélet – Kísértetjárás és halottidézés* Gray, *Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban*, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2015, 71.

³⁵ Ferdinand DE SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, fordította B. LŐRINCZY Éva, Corvina, Budapest, 1997, 135.

³⁶ Mladen DOLAR, *A hang-objektum*, fordította BERKOVITS Balázs, *Replika* 2011/4, 66.

³⁷ AUGUSTINUS, *Vallomások*, fordította VÁROSI István, Gondolat, Budapest, 1982, 322–323. idézi Mladen DOLAR, *A hang-objektum*, 69.

³⁸ I. m. 70.

³⁹ I. m. 74.

⁴⁰ I. m. 70.

miatt a költészet lehet az egyetlen terepe az ábrázolhatatlan ábrázolásának.⁴¹ Mintha ennek az elvárásnak a szekularizált változata valósulna meg, mikor Kittler arról beszél, hogy a modern költészet a képet és a hangot reprodukáló új technikai médiumokkal versengve mediálisan fordíthatatlan tartalmakat kezd el hozzáférhetővé tenni.⁴² Valószínű azonban, hogy az irodalom immanens folyamatai és a technomediális környezet változása mellett egyéb szociális, jogi,⁴³ sőt akár oktatáspolitikai⁴⁴ folyamatok is szerepet játszottak a modern irodalom iménti jellemzőjének kialakulásában.

Bettine Menke – nagyrészt Paul de Mannak a prozopopeiára irányuló kutatásaira építve – a szóban forgó retorikai alakzat katakretikus teljesítményét (hozzáférhetővé teszi a hozzáférhetetlent) a romantikus költészet hang-modelljével kapcsolja össze.⁴⁵ Az így létrejövő illuzórikus arc és a tőle származtatott, szintén illuzórikus hang hallucinatórikusságát azonban a prozopopeia elrejtí. Paul de Man Menkével ellentétben nemcsak a romantikus költészetnek, illetve olvasásmódnak,⁴⁶ hanem általánosságban az olvasásnak az alakzatának nevezi a prozopopeiát.⁴⁷ A tanulmány végére viszont mintha időben Menke is kiterjesztené az olvasásnak ezt a modelljét.⁴⁸ Feltehetjük tehát a kérdést: nem azért igényel-e más olvasásmódot a modern költészet, mint a romantikus,⁴⁹ mert éppen ezt az illúziót nem képes már – legalábbis ebben a formában – előállítani, hiszen ha lelepleződik, hogy a szöveg hangjához való hozzáférés legalább annyira fikció, mint a szövegnek az olvasást megelőző észlelése, akkor az az arc, amely eddig a szöveg hangjáért és értelméért szavatolt, az olvasást előhívó textuális materialitásként lepleződik le. Azonban a modern költészetben sem vész el valami hozzáférhetetlenek a hozzáférhetővé tétele, gondoljunk például Szabó Lőrinc *Lidérc* című költeményének zárósoraira, melyben egy vizuálisan referencializálhatatlan látványról olvashatunk: „mert rejtve ragyogsz bennem, mint a tűz, / mely feketén alszik a szénben”, de szünkbe juthat József Attila *Téli éjszaka* című versének auditíve észlelhetetlen eseménye is: „[ö]sszekoccannak a molekulák”.

⁴¹ G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások*, I. fordította ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 380.

⁴² Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, Fink, München, 1995, 314.

⁴³ BALOGH Gergő, A modern intézmény: rend, autoritás és sztenderdizáció – Kosztolányi *Aranysárkány* című regényének példáján, *Literatura* 2017/1–2, 32, valamint 42.

⁴⁴ BALOGH Gergő, Gondolkodás és beszéd, írás és olvasás kultúrtechnikái a magyar népiskolai oktatásban 1869–1925, *Irodalomtörténet* 2017/2, 252–276.

⁴⁵ Bettine MENKE, Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében, fordította TÖRÖK Ervin, in FÜZI Izabella–ODORICS Ferenc (szerk.), *Figurák*, Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 2004, 101–102.

⁴⁶ I. m., 105.

⁴⁷ Paul de MAN, Hypogramma és inskripció, fordította NEMES Péter, in uő, *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 422.

⁴⁸ Battine MENKE, Ki beszél? A beszélő arc alakzata a retorika történetében, 116.

⁴⁹ „A megértést olvasásként, és ennyiben a textualitást a beszélő arc olvasási utasítása révén fogja fel; vagyis a prosopopoiia által a textualitás értelme 'áttetszővé' lesz, és feloldódik a hangadásban” I. m. 112.

A hanggal foglalkozó nemzetközi vizsgálódásokat az utóbbi másfél évtizedben az ún. sound studies mint interdiszciplináris kutatási mező igyekszik összefogni. A kutatások orientációja igencsak heterogén, hiszen technikátörténeti, tudománytörténeti, zenetörténeti, szociológiai, valamint a hang kulturális előállítottságának iparát elemző tanulmányok is megjelennek a vizsgálódásokat összegyűjtő tanulmánykötetekben. A sound studies alapítósövegének Jonathan Sterne 2003-ban megjelent könyvét, a *The Audible Past* című munkát szokás tartani. De közvetve előzménye az ún. acoustic ecology is, melynek legismertebb alakja R. Murray Schafer, aki először foglalkozik interdiszciplináris szempontból a hanggal. Schafer az 1977-es *The Soundscape* című könyvében a hangkörnyezet (soundscape) változásának az emberre gyakorolt hatásával foglalkozik. Munkájának célja, hogy felhívja a figyelmet a zajszennyezettség mértékére, valamint arra, hogy a hangkörnyezetet az igényeknek megfelelően kell mérnöki munkával megkomponálni.

Jonathan Sterne programadó könyve közvetlenül nem foglalkozik az irodalommal, de többször is érint olyan kérdéseket, amelyek bizonyos, az irodalomelmélet számára is lényeges problémákat engednek szélesebb összefüggésben látni. Ilyen például a sztetoszkóp elterjedésének a hang értelmezésére gyakorolt hatása. Sterne azonban nem ebben a kontextusban tárgyalja az eszközt, ő csupán azt tárja fel, hogy miként változott meg az orvosi vizsgálatok gyakorlata a sztetoszkóp feltalálásával. A 17. századtól ugyanis majdnem egészen a 18. század végéig az orvosok a beteg látható testi elváltozásából és beszámolójából állították fel a diagnózist.⁵⁰ Laennec találománya után is fontos része marad a hang a vizsgálatnak, csak éppen nem annak értelmi oldala a lényeges (nem az számít, hogy mit mond a beteg, mintha a hangnak vagy a nyelvnek az értelmet továbbító képességében törne meg valami miatt a bizalom), hanem magára a hangra mint zöngére terelődik a figyelem. Vagyis úgy tűnik, mintha ez a Sterne által feltárt jelenség a fonocentrizmustól való távolodást érné tetten, amely tendencia talán nevezhető párhuzamosnak a modern költészet hangjának a humán indexektől való elszakadásával.

A hangalaknak és a jelentésnek a kapcsolata már Platón óta (*Kratülosz*) foglalkoztatja a kutatókat. Ferdinand de Saussure 1916-ban posztumusz megjelent, tanítványai által egybeszerkesztett, leginkább jegyzetek alapján összeállított műve, a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* azonban szélesebb körben is elterjesztette a tételt, amelyet a genfi nyelvész úgy fogalmazott meg, hogy a jelölő és a jelölt kapcsolata motiválatlan. Ezt az azóta axiómává vált megállapítást a hazai tudományos életben – Zolnai Béla szerint⁵¹ – először Gombocz Zoltán alkalmazta.⁵² Hang és jelentés viszonyát tárgyalandó természetesen Zolnai is Saussure iménti megállapítása szerint a nyelvi jel arbitraritásából indul ki, és szigorúan bírálja azokat, akik a hangokhoz jelentéseket, vagy egy bizonyos jelentéskört rendelnek hozzá. A motivált kapcsolatot Zolnai a

⁵⁰ Jonathan STERNE, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, 117.

⁵¹ ZOLNAI Béla, *Nyelv és hangulat – A nyelv akusztikája*, Gondolat, Budapest, 1964, 7.

⁵² GOMBOCZ Zoltán, *A magyar történeti nyelvtan, IV: jelentés-tan*, Danubia, Pécs, 1926.

„nyelv metafizikájá”-nak nevezi, és a következőt állapítja meg róla: „hiedelem, hogy a beszéd egyes hangjai mögött valami titkos, rejtett értelem lappang”.⁵³ A nyelv így értett metafizikusságának egyik hazai képviselőjeként említi Fogarasi Jánost, aki *A magyar nyelv metaphysicája* (1834) című írásában vizsgálja a hangokhoz rendelhető jelentéseket.⁵⁴ Ezután Zolnai kimutatja Fogarasi módszereiben rejlő alapvető tévedéseket: az eredmények egyrészt ellentmondanak azzal, hogy a vizsgált fogalmakhoz más nyelvekben más hangsor tartozik, másrészt az is Fogarasi megállapításai ellen szól, hogy a nyelvtörténet által regisztrált hangváltozásokkal sem számol.⁵⁵ Ennek ellenére mégsem elvetendő a költemények – egy némileg elavult szóval élve – hangszimbolikájának a vizsgálata. A Zolnai által említett kivétel Fónagy Iván,⁵⁶ aki – valószínűleg saussure-i ihletettséggel – a vizsgált költemények hangzóságát az adott hangkörnyezettel összevetve vizsgálja, sőt számba veszi a hangzás és a jelentés viszonyát is.⁵⁷ Vagyis Fónagy elemzéseiben ugyanaz a hang más szövegben, más hangkörnyezetben másféle jelentésre tehet szert. Például a zárhangok József Attila egyik verssorában („Golyók kopognak, csörögnek boltok” – *Eső*) az itt megjelenő kopogást képzik le, míg egy másik költeményben („csattog világot szaggató foguk” – *Munkások*) a gépek zajára utalnak.⁵⁸ Fónagy úgy képzei el a költemények hangját, ahogy Saussure a nyelvi jel értékét, amely mellőzi a pozitivitást és csak a többi jel hálózatában gondolható el. Mintha a genfi nyelvésznek ez az eljárása az *Anagrammák* felé mutatna,⁵⁹ melyben Jonathan Culler szerint Saussure arra talál példát, hogy az értelmezésnek nem feltétlenül kell összhangban állnia a szerző intencióival – azaz nem talál feljegyzéseket arra vonatkozóan, hogy a római költők neveket rejtettek volna el műveikben anagrammatikusan széttagolva –, de Saussure éppen emiatt veti el az anagrammákra vonatkozó kutatásait, mivel nem látja azokat a költői szándék felől megalapozottnak.⁶⁰ Vagyis Saussure és Fónagy munkáiban egyszerre van jelen a humánus implicite megvalósuló mellőzése – hiszen a nyelvi jel (Saussure) és a hang (Fónagy) értékét a rendszer szabja meg –, valamint a humánusra való ráutaltság.

⁵³ I. m., 8.

⁵⁴ A nemzetközi mezőnyből is sok gondolkodót említ: Wilhelm von HUMBOLDT, Jakob GRIMM, Wilhelm SCHLEGEL, Georg CURTIUS, Ernst CASSIRER. A magyarok közül még SZEKRÉNYESSY Margit munkáját (*Romantika a német és magyar nyelvfilozófia tükrében*, Minerva-könyvtár, Budapest, 1937) említi, amely a német romantika nyelvfilozófiájának metafizikus mivoltával foglalkozik.

⁵⁵ I. m. 11–12.

⁵⁶ I. m. 17.

⁵⁷ Ahogy egyébként Zolnai is a *ciné* hangsort tárgyalva. I. m., 12–13. Zolnai pedig Földessy Gyulára hivatkozik: ZOLNAI Béla, Töredékes gondolatok a nyelv metafizikájához, *Nyugat* 1921/1, 432.

⁵⁸ FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, Akadémiai, Budapest, 1989, 11.

⁵⁹ Saussure 1906 és 1909 között foglalkozott az anagrammákkal, míg általános nyelvészeti előadásait 1907 és 1911 között tartotta. Jean STAROBINSKI, *Words upon Words – The Anagrams of Ferdinand de Saussure*, translated by Olivia EMMET, Yale UP, New Heaven–London, 1979, 3–4.

⁶⁰ Jonathan CULLER, *Saussure*, Fontana-Collins, Glasgow, 1976, 109–110.

Saussure esetében ez például abban a már említett szemléletben nyilvánkozik meg, hogy hosszú időn keresztül próbál bizonyítékot találni arra, hogy a római költők szándékoltan rejtettek el anagrammákat a költeményeikben.⁶¹ Fónagy elemzései pedig gyakran – a hangutánzó szavak kivételével – a hangképzésből, vagy a hang percepciójának antropológiai sajátosságaiból vezetik le az értelmet. Például a légmozgás különböző módozatait felidéző hangok (sz, zs, a h különböző allofónjai) maguk is vihart kavarnak a garatban és a szájban.⁶² A percepció oldalán pedig az sz hang élességéért a magas frekvencia a felelős (egykes mérés szerint elérheti a 14 ezer Hz-et is), amely közel esik hallásunk fájdalomküszöbéhez.⁶³

A szubjektumközpontúság és a szubjektum általánosban történő feloldódása, vagy egy másik szinten a megnyilatkozás humán indexálhatósága és ennek elbizonytalanítása mind figyelemre méltóak Füst Milán *Öregség* című versében,⁶⁴ valamint Fónagy Ivánnak a szóban forgó költemény szavaltáról adott magával ragadó elemzésében. A szubjektumközpontú megközelítés, vagy a költő és a lírai én egymásra vetítése a szavalt esetében nehezen megkerülhető, mivel az időse Füst Milán szavalja el az öregségről szóló, a lírai ént grammatikailag számtalan helyen színre vivő versét. Ezzel szemben mintha Fónagy elemzése a szavalt egyediségét igyekezne felszámolni. Gyakran azzal a módszerrel él, hogy egy adott szakasz dallamvezetését köznyelvi formulák dallamával azonosítja, és a vers szövege, illetve a dallam által felidéződő köznapi fordulat közötti jelentéstani kapcsolatot kísérli meg feltárni.⁶⁵ Ezzel viszont önkéntelenül is delokalizálódik a szavalt dallamvezetésének forrása. Az írott szöveg (melyet Fónagy a fonocentrista hagyományba ágyazódva a holt betűvel azonosít, és mellyel szemben az élő szót privilegizálja)⁶⁶ jelentését módosító dallam mögött nem a költő arca, hanem egy egész beszélői közösség sejlik fel. Továbbá, ha csak felületesen is, de igyekszünk belebocsátkozni a szöveg szorosabban vett olvasásába, már akkor feltűnhet, hogy az elsőre oly stabilnak tűnő én-pozíció is megkérdőjelezhető.⁶⁷ Itt nem csupán arra érdemes gondolnunk, hogy a költemény a megjelenő szubjektumot emlékezőre és felidézett énré hasítja szét, hanem arra is, hogy az emlékeket felidéző lírai énről semmit sem tudunk meg, csak annyit, hogy a kérdések által létrejövő felidézett én negatív lenyomata, egyfajta hiány. Figyelemre méltó eljárása a szövegnek,

⁶¹ Jean STAROBINSKI, *Words upon Words – The Anagrams of Ferdinand de Saussure*, 118.; Saussure a nyelvi entitásokat az összes nyelvi szinten a különbségek rendszerében gondolja el. Ennek bírálatához lásd Roman JAKOBSON, *Six Lectures on Sound and Meaning*, translated by John MEPHAM, MIT Press, Cambridge–London, 1978, 64.

⁶² FÓNAGY Iván, *A költői nyelv hangtanából*, 50.

⁶³ I. m. 46.

⁶⁴ A költeményről legutóbb: SCHEIN Gábor, *Füst Milán*, Jelenkor, Pécs, 2017, 229–236.

⁶⁵ A dallamátvitelről általánosságban: FÓNAGY Iván, *Füst Milán: Öregség. Dallamvezetés*, Akadémiai, Budapest, 1974, 108–111., konkrét példákat pedig a 127. oldaltól találhatunk.

⁶⁶ I. m. 55.

⁶⁷ VÖ. KIS PINTÉR Imre, *A semmi hőse – Füst Milán költői világképe*, Magvető, Budapest, 1983, 159.

hogy nem az egykori én külső vonásaival hasonlítja össze az emlékezőt, hanem olyan észleleteket idéz fel, amelyek az érzékelő apparátusnak a korral járó meggyengülése miatt a jelenben már nem férhetők hozzá: „Hol vagytok ő szemeim, kik oly áldottnak véltetek egy arcot? / S hol vagy ő csodálatos fülem is, amely oly hegyes lett, mint a számáé valamely édes-bús nevetéstől?”

Zolnai Béla,⁶⁸ majd évtizedekkel később Mladen Dolar⁶⁹ is úgy fogalmaz, hogy a hang az élet jele. Ha az olvasást – legyen az néma vagy hangos – mint egyfajta visszhangot gondoljuk el, akkor az ekképpen létrejövő nem-identikus ismétlés garantálja a mű továbbélését. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ez az aktus megfiatalítja a szövegeket. Így viszont Füst Milán *Öregség* című verse ellentmond saját címével, hiszen aktualitása éppen abban rejlik, hogy az ismétlésnek ezt a megújító, mássá alakító szerepét viszi színre: a harmadik szakaszban megjelenő „öreg görög” története tulajdonképpen a lírai én megszólalásának kicsinyítő tükre (azaz ott hangzik benne a lírai én szólama is), de az öreg görög hangjára válaszoló, immár másodlagos visszhang már csak mint zörej észlelhető („S mégis szava dörgött, szavától megállt a malom, megrendültek a dombok”). Viszont úgy tűnik, hogy a szövegben kiváltódó hatások („S hol vagy ő csodálatos fülem is, amely oly hegyes lett, mint a számáé valamely édes-bús nevetéstől?”),⁷⁰ valamint a malomkerék leállása, illetve az Istenség sírva fakadása („S mégis szava dörgött, szavától megállt a malom, megrendültek a dombok / S az ötéves kos is felemelte rá a fejét. – Ámde az Istenség // Nem nézett rá, nem felelt akkor az öregnek. / Sírt az Istenség”) mintha a hangnak valamely nem szemantikai tényezője miatt jönnének létre. Lényeges még az öreg görög hangja, a hangzósság kiváltotta csend miatt leálló/elhallgató malom is. Ez a jelenség ugyanis a hangzósság és a hangtalanság közti határt bizonytalanítja el. Nem csupán a néma olvasás során virtuálisan felcsendülő hangokra kell gondolnunk, hanem például olyan konkrét szöveghelyre is, mint Kassák Lajosnál a „csönd hárfája zeng” (*Invokáció*), vagy a hangértékkel nem rendelkező írásjelek (gondolatjel, három pont) viszonyára a hanghoz és a hangtalansághoz József Attila *Elégiájában*.⁷¹ Természetesen számtalan művel bővíthető lenne a példák sora Petőfitől („mentül inkább hallgatsz, / Annál többet, annál szebbet mondasz”) Ady *Jó Csönd-hercegen* keresztül József Attila *Eszméletéig* („Fülett a csend – egyet ütött”).

⁶⁸ ZOLNAI Béla, *Töredékes gondolatok a nyelv metafizikájához*, 257.

⁶⁹ Mladen DOLAR, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge–London, 2006, 14.

⁷⁰ A fülek hegyessé válása felidézheti a „hegyezi a fület” frazémát, amely a figyelemnek a hang forrása felé történő irányítására utal, azonban a hallószerv megváltozása jelentheti a percepció módosulását is, amely közvetve, de egy másik személy felé irányuló vonzalom miatt történik.

⁷¹ Szentkuthy Miklós *Prae* című regényének érzékeny csönd-elemzése egy vizuális analógiával járja körül a fogalmat: ahogy a Hold fénye éjszaka csak még jobban kiemeli a sötétséget, úgy valójában az apró zajok teszik nyilvánvalóvá a csöndet, amely a hanghoz hasonlóan efemer létmóddal rendelkezik „»átutazóban« van”, vagy mint nem sokkal később olvashatjuk: ritmusa egyfajta perpetuum mobile, amely csupán a neszek és azok elhalkulása közötti viszonyban táruul fel. SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, Magvető, Budapest, 2004, 232–238.

Az elmúlt évtizedek hazai kutatásai, melyek irodalom és hang viszonyát vizsgálják, a külföldi kutatásokkal ellentétben inkább a líra műneméből választják elemzéseik tárgyát.⁷² Az angol nyelven hozzáférhető szakirodalom viszont meglepően gyakran nyúl epikus művekhez. Az Adalaide Morris által szerkesztett, 1997-es *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies* egyike azoknak az úttörő összeállításoknak, amelyek költészet és hang viszonyát interdiszciplináris megközelítésben tárgyalják. Annak ellenére, hogy a kötet elsősorban költői művek elemzését ígéri, az első szekció rögtön kettő, az epika területén vizsgálódó tanulmánnyal indít. A *The Oxford Handbook of Sound Studies* által kiemelt kötetek is leginkább prózai művekkel foglalkoznak: Ann Gaylin 2002-ben megjelent könyve (*Eavesdropping in the Novel from Austen to Proust*) a hallgatóság jeleneteit elemzi Jane Austentől Marcel Proustig, Philipp Schweighauser 2006-os monográfiája pedig (*The Noises of American Literature, 1890–1985*) az amerikai prózában követi végig a zaj különböző formációit a címben megjelölt időintervallumban. A nemrégiben megjelent, Anthony Enns és Shelley Trower által szerkesztett tanulmánykötet, a 19. században felfedezett különböző hullámoknak (rádióhullám, röntgensugárzás) és a spiritizmusnak, illetve az okkultizmusnak (szellemidézés, telepátia) a kapcsolatát a modern művészetben vizsgáló *Vibratory Modernism* (2013) irodalmi példái is inkább az epika műneméből kerülnek ki.

A 20. század első felétől hosszú évtizedeken keresztül a stilsztika vizsgálta a nyelvi megnyilatkozások és a hang lehetséges viszonyait. Zolnai Béla egy 1920-as tanulmánya⁷³ tesz javaslatot arra, hogy Wilhelm Wundt „Gefühlston” – magyarul Zolnai fordításában „szóhangulat” – fogalma álljon a nyelvi jel hangalakja és jelentése közti kapcsolat vizsgálatának középpontjában. Zolnai tehát a 19. században népszerű, ám tudománytalan „hangmetafizikai” vizsgálódások (Fogarasi János fentebb idézett írása) helyett a nyelvészeti kutatásokat szorgalmazza, amelyek a nyelvi kifejezést módosító érzelmi, illetve a hangulati (ez lehet vizuális és akusztikai)⁷⁴ elemeket kutatják, vagyis a befogadóban kiváltott hangulatot, ami korábban a retorika területéhez tartozott. A nyelvészeti hazai előfutáraként említi Zlinszky Aladárt, akinek 1911-es, *A szóképekről* című munkája megállapítja, hogy a trópusok nem csupán díszítő elemei

⁷² Kivételt képez például Bónus Tibor tanulmánya, amely Marcel Proust művében olvasható jeleneteket elemez (Berma hangja, telefonbeszélgetés a nagymamával). BÓNUS Tibor, Érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma – A telefonról és a fényképezőgépről Proust *À la recherche du temps perdu* című regényében, in KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Ráció, Budapest, 2004, 289–378.

⁷³ ZOLNAI Béla, Esztétikai szempontok a nyelvtudományban, *Magyar Nyelv* 1920/4–6, 106.

⁷⁴ I. m., 107., valamint KOVÁCS Béla Lóránt, Médium és stílus – A nyelv optikája és akusztikája Zolnai Béla életművében, in OLÁH Szabolcs–SIMON Attila–SZIRÁK Péter (szerk.), *Szerep és közeg – Medialitás a magyar kultúratudományok 20. századi történetében*, Ráció, Budapest, 2006, 149–168.

a nyelvnek, hanem jelentéstani funkciójuk is van.⁷⁵ Visszatérve Zolnai munkájára a hangulat egyrészt „érzelmi megnyilatkozása [...] a beszélőnek vagy az írónak”,⁷⁶ egy másik helyen viszont a következőt olvashatjuk: „a nyelv [...] érzelmeket, hangulatokat is ébreszt”.⁷⁷ A hangulat ágense tehát egy bekezdésen belül a megnyilatkozás megformálójáról a nyelvre kerül át. Ez a kettőség továbbhagyományozódik a stilisztikai kutatások történetében, hiszen az először 1958-ban megjelent *A magyar stilisztika vázlat*a című gyűjtemény ötödik, a szóhangulatra vonatkozó fejezete is él vele, mikor is egyszerre kezeli azt érzelmi hatásként és érzelmi kifejezesként.⁷⁸ Míg az első, a nyelv jelölő oldala által kifejtett hatásra utal, ami nem függ a szerzői intenciótól, addig a második a referenciálisan értett megnyilatkozó érzelmeinek kifejezése lenne.

Az ötvenes évektől egyre gyakrabban jelennek meg írások a költészet és a zene kapcsolatáról. Például ilyen Szabolcsi Bence először 1959-ben kiadott tanulmánygyűjteménye a *Vers és dallam*. László Zsigmond recenziója szerint Szabolcsi tanulmányai „a dallamforma és a ritmus ihlető és dajkáló szerepét akarják megmutatni a magyar költészetben”,⁷⁹ de utal arra is, hogy az ismertetett mű azokhoz a szövegekhez is dal-
lamot keres, ahol nem ismert (*Ómagyar Mária-síralom*), sőt ott is, ahol nincs (József Attila *Medvetáncát* Bartók Béla azonos című zongoraművével állítja párhuzamba,⁸⁰ a *Téli éjszakát* pedig *Az éjszaka zenéje* című Bartók-művel).⁸¹ Tehát a kötet írásai „dallam és vers bonthatatlan teljességét”⁸² hirdetik, amely állítás valószínűleg az első fejezetben is érvényesülő, a költészet születésének abból az eredetmítoszából származik, hogy a líra kialakulása a zenéből vezethető le. A magyar költészet esetében Szabolcsi szerint ez egy bizonyos Ázsiából származó siratódallam lenne, amelynek deklamációjából születtek meg az első verses formáink.⁸³ Eric A. Havelock kutatásai szerint azonban a görög líra kialakulásában nem annyira a zene, mint inkább az alfabetizáció játszott szerepet, hiszen az írás által vizuálisan hozzáférhetetlenné váló megnyilatkozó játszik közre abban, hogy létrejöhessen a görög líra számára elengedhetetlen fontosságú egyéniség.⁸⁴ László Zsigmond *Ritmus és dallam* című munkájában abból a megállá-

⁷⁵ ZLINSZKY Aladár, *A szóképekről*. <http://mek.niif.hu/06500/06592/html/stilisztika0009/stilisztika0009.html> (letöltés ideje 2018-01-15)

⁷⁶ ZOLNAI Béla, *Esztéti szempontok a nyelvtudományban*, 105.

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ FÁBIÁN Pál, A szóhangulat kérdései, in FÁBIÁN Pál–SZATHMÁRI István–TERESTYÉNI Ferenc, *A magyar stilisztika vázlat*a, Nemzeti Szakképzési Intézet, Budapest, 1994, 149.

⁷⁹ LÁSZLÓ Zsigmond, *Költészet és zeneiség – Prozódiai tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1985, 289.

⁸⁰ SZABOLCSI Bence, *Vers és dallam*, Akadémiai, Budapest, 1972, 190.

⁸¹ I. m., 192.

⁸² LÁSZLÓ Zsigmond, *Költészet és zeneiség – Prozódiai tanulmányok*, 290.

⁸³ SZABOLCSI Bence, *Vers és dallam*, 12.

⁸⁴ ERIC A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale UP, New Heaven–London, 1986, 113. Vö. KULCSÁR-SZABÓ, *Irodalmiság és medialitása a költészetben*, 42–43.

pításból indul ki, hogy a magyar verstani kutatások szinte kizárólag a költemények ritmusával foglalkoznak és elhanyagolják azok dallamát, amely viszont a szóban forgó vizsgálódás középpontjában áll.⁸⁵ László azonban nem szavaltatok dallamát elemzi – ahogy például Fónagy Iván teszi Füst Milán szavaltatával –, hanem olyan tendenciákat igyekszik megfigyelni, amelyekből általános érvényű következtetéseket vonhatunk le hangsúly és dallam viszonyának tekintetében. Például az „áthidaló dallamemelkedés”, vagy másképpen a „dallamcsúcs” ott lép életbe, ahol „súlytalan ütemrészre szorult a szó- vagy a szólamkezdet”, ekkor pedig „a logikai hangsúly dallamemelkedőt vált ki”.⁸⁶ Dallamsüllyedés ezzel szemben akkor történik, ha az ütemkezdetre vagy az ütem közepére hangsúlytalan szótag esik.⁸⁷ László Zsigmond megállapításai nem működhetnek a szabad versek esetében. Nemcsak a kötött ritmus hiánya miatt, abban az esetben sem, mikor arról olvashatunk, hogy a „tömeges reakciópróbák” (Eduard Sievers) óvhatnak meg a melodizálás önkényességétől.⁸⁸ Az olyan, központosztást nem használó versek, mint Kassák Lajos *Számozott költeményei*, éppen az ebből fakadó szintaktikai eldönthetetlenségekkel szüntetik meg annak lehetőségét, hogy egy kizárólagos dallamívvel legyenek felolvashatók.

Létezik azonban még legalább egy, már Szabolcsi Bence elemzéseiben megjelenő megközelítése hang és költészet viszonyának. A hatvanas évektől kezdve – talán az összehasonlító irodalomtudomány térnyerése, vagy a Saussure kutatásaiból kinövő szemiotikai kutatások miatt, amely különböző tudományterületeken igen eltérő kódrendszerrel operáló művészeti és egyéb tevékenységeket vizsgál hasonló módszerrel – egyre gyakrabban jelennek meg irodalmi alkotásokat komolyzenei művek sajátosságain keresztül értelmező tanulmányok.⁸⁹ Szegedy-Maszák Mihály például egy 1968-as konferencián elhangzott előadásában *A ló meghal a madarak kirepülnek*-ben található szintaktikai bizonytalanságokat a késő romantikus zeneszerzőknek ahhoz az eljárásához hasonlítja, hogy gyakran nem döntenek el egy-egy motívum tonálisát.⁹⁰ Továbbá a tematikus meglepetéseket a zeneművekhez hangnemváltásaival állítja párhuzamba,⁹¹ valamint magát a költeményt egy „harmonikus polifón zenemű”-nek

⁸⁵ LÁSZLÓ Zsigmond, *Költészet és zeneiség – Prozódiai tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1985, 13.

⁸⁶ I. m. 45.

⁸⁷ I. m. 52.

⁸⁸ I. m. 24.

⁸⁹ Irodalom és zene viszonyához lásd még SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene – A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Kalligram, Pozsony, 2007., valamint később: SZÉLES Klára, *Az Áprily-költészet motívumai – A zene motívuma és motivisztikus kapcsolatai*, *Literatura* 1987–1988/4, 503–515., legutóbb pedig: PATAKY Adrienn, *Mediális átfordíthatóság – Akusztikus és vizuális motívumok Szilágyi Domokos (négy szonett)jében*, *Alföld* 2016/10, 64–77.

⁹⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében*, in HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban* (MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottságának kiadványai), Akadémiai, Budapest, 1971, 423.

⁹¹ I. m. 424.

nevezi, mivel egyszerre kell figyelni szólamok váltakozását és a szólamok közti összefüggéseket.⁹² Szegedy-Maszák későbbi írásainak ismeretében megállapítható, hogy nagyon is megfontolt döntés éppen Kassák hosszúversének – amely a mimetikus olvasás lehetőségének fenntartása mellett mégiscsak a szöveg referencializálhatósága ellen dolgozik – zenei párhuzamokkal történő megközelítése, hiszen a zene a szóban forgó irodalomtudós szótárában „a mimetikus és a referenciális felfüggesztése”.⁹³ A párhuzam azonban nem a jelentés teljes kizárását sugallja, hanem a költészetnek arra a teljesítményére utal, hogy hozzáférést enged a hozzáférhetetlenhez, vagyis „[a] zene a kimondatlan művészete s az irodalom legjava is arra törekszik, hogy ezt az eseményt közelítse meg.”⁹⁴

Költészet és hang viszonyának feltérképezését tekintve az utóbbi évtizedek itthoni kutatásai Kulcsár-Szabó Zoltán *Irodalmiság és medialitás a költészetben* című tanulmányában összegződnek, illetve a szóban forgó tanulmány ad irányt a későbbi vizsgálódásoknak. A tanulmány második, szorosabban a hanggal foglalkozó része azoknak a költészet eredetére vonatkozó mítoszoknak a cáfolatával indul, amelyek kizárólag a zenéből származtatják a líra műnemét.⁹⁵ Eric A. Havelock az 1986-os *The Muse Learns to Write* című munkájában a görög költészet kialakulását az alfabetizáció megjelenésével köti össze, mivel az írás által háttérbe szoruló szerző miatt keletkező hiány képi meg a lírai szubjektumot.⁹⁶ Kulcsár-Szabó arra is felhívja a figyelmet, hogy a metrum, illetve a ritmikusság már eleve valamiféle lejegyzettséget implicál. Költészet és írásosság szoros összetartozása mellett szól az is, ha számba vesszük, hogy Agamben idézett műve szerint (*The End of the Poem*) a költészetnek talán az egyetlen vitán kívül álló ismérve, hogy a metrikai vagy a sorhatár nem esik egybe a szintaxis határával.⁹⁷ Az értekező azonban nem arra törekszik, hogy az írás vagy a hang oldalán helyezze el a költészetet, hanem arra, hogy megmutassa, hogy a költészet önprezentációs médiumai, a hang és a kép, amelyek a nyelv érzékiségének illúziójáért felelősek, csupán retorikai effektusok.⁹⁸ Sőt, hang és írás egymás függvényei is: Jesper Svenbro a *Phrasikleia*-ban például a görög líra szubjektumát elválaszthatat-

⁹² I. m., 437.

⁹³ BÓNUS Tibor, *Az irodalom ellenjegyzései – Írások kortárs magyar irodalmárokról*, Ráció, Budapest, 2012, 92.

⁹⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Kalligram, Pozsony, 2010, 110., valamint vö. BÓNUS Tibor, *Az irodalom ellenjegyzései – Írások kortárs magyar irodalmárokról*, 101.

⁹⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, 42–43.

⁹⁶ ERIC A. HAVELOCK, *The Muse Learns to Write, Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, 60–62., 113. idézi KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, 42–43.

⁹⁷ GIORGIO AGAMBEN, *The End of the Poem – Studies in Poetics*, Stanford UP, Stanford, 1996, 32–34., idézi KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, 44.

⁹⁸ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, 51–54.

lannak gondolja az írásból felcsendülő hang jelenségétől.⁹⁹ A retorikai alakzat, amely ezt az illúziót megeremti, a prozopopeia. A hangrögzítés megjelenésével viszont az írás – a kittleri paradigmában az 1800-as lejegyzőrendszer – audiovizionális teljesítményébe vetett hit rendül meg, amelytől nem függetlenül a prozopopeia által keltett illúzió is hitelét veszti, vagyis a vers olvasása során megképződő hang humán eredete is kétségbe vonódik.

A fentebb vázolt kutatásnak elsősorban ezeknek a szétkapcsolásoknak a nyomába kell erednie: Kassák Lajos *Számozott költeménye*iben a hang elszakad a szubjektumtól az emberbe implantált technikát jelölve meg forrásának. Kassák első feleségének, Simon Jolánnak előadásai egyediségét éppen az egyeditől való távolságtartás képzi meg, hiszen a szavatok előadásához választott fejhang a hang egyéni hangszínét redukálja, amit elgondolhatunk a – Simon Jolán által is népszerűsített – szavalókórus kollektív hangjával párhuzamos jelenséggént. A szavatlak a sírfelirat felől történő megértése (Dénes Zsófia beszámolója nyomán) ismételt a szavaló hangjának de-lokalizációjára lehet példa. Azonban a szavaló hangjának kísértetiessége korántsem biztos, hogy a hangot reprodukáló technikai eszközök megjelenéséből levezetett exteriorizációval áll összefüggésben, hiszen már a 19. századból is származnak erre utaló megjegyzések. Nem beszélve arról, hogy a romantika költészete is a szubjektumon kívül, a természetiben gondolja el a lírai hang eredetét, aminek célja a természet és a kultúra szembenállásának felszámolása azért, hogy a lírai megnyilatkozás az esztétikai szép – ekkor a természet felől meghatározható – formációjához legyen közelíthető.¹⁰⁰ Példa lehet még József Attila *Elégia* című költeménye, amely a szövegből felcsendülő hang viszonyát jeleníti meg a személyességhez, illetve a személytelenséghez. Vagyis azt, hogy miként lehetséges, hogy egy, a szubjektumközpontú megszólalást mellőző késő modern költemény nyelve olyan egyéni mintázatot írt bele a magyar költészet nyelvébe, hogy azok máig hatóan meghatározzák a lírai megszólalás lehetőségeit.

⁹⁹ Jesper SVENBRO, *Phrasikleia*. Cornell UP, Ithaca, 1993, 148–159., idézi KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben*, 52–53.

¹⁰⁰ PATAKI Viktor, Zaj – hang – ének, Oravecz Imre: *Madárnapló, Alföld* 2018/1, 87–88.

Veres András¹

FORDULÓPONTOK A KOSZTOLÁNYI-RECEPCIÓBAN²

1.

Esti Kornél étterem működik Pápán, Pacsirta Vendégház Egerszalókon, Aranyársárkány patikából három is akad, Budapesten, Agárdon és Miskolcon, és Aranyársárkány néven biobalzsamot is forgalmaznak, továbbá sikeres a mezőtúri fiatalokból alakult Esti Kornél Band és az *Édes Anna* musical, nem is beszélve az utóbbival azonos című zeneszámról (ezt a Kaukázus zenekar mutatta be) – egyszóval nem lehet panasz napjaink Kosztolányi-recepciójára. Mindezt azért bocsátom előre, mert a hatástörténetnek ezek azok a méltán nevezetes területei, amelyekről nem fogok beszélni előadásomban.

Sajnos, további önkorlátozásra is rákényszerülök. Erről részben éppen Kosztolányi Dezső tehet, aki túl sok műfajban alkotott maradandót, s keltett megérdemelt figyelmet és visszhangot. Ezért eleve lemondok publicisztikája recepciójának ismertetéséről; mindössze annyit jegyeznek meg, hogy a legkeményebb politikai önkényuralom éveiben is tanították követendő mintaként az újságíró iskolákban, s talán csak mostanában, a papíralapú média visszaszorulásával megy ki a divatból.

Kizárólag a magyar nyelvű recepcióról lesz szó, amely jól kivehető trendet mutat – szemben Kosztolányi külhoni megjelenése és fogadtatása szeszélyes, kacskaringós, sokszor véletlenszerű alakulásával. Így is marad elég áttekintenivaló. Magától értetődik, hogy beszámolóm vázlatos lesz, és többnyire egy-két példával beérem. Igyekszem messzemenően támaszkodni a Kosztolányi kritikai kiadás megjelent köteteire.

2.

A recepciótörténeti áttekintést a művek megjelenését követő kritikai visszhanggal célszerű kezdeni. Ismeretes, hogy Kosztolányi első átütő sikerét *A szegény kisgyermek panaszaival* aratta. A sikernek persze legalább annyira fokmérője az eladott példányszám, mint a méltató recenzióké. *A szegény kisgyermek* mindkettőt tekintve sikeres volt, sőt igen sokáig védjegye lett szerzője művészetének. Nemcsak nemzedéktársai

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet professzor emeritusa.

² A *Kosztolányi Dezső az oktatás és kutatás metszéspontjában* című tanácskozáson 2017. november 25-én elhangzott előadás javított szövege.

gondolták – Karinthyval az élen –, hogy Kosztolányinak ez a legsajátabb hangú és látásmódú műve, hanem még huszonöt évvel később József Attila is az *Összegyűjtött költeményeiről* írt kitűnő bírálatában úgy hivatkozott rá, mint az egész lírai életművet reprezentáló modellre.³

Magának Kosztolányinak is sokáig ez volt kedvenc verseskötete, ezt tekintette költészete etalonjának. Mindent megtett a siker tartósítása érdekében, s hogy *A szegény kisgyermek* ellenálljon az időnek és a megszokásnak, folyamatosan bővítette az újabb kiadásokat, sőt időnként el is hagyott szövegeket, a kötet kompozícióját pedig több ízben átalakította. A tízes években írt csaknem valamennyi jelentősebb versét utóbb beemelte a ciklusba. Csak a hatodik kiadás után zárult le véglegesen a kötet átalakulása – a folytatásnak szánt új ciklus, *A bús férfi panasza*i váltotta meg, illetve váltotta le.⁴

Később Kosztolányi számára terhes lett *A szegény kisgyermek* népszerűsége. Nem véletlen, hogy az *Édes Anna* utolsó fejezetében, ahol magát is szerepelteti, az őt politikai kétkulacsossággal vádoló, kifejezetten ellenszenvesnek ábrázolt Druma ügyvéd és kortesei mindössze annyit tudnak mondani róla – ezt is bizonytalanul –, hogy hírlapíró és verset írt valami gyermekről.

Regényei közül csupán kettőről nyilatkozott szívesen és többször is: *A véres költőről* és az *Édes Annáról*. A Nero-regény esetében az is motiválhatta őt, hogy ez volt az első nagyobb szabású vállalkozása, de legalább ennyire ösztönözte az, amiben közös az *Édes Annával*: szándéka szerint mindkettő a közelmúlt, az ellenforradalmi idők meglehetősen kínos, akkor még eleven anomáliáit tűzte tollhegyre. Különös egybeesés (és talán visszaigazolás is), hogy a kortársi recepció éppen ezt a két regényt tűntette ki a legnagyobb figyelemmel és elismeréssel. S föltehetően az olvasókat is motiválta aktualitásuk.

Ám a fogadtatás jóval visszafogottabb volt annál, mint amilyennek ma el tudjuk képzelni. A húszas évek irodalmi elitje – Babitshoz hasonlóan – nem tartotta elégé súlyosnak Kosztolányit, életidegen, kicsit felületes, csak a mesterségében jártas formaművésznek vélte őt, s nem igazán tudott mit kezdeni játékos pózaival. Az akkori literátus közvélemény mindenekelőtt Ady, Babits és Móricz bűvöletében élt. Példaképpen a kiváló érzékenységű kritikust, Komlós Aladárt idézem, aki a *Korunk* 1927. évi februári számában publikált cikkében a magyar széppróza 1926. évi termését tekintette át. Egyetlen regényt talált remekműnek, Móricz Zsigmond *Kivilágos kiviláradtig* című regényét, míg az *Édes Annát* csupán úgy említi, mint jól sikerült alkotást.⁵ Nem vitatva Móricz regényének kiválóságát (sőt az életmű kiemelkedő

³ JÓZSEF Attila, Kosztolányi Dezső, *A Toll* 1935/5, 151.

⁴ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *A szegény kisgyermek panasza*i, kritikai kiadás, szerkesztette GYÖREI Zsolt, Pozsony, Kalligram, 2014.

⁵ Vö. KOMLÓS Aladár, *A magyar irodalom 1926-ban: A magyarországi magyar irodalom, Korunk*, 1927/2, 83–84.

darabjának ismerve el) sem tudom elfogadni – napjainkból visszatekintve – az *Édes Anna* hátrább sorolását.

Jellemzőnek tartom az akkori helyzetre, hogy 1929-ben Kosztolányit mentegető véleménynek számított Németh László vélekedése, miszerint „aligha tartozik e század legkiválóbb öt magyar lírikusa közé, mint műfordító minőségben Tóth [Árpád] és Babits mögött marad, regényei már célkitűzésük, s viszonylagos életszegénységük miatt se állíthatók Móricz, Babits, vagy akár Kassák, Kaffka [Margit] legjobb regénye mellé. Mégis egyike ő e kor elmoshatatlan klasszikusainak. Nem egyes műveivel, de munkássága egészében nagy.”⁶ A kortársak a *Nyugat* első nemzedékének költői közül Ady és Babits mellett Tóth Árpádot is többre becsülték, némelyek Juhász Gyulát is. Márpedig Kosztolányit elsősorban lírikusként tartották számon, szépprózáját a harmincas évekig másodlagosnak, mellékutakra való kalandozásnak tekintették.

József Attila,⁷ majd Németh László voltak azok, akik hamar felismerték Kosztolányi szépprózájának jelentőségét. 1933-ban Németh már azt írta róla, hogy „prózánk legnagyobb mestere lett”.⁸ Kosztolányi, aki az Ady-revizio idején elhidegült Babitstól, nem véletlenül bízta a Zeneakadémián megtartott szerzői estjének bevezetését Németh Lászlóra, aki időközben ugyancsak összekülönbözött Babitscsal. Németh szerencsés módon talált rá arra a formulára, melyet később sokan átvettek tőle. „Az, hogy költő – mondta Kosztolányiról –, verseiből tudtam meg; azt, hogy nagy költő, regényei bizonyították be.”⁹

Föltehetően Kosztolányi alulértékelése is közrejátszott abban, hogy írói féltékenységgel magyarázzák az Adyról írt pamfletjét. Mint ahogy őt magát is részben ez motiválhatta abban, hogy megértő legyen a még inkább alábecsült József Attila iránt. Regényeit üdvözölték ugyan a kritikusok, de Novák Antal öngyilkossága majdnem annyira zavarba ejtette őket, mint Édes Anna gyilkossága. Az *Esti Kornél* pedig szinte általános értetlenség fogadta. A kötet bizonytalan műfajának és a címszereplő hasonló voltának megítélésében feltűnően tanácstalanok voltak. Közismert Babits Mihály lekezelő vélekedése (mellyel annyira felbőszítette Kosztolányit, hogy válaszképpen közzétette az *Esti Kornél énekét*), de még az *Édes Annáról* kiváló recenziót író Kárpáti Aurél sem tudott mit kezdeni az *Esti Kornéllal*.¹⁰ A kötet 1933-as megjelenése idején egyedül Németh Andor ismerte fel, hogy a magyar széppróza radikális megújításának

⁶ NÉMETH László, Kosztolányi Dezső, *Erdélyi Helikon*, 1929/3, 190. Kötetben N. L., *Két nemzedék, Tanulmányok*, Budapest, Magvető–Szépirodalmi, 1970, 108–116.

⁷ József Attila már 1930-ban hírhedt Babits-pamfletjében „formaművész”-nek nevezte Kosztolányit, aki „így írja a legszebb magyar prózát” – lásd József Attila, *Az Istenek halnak, az Ember él, A Toll*, 1930. január 10., 12. – Lásd még JÓZSEF Attila, *Tanulmányok és cikkek 1923–1930, Szövegek*, kritikai kiadás, közléstesi HORVÁTH Iván et al, Budapest, Osiris, 1995, 220.

⁸ NÉMETH László, Magyar irodalom 1932-ben, in *Két nemzedék*, 388.

⁹ NÉMETH László, Kosztolányi Dezső [1933], in *Két nemzedék*, 119.

¹⁰ Vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél*, kritikai kiadás, szerk. TÓTH-CZIFRA Júlia és VERES András, Pozsony, 2011.

kísérletéről van szó,¹¹ s véleménye csak az 1990-es években – több mint félszázaddal később – vált általános meggyőződéssé.

Kosztolányi persze fölöttébb elégedetlen volt a kortársai által kijelölt írói rangjával. Nemcsak Ady rosszmájú kézjegye, az „irodalmi író” bélyege bántotta meg életre szólóan, hanem a literátus közvélemény kényelemszeretete is, lehorgonyzása *A szegény kisgyermek* költőjénél. Adyról írt pamfletjének befejező sorait föltehetően önmagára is értette: „Tapasztalat szerint nálunk nemigen szokták átértékelni az irodalmi ítéleteket. Egyes költők megrögződnek azon a helyen, ahová egyszer beskatulyázták őket.”¹² Egyik leghívebb barátjához, Füst Milánhoz írt 1928. június 5-i keltezésű levele kellőképpen érzékelteti, hogy rossz pillanataiban mennyire visszhangtalannak ítélte írói működését: „Nekem fáj, hogy itt vagyok az életem közepén, haszontalanul, kezemben egy mesterséggel, melyet úgy ismerek, mint kevesen, elég tudással, bírhatatlan becsvággyal, jóindulattal, szorgalommal, s nem figyel rám senki. Értsd meg: senki.”¹³

Személyének megítélésében különös módon éppen az Ady-revízióval vette kezdetét az a kedvező fordulat, amely a harmincas évek derekán teljesedett ki. Jóllehet a vita során lehurrogták őt, de a korábban puhánynak és gerinctelennek vélt Kosztolányi kiállása meglepetést keltett, imponáló volt. Önéletrajzi regényében Vas István úgy fogalmaz, amikor felidézi első találkozását a pamflettel, hogy a bálványdöntés ereje legyőzte benne a konzervatívnak tudott Kosztolányi iránt érzett fenntartásait. Tulajdonképpen hamarabb vette észre Kosztolányi bátorságát, mint költészetét.¹⁴

A húszas-harmincas évek fordulójától Kosztolányi már tudatosan rájátszott a közhangulat megváltozására. Ezt szolgálta az 1930 elején publikált *Lenni vagy nem lenni* című nagyszabású esszéje is, melyben látványosan védelmébe vette a magyar irodalom ügyét. Még inkább híveket szerzett neki, amikor a magyar Pen Club elnökeként Móricz és Krúdy díjazását kezdeményezte, amiért a konzervatív tábor lemondásra kényszerítette őt. Élete alkonyán, halálos betegen adatott meg számára, hogy *Összegyűjtött költeményei* (1935) és széprózaí életművét megkoronázó *Tengerszem* című novelláskötete (1936) meghozta az egyöntetű, feltétlen elismerést.

3.

Az irodalomszociológia szerint a döntő és legszigorúbb válogatást az életrajzi zónát követő első generáció végzi el: halála után tíz, húsz vagy harminc évvel minden író találkozik a feledéssel. Ha át tudja lépni ezt a rettegett küszöböt, az írólakosság

¹¹ Lásd i. m. 659–665.

¹² KOSZTOLÁNYI Dezső, Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről, *A Toll*, 1929/13. 21.

¹³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Levelek – Naplók*, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Réz Pál, Budapest, Osiris, 1996, 568.

¹⁴ Vas István, *Nehéz szerelem*, Budapest, Szépirodalmi Könyviadó, 1972, 547–548.

tagjává válik, és folytonos továbbélése biztosítva van – legalábbis addig, amíg a születésénél jelenlevő civilizáció kollektív emlékezete tart. Mindez Kosztolányi esetében rendhagyóan alakult, mert az irodalmi élet természetes folyamatába hatalmi szóval beavatkozott a politika, illetve a történelem. Tulajdonképpen kétszer is.

Először, nem sokkal Kosztolányi halála után az elkomoruló, háborúval fenyegető európai helyzetben az ő fanyar és szkeptikus, ugyanakkor pazar humorral enyhített társadalom- és létértelmezése józan és megbízható kilátópontnak tűnt sokak szemében. Műveit sorra adták ki újra, sőt publicisztikáját és értekező szövegeit is, tíz kötetben összegyűjtve, ezeket Illyés Gyula rendezte sajtó alá. Tulajdonképpen ekkor került először egyensúlyba költői és elbeszélői teljesítményének értékelése. Már igen korán, 1938-ban két kismonográfia született életművéről (Baráth Ferencé és Szegzárdy-Csengery Józsefé), s megjelent Kosztolányi Dezsőné életrajzi regénye is, amely nagyban segítette az író növekvő népszerűségét. 1943-ban az *Aranysárkány* és az *Édes Anna* már a nyolcadik (kötet)kiadásnál tartott, a *Pacsirta* az ötödiknél, a *Nero, a véres költő* pedig 1944-ben a hetediknél. A negyvenes évek elején bekerült a gimnáziumi tankönyvekbe is. Az egyik 1943-as recenzió „egyre fokozódó Kosztolányi-kultuszt” emleget.¹⁵

Féja Géza a következőképpen próbálta felhívni a figyelmet az *Édes Anna* új (1943-as) kiadására: „Kosztolányi újjászületését éli, legapróbb cikkekcskéit is kiadják, áradó tanulmányok tömege jelenik meg róla, annál furcsább, hogy az »Édes Anna« új kiadásáról szót se hallunk. Első kiadását sem kísérté hozsánna, holott ama Kosztolányi művek közé tartozik, melyek megmaradnak, mert múlhatatlan az emberi mondanivalójuk.”¹⁶ De Féja aggodalma alaptalannak bizonyult, mivel az első, 1926-os megjelenése óta nem fordult akkora érdeklődés a regény felé, mint ekkor. A *Pacsirta*-ról is több cikk és közlemény jelent meg 1943-ban, mint első kiadását követően.

Kosztolányi népszerűsége töretlen a háborút követő években is. A Magyar Közvéleménykutató Intézet 1947-es budapesti adatfelvételében Kosztolányi a hetedik helyen áll a felnőtt népesség legutoljára olvasott olvasmányainak szerzői között, az *Édes Anna* pedig a 10. helyen a legkedvesebb öt könyv között.¹⁷ Bár nem rendelkezünk hasonló adattal arról, hogy az írói társadalomban mekkora volt a presztízse, valószínűsíthető, hogy meglehetősen nagy – legalábbis ezt látszik bizonyítani, hogy amikor 1947-ben politikai támadás indult személye és életműve ellen, az írók közül sokan próbáltak tiltakozni.

Tulajdonképpen ekkor avatkozott bele a történelem másodszor is recepciója alakulásába. A polgári irodalommal való leszámolásnak ő lett az egyik első áldozata. Ezt egyrészt éppen a népszerűségének köszönhette, a másik kézenfekvő indíték pedig

¹⁵ LŐRINCZ László, *Édes Anna*: Kosztolányi Dezső könyve, Révai kiadása, 1943, *Erdélyi Helikon* 1943/11, 664.

¹⁶ FÉJA Géza, Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*, *Reggeli Magyarország* 1943/10, 5.

¹⁷ Vö. LEVENDEL Ádám, Tallózás a Magyar Közvéleménykutató Intézet jelentéseiben (1945–1949), *Jelkép* 1984/4, 124.

az volt, hogy baloldali körökben nem felejtették el és nem bocsátották meg neki a kommun bukása utáni Pardon-rovatos korszakát, ami viszonylag könnyű prédává tette őt. A klasszika-filológus Szabó Árpádot bízták meg azzal, hogy leszámoljon Kosztolányival. Magától értetődő volt számára, hogy vádiratát az Adyval való elentétre építse.¹⁸

Nem hagyott kétséget a – végül hatalmi szóval eldöntött – „vita” valódi tétje felől: „A Kosztolányi-kérdés – valljuk csak be őszintén – a magyar irodalom és ezen keresztül a magyar szellemi élet jogfolytonosságának a kérdése is. Mert arról van itt szó voltaképpen, hogy a Petőfi–Vajda–Ady–József Attila vonal lesz-e szellemi fejlődésünk értékmérője, vagy a másik, az Arany–Babits–Kosztolányi és az utóbbi kettő mai epigonjainak vonala.”¹⁹ Tehát egy szocialista szellemben megszabott új magyar irodalmi kánon kialakítása volt a cél, s ebbe Kosztolányi nem fért bele. Az 1948/49-es rendszerváltást követően lecsökkent, majd évekig teljesen szünetelt műveinek kiadása.

A megítélés ingamozgását jól reprezentálják Németh Andor Kosztolányiról szóló írásai. Az emigrációba kényszerült Németh Andor a húszas évek elején még fölöttebb kritikusan írt Kosztolányiról, hazatérése után azonban egyre inkább megbékélt vele. Igaz, az 1929-es revíziós vitában még Ady mellett foglalt állást, akit a modern magyar költészet legnagyobb alakjának ismert el, de 1933-ban, az *Esti Kornél*ről írt recenziójában, már az Ady-pamfletet (is) úgy fogta fel, mint szerzőjének *közvetett önkritikáját*, a századelő „betegesen-céltalan esztéticizmusa” fölött gyakorolt ítéletét.²⁰ Még tovább ment el abban az 1937-es, a *Szép Szó*ban megjelent írásában, ahol a magyar irodalom Európához való viszonyát vizsgálta. Kevésbé meglepő, hogy választott témája felől előnyösebb megvilágításba került a hasonlíthatatlanul műveltebb Kosztolányi, mint Ady.

Annál érdekesebb, hogy Németh Andor ekkor már nemcsak folytathatatlannak tartotta Ady hagyományát, hanem vele szemben éppen Kosztolányit nyilvánította korszerűnek, őt tette meg az újabb költőnemzedék eligazodási pontjának: „Ebben az időben irányult a figyelem Kosztolányi Dezsőre [...] Egyszerű, de vakítóan érzékletes, kristálytiszt, ízességében is puritán, gazdaságos nyelvezete, szemléletének mérséklete és ízlése követésre méltó példaként hatott kortársaira. A művészi szertelenségek kultuszát fegyelmező hatása alatt a művészi magatartás fegyelmezettsége s a kifejezés gondja váltotta fel. Így talált vissza Kosztolányi tapintatos irányítása mellett a *Nyugat* utáni harmadik nemzedék a nyelvtisztaság és a művészi öncélúság jegyében úgy a legnemesebb értelemben vett magyar hagyományokhoz, mint a legszelebben értelmezett európaisághoz.”²¹

¹⁸ SZABÓ ÁRPÁD, Polgári költészet, népi költészet: 1. Kosztolányi, *Valóság* 1946/11, 1–24.

¹⁹ SZABÓ ÁRPÁD, Írástudóknak való, *Valóság* 1947/3, 202.

²⁰ *Esti Kornél*, 662.

²¹ NÉMETH ANDOR, A magyar irodalom és Európa, *Szép Szó* IV. kötet II. rész [14–15. szám], 74–80. Új kiadása: in *Mi a magyar most? Tanulmányok a magyar jelen legfontosabb kérdéseiről*, Budapest, Cserépfalvi–Gondolat–Tevan, 1990, 76–82.

Németh Andor folyamatos művészi emelkedésnek látta Kosztolányi pályáját, és a nyitányát, *A szegény kisgyermeket* becsülte legkevésbé. A következő nemzedék olyan kiválóságai is, mint Vas István és Ignótus Pál, *A bús férfi panaszait* többre tartották, mint a nevezetes korai ciklust. Szomorú fejleménye a negyvenes-ötvenes évek fordulójának, hogy az újabb emigrációból hazatért és névleg a *Csillag* főszerkesztőjeként működő Németh Andor – engedve a korabeli politikai nyomásnak – visszatért Ady kritikátlan magasztalásához.

4.

Csupán 1956-ot követően tört meg a jég, s kezdték Kosztolányi műveit újra kiadni. Az *Aranysárkány* először 1956-ban jelent meg ismét, a novellák három kötete, a *Pacsirta* és a *Nero, a véres költő* 1957-ben, *Összegyűjtött versei* 1962-ben, s végül az *Édes Anna* utoljára, 1963-ban. Az *Édes Anna* hosszú eltöltése Kun Béla szerepelte-tése miatt történt. A Szovjetunióban hamis vádak alapján kivégzett Kun Béla nevét tilos volt kiejteni az ötvenes évek elején, 1956-ban bekövetkező rehabilitációja után viszont azt hozták fel a regény ellen, hogy a népbiztos menekülésének leírása meg-rágalmazza őt.²² Elképzelhető, hogy immár a kihagyott húsz évet próbálták behozni, mert az *Édes Anna* 1963-as megjelenését követően egymást érték az újabb kiadások és kritikai méltatások – annyira, hogy Sőtér István 1965-ben jónak látta felemelni szavát a regény túlértékelése ellen. Kitűnő Kosztolányi-esszéjében az *Aranysárkányt* helyezte Kosztolányi elbeszélő művészetének csúcsára.²³

A kultúrpolitikai viszonyok fokozatos enyhülésével, Bóka László, Sőtér István, Kiss Ferenc és mások erőfeszítéseinek eredményeként, Kosztolányi kezdte elnyerni az őt megillető helyet az irodalomtörténet-írásban és a literátus közvéleményben. (Bár az utóbbit illetően csak találgatni lehet – hiszen műveihez új kiadások híján is hozzá lehetett jutni, az egyes írói műhelyek nem publikált értékrangsorában pedig mindvégig megőrizhette előkelő pozícióját.) Csak a hatvanas évek végétől rendelkezünk olvasáskutatási adatokkal, de ezek csaknem kizárólag a szépprózai életművére vonatkoznak. Az öröndetesen szaporodó értelmezésekből is az olvasható ki, hogy elsősorban Kosztolányi elbeszélő művészete kapott egyöntetű elismerést. Sőtér István már 1957-ben érzékelte, hogy nem egészen méltányosan szorítja ki a köztudatból a költő Kosztolányit a prózaíró.²⁴ Alighanem a kultúrpolitika által korábban favorizált Móricz iránti megfáradás is szerepet játszott abban, hogy Kosztolányi egyre inkább elébe került.

Abban is konszenzus alakult ki, hogy költői életművéből a kései *Számadás* ciklus a legjelentősebb, legalábbis a többi ciklusához képest. Németh G. Bélának 1966-ban

²² Vö. *Édes Anna*, 585–586.

²³ SÖTÉR István, Kosztolányi Dezső, *Kritika* 1965/4, 26–34. Lásd még *Édes Anna*, 841–842.

²⁴ SÖTÉR István, Kosztolányi összes novellái, *Magyar Nemzet* 1957. szeptember 20.

megjelent nagy hatású tanulmánya az önmegszólító verstípusról nemcsak az elsők között nyomatékositotta ezt, hanem a József Attilával való rokonságára is utalt.²⁵ Tandori Dezső is nagyobb kritikával közelített *A szegény kisgyermek* kötet darabjaihoz,²⁶ mint a *Számadás* ciklus „félhosszú” verseihez, amelyek elemzése szinte mintául szolgált a nyolcvanas években a kezdő költőpalánták számára.²⁷ Természetesen az egyes verseket illetően (ahogy az elbeszélő művek esetében is) erősen megoszlottak a vélemények. Ismeretes, hogy 2001-ben a *Korunk* című folyóirat szerkesztősége körkérdest intézett mintegy száz költőhöz, irodalomtörténészhez, kritikushoz, és arra kérte őket, hogy nevezzék meg az általuk legszebbnek tartott tíz 20. századi magyar verset, s ebben az alkalmi közvélemény-kutatásban nem kis meglepetésre a *Hajnali részegség* végzett az első helyen. (2010-ben pedig többnapos konferenciát tartottak Újvidéken Kosztolányi népszerű költeményéről, s ennek anyaga később kötetben is megjelent.)²⁸

Hasonlóképp szóródtak a vélemények a széprózai művekről, voltak, akik a Nero-regényre, mások a *Pacsirtára* vagy Kosztolányi egyik-másik novellájára esküdtek. Ha mégis megkockáztatható egyetlen mű kiemelése a többi közül, a hatvanas-hetvenes években föltehetően az *Édes Anna* iránt mutatkozott a legnagyobb érdeklődés. S ha a kedveltséget nem is, de az ismertséget bizonyosan befolyásolta, hogy mit válogattak be az iskolai olvasmányok közé. A hetvenes évek gimnáziumi tantervében mindössze a *Fürdés* című elbeszélés és a *Boldog, szomorú dal* szerepelt. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján bevezetett tantárgyi reform során az *Édes Anna* és a *Hajnali részegség* lett kötelező gimnáziumi tananyag, továbbá még egy-egy választható verse és novellája. Az irodalomoktatás ekkor igazolta vissza Kosztolányi rangjának emelkedését a hivatalos irodalmi kánonban.²⁹

Távolról sem túlzás Kosztolányi írói rehabilitációjáról beszélni, amely már a hatvanas években megkezdődött. A hetvenes években megjelent monográfiák (Kiss Ferenc és Rónay László munkái) egyértelműen jelezték irodalomtörténeti újraértékelését. Kiss Ferenc, akivel *Az érett Kosztolányi* című könyvének megjelenése alkalmából 1979-ben interjú készült a szabadkai *Üzenetben*, hangsúlyozta az író politikai megítélésének megfordulását: „Sokáig voltam az irodalompolitika mostohafia, így némi

²⁵ NÉMETH G. Béla, Az önmegszólító verstípusról, Különös tekintettel József Attilára, *Irodalomtörténeti Közlemények* 1966/5–6, 546–571.

²⁶ TANDORI Dezső, *A zsalu sarokvasa, Irodalmi tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1979, 9–30.

²⁷ TANDORI Dezső, *Az erősebb lét közelében, Olvasónapló*, Budapest, Gondolat, 1981, 75–103.

²⁸ Lásd *Hajnali részegség*, szerkesztette FÜZFÁ Balázs, Szombathely, Savaria University Press, 2010.

²⁹ *A gimnáziumi nevelés és oktatás terve*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1978, 81. Lásd még *Tankönyvháború, Viták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a hetvenes–nyolcvanas években*, sajtó alá rendezte, szerkesztette és az összekötő szöveget írta PÁLA Károly, Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézete–Argumentum Könyvkiadó, 1991, 27–88.

hittel mondhatom: Kosztolányi igen kedvelt szerző Magyarországon, a »hivatal« is kedveli, s még azt sem mondhatom, hogy eszméi ellenére.”³⁰

Míg korábban az *Esti Kornéllal* kapcsolatban Kosztolányi erkölcsi nihilizmusát és cinizmusát hangsúlyozták, a hetvenes évek végére ez teljesen áthangolódott – például arra, hogy „meggyőződéses kiábrándult” volt, aki a semmi ellenében ragaszkodott annyira az élethez és értékeihez; Esti Kornélt pedig „nehéz, szigorú erkölcs” jellemzi – és ezt nem akáarki, Ottlik Géza írta –, hiszen meg tudja őrizni azt a gyermekfővel átélt elragadtatást, amivel egykor „a létezést fogadta”.³¹

Az irodalmi közvélemény megváltozását igen találóan jellemezte 1975-ben Illyés Gyula, amikor egy interjúbán az őt kérdező, Ady presztízisének csökkenésén sajnálkozó Dér Zoltánnak ezt válaszolta: „A lényeg az, hogy korszakunkban egész Európában mindenütt áttolódott az etikai értékelés az esztétika irányába. [...] Az esztétikai szempont lett úrrá, ahogyan én látom, például csaknem az egész francia lírán, az új regényen. Már nem is érdekes, hogy mit mondanak, csak az, hogy miképp. Teljesen a mallarméi irány győzött, tehát a játékoság, a szemnek való. A maga módján Kosztolányi is vátesz volt: a művészi jövőt jobban megérezte, mint Ady és Babits, mert lám a jelen a homo aestheticusra néz.”³²

Természetesen elsősorban az olvasók körében – a befogadás-vizsgálatok által is mért – folyamatosan növekvő népszerűségének volt köszönhető Kosztolányi emelkedő presztízse. Amennyire meg lehet állapítani, ez összefüggött (a Vas István által hangsúlyozott nyelvi közvetlensége, „stílus-realizmusa” mellett) azzal az ekkoriban domináló, óvatos ízlésbeli beállítottsággal is, amely a klasszikus és a modern irodalom határán egyensúlyozva kereste kedvenceit. Ráadásul a hetvenes, majd a nyolcvanas években az írók is felfedezték a maguk számára Kosztolányit. Ismeretes, hogy az egyik kezdeményező Esterházy Péter volt, már a *Pápai vizeken ne kalózkodj!* című korai, 1977-ben megjelent elbeszéléskötetében „hivatkozott” Kosztolányira. „Mint pincér, Kosztolányit tartom mesteremnek” – jelenti ki igen határozottan, bár nem kevés iróniával a ciklus főszereplője.³³ Esterházy a Kosztolányi-centenáriumra írt ünnepi beszédét az önmagától – a *Pápai vizeken*-ből – vett idézettel indította, talán ezért választotta címnek azt, hogy *Ünnepi beszéd és rekonstrukció*.³⁴

A nyolcvanas évek változásainak légkörében még Király István is újra aktuálisnak érezte Kosztolányit – ifjúsága meghatározó élményét, akit utóbb megtagadott –, és

³⁰ DÉR Zoltán, Egy mű birtokbavétele, Beszélgetés Az érett Kosztolányiról [Kiss Ferencsel], *Üzenet* (Szabadka), 1979/12, 754.

³¹ MÁRVÁNYI Judit, A novellista Kosztolányi, in KOSZTOLÁNYI Dezső, *Kulcs*, válogatta és a tanulmányt írta MÁRVÁNYI Judit, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 544–549., illetve OTTLIK Géza, Kosztolányi novelláiról, *Vigília* 1978/5, 315–316. Kötetben *Kosztolányi* címmel O. G., *Próza*, Budapest, Magvető, 1980, 287–288.

³² DÉR Zoltán, Illyés Gyula Kosztolányiról, *Üzenet* (Szabadka), 1975/2–3, 85.

³³ ESTERHÁZY Péter, Nincsen címe; ez sem az, in E. P., *Pápai vizeken ne kalózkodj!*, Budapest, Magvető, 1977, 72.

³⁴ Lásd in ESTERHÁZY Péter, *A kitömött hattyú*, Budapest, Magvető, 1988, 43.

esszék sorozatában próbált meg szembenézni az életmű kiemelkedő alkotásaival és lezáratlan problémáival.³⁵ Az író születésének centenáriumát 1985-ben a teljes irodalmi élet ünnepelte – a szépirói is, a tudományos is. Voltaképpen ezt az időpontot szokás a Kosztolányi-reneszánsz nyitányának tekinteni.

5.

A centenárium persze csak egy kitüntetett alkalom volt Kosztolányi újrafelfedezésére és reklámozására. Ahhoz az íróknak kellett öt vállukra emelniük, hogy ne csupán hagyomány legyen, hanem eleven, időszerű, izgalmas kortárs, aki megszólít és aki megszólítható. Nem is tudom, melyik szó a leginkább megfelelő rá: recepció? revitalizáció? reinkarnáció? Nem véletlenül váltotta fel az életmű rangsorának élén az *Édes Annát* a sajátosan nyelvi és irodalmi problémákat is feszegető *Esti Kornél*. Illyés Gyula jó szemére vallott idézett nyilatkozatában, hogy nemzetközi összefüggésbe állította Kosztolányi meglepő diadalútját. De valójában a *posztmodern* volt az a vélelmezett irány, amely ekkor nálunk is harci riadóként jelezte a széppróza megújításának útját, s általánosan elfogadott véleménnyé vált, hogy jószerével az *Esti Kornél* az egyetlen jelentős mű a magyar irodalomban, amely kétségbevonhatatlanul a posztmodern előzményének tekinthető.

Szegedy-Maszák Mihály találóan fogalmazott, amikor az *Esti Kornél* sikerét „a *posztmodernnek* nevezett magyar próza alakulásával” magyarázta.³⁶ A posztmodern elnevezéssel ugyanis könnyű volt visszaélni, amit jól mutat, hogy rá hivatkozva olyan, merőben különböző érdeklődésű és technikájú szerzőket próbáltak közös nevezőre hozni, mint Esterházy Péter, Nádas Péter és Spiró György. Más kérdés, hogy az *Esti Kornél* poétikai újításai, ötletei kimeríthetetlen forrást jelentettek-jelentenek értelmezői számára, mint arról elsőként Bori Imre és éppen Szegedy-Maszák Mihály elemzései győzhették meg a szakmát.³⁷ És nemcsak a hivatásos irodalomértelmezők, hanem a hivatásos írók számára is.

Példaképpen a kötet *Kilencedik fejezetét*, a bolgár kalauznak – az elbeszélő és az olvasó előtt egyaránt – homályban maradó történetét említeném, melyben az elbeszélő úgy folytat társalgást a bolgár kalauzzal, hogy mindössze két szót ismer bolgárul, következképp sejtelve sincs, vagy csak sejtései lehetnek arról, hogy mit mond a másik. Ez a kis remekmű szinte provokálta továbbírását, és akadtak is vállalkozók a homály eloszlatására: „kiderítették”, hogy azon az éjszakán valójában miről is mesélhetett a

³⁵ KIRÁLY István, *Kosztolányi, Vita és vallomás: tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi, 1986.

³⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Az újraolvasás kényszere: *Esti Kornél, Alföld* 2002/11, 89. Kiemelés tőlem – V. A.

³⁷ Vö. BORI Imre, Kosztolányi Dezső regényei: *Esti Kornél*, in B. I., *Tanulmányok* [Újvidék], 3. füzet 1971, 90-95; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Az *Esti Kornél* rétegei, in Sz. M. M., „A regény, amint írja önmagát”, *Elbeszélő művek vizsgálata*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1980, 103-151.

bolgár kalauz. (Egy könyv is megjelent – stílszerűen közös bolgár–magyar, kétnyelvű kiadásban –, melyben három bolgár és öt magyar író adta elő a maga változatát.³⁸)

Kosztolányi újdonsült szerzőtársai nem riadtak vissza attól sem, hogy korrigálják a Mestert. Az eredeti szövegnek ugyanis kényes pontja (legalábbis némelyek szerint) az elbeszélő alig leplezett fölényérzete, sőt arroganciája – ami nemcsak a kalauz társadalmi helyének szól, hanem bolgárságának is. A kétnyelvű kötetben szereplő magyar szerzők igyekeztek leszámolni az állítólagos diszkriminációval. Cserna-Szabó András novellájában az álkalauz arról beszél az utasnak, hogy miképp készített a saját kutyájából testvére segítségével csevapcsicsát, precíz részletességgel leírva, hogy miként nyújták meg a szerencsétlen állatot, hogyan folyatták ki vérért és trancsírozták szét a testét. Azaz Cserna-Szabó eljátszik a „barbár Balkán” hiedelmével, a parodisztikusra nagyított jelenet éppen azokat az előítéleteket leplezi le, akik szerint valahogy így készül el Bulgáriában a vasárnapi ebéd.

Vathy Zsuzsa viszont (a kötetben nem szereplő) 2006-ban publikált *Bolgár kalauzom* című novellájában úgy kezeli a problémát, hogy megfordítja a szerepeket, és az ezúttal magyar kalauzt szakmája mestereként, az egyszerű halandók előtt örökké rejtve maradó titkok tudójaként mutatja be, aki azonban egy betegség miatt rosszul artikulál, elharapja a szavakat, így az elbeszélő időnként alig-alig érti őt.

Természetesen jóval többről van szó, mint az elbeszéléskötet egyik-másik darabjának továbbírásáról, hiszen az *Esti Kornél* egészében lett védjegye a nyolcvanas évek megújulásának, azaz „prózaforulatának”, ahogy Balassa Péter nevezte. Az írók bátorítást meríthettek Kosztolányi művéből, és nemcsak az elbeszélő irodalom, hanem az értekező próza is, amely másfél évtizeden át nem tudott betelni Kosztolányival és az *Esti Kornéllal*. Az ifjú irodalomtörténészek nemritkán rajta próbálták ki felkészültségüket és leleményességüket. A rajongás és a hódolat persze átsugárzott Kosztolányi más műveire is, és nemcsak az irodalmat termékenyítette meg, hanem a filmet is, sőt – mint arra már bevezetőmben utaltam – a könnyűzenét is.

Talán nem tévedek abban, hogy napjainkban már túl vagyunk a Kosztolányi-reneszánsz delelőjén, és mintha a posztmodern divathullám is levonulóban lenne. Ámbár ki tudja? Hiszen Fesztbaum Béla Kosztolányi-estjére most is telt házak kíváncsiak és szinte lehetetlen rá jegyet kapni.

³⁸ *A bolgár kalauz – Болгарският кондуктор*, szerkesztette Szvetla KJOSZEVA, Budapest, Pro Schola Bulgarica Alapítvány, 2003. A kötet természetesen Kosztolányi novelláját is tartalmazza.

Szentesi Zsolt¹

METAFORIKUS STRUKTÚRÁK SZABÓ MAGDA FRESKÓ CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Szabó Magdának 1958-ban jelent meg a korábbi években a rá és társaira (az ún. újholdasok) kényszerített csaknem tíz esztendei hallgatás után a *Freskó* című regénye. Ez a korabeli olvasók, az irodalombarátok és -értők számára váratlan, illetve meglepetésszerű volt, mivel a szerző addig verseket publikált. Két lírakötete látott napvilágot, a *Bárány* (1947) és a *Vissza az emberig* (1949), valamint egy verses képeskönyve (*Ki hol lakik* – 1957). A *Freskó* szövege az akkori magyar epikai folyamatok „fősodrával” több aspektusból is szembement. Legelsősorban azzal, hogy nem a korban bevett, részben a kultúrpolitika által is elvárt (szocialista) realizmus, az ún. „valóságghű ábrázolás” útján járt, hanem szakított e regénykonstrukciós eljárásrend, epikapoétikai alakításmód ekkorra már jól ismert, szokványossá vált rendjével, műkonstitutív struktúráival. Nem véletlen, hogy a korabeli recepció – bár több értő kritikus recenziálta – sem nagyon tudott mit kezdeni az alkotás összetettebb jelentésformációival. Többször elismerték ugyan a mű értékeségét, ám e könyvismertetések általában a tradíciók, a megmerevedett hagyományok elleni lázadást (Annuska szökeése), illetve az erőteljes ’lélektaniséget’² állították a középpontba. Emellett – a korra, annak uralkodó esztétikai felfogására illetve fő irodalomtudományos paradigmájára jellemző módon – a társadalomábrázoló jelleget, a figurák valóságghűségét, pontos, karakteres ábrázolását dicsérték, „a hiteles valóságábrázolás pontos módját”.³ Pomogáts Béla csaknem húsz évvel a mű megjelenése után is azt tartja szükségesnek kiemelni, hogy a regényben „Szabó Magda arra kíváncsi, hogy a család, amely a háború előtti múltból a debreceni kálvinizmus konzervatív örökségét hozta magával, hogyan ad választ a felszabadulást követő forradalmi változásokra, hogyan reagál a szocialista átalakulás eseményeire”.⁴ Még Erdődy Edit egyébként értő, alapos, Szabó Magda írásművészetéről igen sok mindent feltáró tanulmányának első részében is arról szól (Béládi Miklós értekezéséből kiindulva), hogy az író és tárgyalt regénye a Németh

¹ A szerző az Eszterházy Károly Egyetem (Eger) tanszékvezető főiskolai tanára.

² LENGYEL Balázs, Szabó Magda: *Freskó, Élet és Irodalom* 1958/21, 8. Viszonylag hosszabban ír erről rövid könyvismertetésében Nacsády József is. NACSÁDY József, Szabó Magda: *Freskó, Tiszatáj* 1958/4, 10.

³ RÓNAY György, Napló, *Vigilia* 1958/6, 369.

⁴ POMOGÁTS Béla, Szabó Magda három alkotó évtizede, *Alföld* 1976/4, 53.

László-féle „realizmusnak a folytatója (»pszichológiai realizmusnak« is nevezik), s így szükségképpen magáévá tette a magyar realista regény örökségét. Azét a realista regényét, mely – közhelyszámba menő, de nem elhanyagolható tény – állandó késéssel küszködik, hogy teljes értékű realista ábrázolását adja a szintén elkésett fejlődésű magyar társadalomnak.”⁵

A kritikusok elismerő véleményét az olvasók is osztották, a *Freskó* „az ötvenes évek végének egyik legnagyobb könyvsikere lett”.⁶ Rónay György szerint is „a *Freskó* az év egyik legértékesebb irodalmi meglepetése, az utóbbi évek egyik legszebb, legjobb magyar regénye”⁷, „melyet az írói mindentudás fegyelmezett biztonsága, a *hangszerelés* fölényes gyakorlottsága jellemez”, s ahol „minden a helyén van”.⁸ Szinte ugyanígy fogalmaz Sziráky Judit „az utolsó esztendőik egyik kimagasló prózai alkotása”-nak⁹ nevezve a művet, s a *Népszabadság* kritikusa is „érett, kiforrott alkotás”-t¹⁰ említ szövegében. Nagy Péter „elsőrendű epikus tehetség”-ről szól a könyv, illetve a szerzőről kapcsán.¹¹ Még az egyik leginkább ideologikus megközelítésűnek nevezhető kritika szerzője is azt állapítja meg, hogy „új magyar prózánk legjava természetének sorában üdvözljük és tartjuk számon Szabó Magda könyvét. Kitűnően szerkesztett, szép, gazdag magyarsággal megírt [...] regény [...]”.¹²

Jelen tanulmány a fenti megközelítésekhez képest a meglehetősen összetettnek mutató szemantikum-formációk, illetőleg epikai és szemantikai konstrukciók elvek, eljárások közül legelsősorban a mű narratológiai alakításmódjára, s az ebből fakadó jelentéspotenciálra kíván fókuszálni, némelyest bevonva a vizsgálatba a mű temporális komponenseit is.

Azt az alapvető tényt már korábban megállapították többen, hogy a szerzőnév e regényében (is) az ún. belső monológ narrációs technikáját alkalmazza,¹³ mely

⁵ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, *Literatura* 1974/3, 110.

⁶ I. m. 109.

⁷ RÓNAY György, *Napló*.

⁸ I. m. 368.

⁹ SZIRÁKY Judit, Szabó Magda: *Freskó*, *Népszava* 1958/110 (1958. V. 11.), 4.

¹⁰ RÁKOS Sándor, Szabó Magda: *Freskó*, *Népszabadság* 1958/130 (1958. VI. 3.), 4.

¹¹ Nagy Péter, Szabó Magda: *Freskó*, *Irodalomtörténet* 1959/2, 301.

¹² ANTAL Gábor, Szabó Magda: *Freskó*, *Magyar Nemzet* 1958/126 (1958. V. 30.), 4.

¹³ Nacsády József „belső monológ-sorozat”-ról, valamint „tudatfényképezés”-ről ír recenziójában. NACSÁDY József, Szabó Magda: *Freskó*. Lengyel Balázs kétszer is említi a kifejezést rövid ÉS-beli recenziójában. LENGYEL Balázs, Szabó Magda: *Freskó*. E jelzős szintagma szerepel Rákos Sándor könyvismertetésében is. RÁKOS Sándor, Szabó Magda: *Freskó*. Béládi Miklós is használja a fogalmat. BÉLÁDI Miklós, Szabó Magda: *Freskó*, *Kortárs* 1958/6, 944. Nagy Péter előbb franciásan ’monologue intérieur’-ről (kétszer is így szerepel), majd belső monológról ír, valamint ’remek önportrék’-ről. NAGY Péter, Szabó Magda: *Freskó*, 302–303. Erdődy Edit több Szabó Magda-regényről szóló tanulmányának már a címébe is beemeli a ’belső monológ’ kifejezést. (Lásd az 5. lábjegyzetet!) Pomogáts Béla az író három évtizedes munkásságát áttekintő, *Alföldben* közölt írásában is használja a fogalmat. POMOGÁTS Béla, Szabó Magda

elbeszélésmód elsősorban a 20. század eleje táján indult modernista epika jellegzetessége, az egyes szám első személyű narratológiára alapozódó ún. én-regények specifikuma. (Mely epikai konstrukció, illetve elbeszéléstechnika, s egyáltalán, e modernista epikai vonulat még a század első felében is alig tűnt fel prózairodalmunkban, nemhogy a háborút követő egy-két évtizedben, így „a *Freskó* megjelenése idején ez a regénytechnika valóságos revelációnak hatott”.¹⁴ Ahogy Béládi Miklós már 1958-ban megfogalmazta a *Freskó*ról írott recenziójában: „A magyar regény ilyen kísérletező hajlama, társadalom és irodalom megkésett fejlődésének együttes következményei folytán csak később, a harmincas években tűnhetett fel [...]”.¹⁵)

A helyzet azonban a belső monológ regénybeli jelenlétét, megvalósulását illetően jóval árnyaltabb, ugyanakkor összetettebb a fentebb jelzett szakirodalmi megállapításoknál. A műben ugyanis a narrátor – szemben az említett én-regényekkel, melyekben „az »objektívalódott én« és a »szubjektívalódott ő« végül is egybeesnek”¹⁶ – egyes szám harmadik személyben szólal meg, aki ugyanakkor nem a saját perspektíváját tárja elénk. A fokolizáció(já)ban mindig egy szereplő látószögén, ezzel párhuzamosan az adott figura világlátásán, létérzékelésén, gondolat- és érzelmvilágán át szemléljük a történeteket, mintegy rajta átszűrve értesülünk a múlt- és jelenbeli eseményekről. Erre a lényegi distinkcióra egyedül Erdődy Edit utalt a szakirodalomban: „A *Freskó* a nézőpont-változtatás iskolapéldája lehetne, több szereplő belső monológja [...] alkotja a történet egészét [...]”. Az már inkább a kor ideologikus-esztétikai elvárásaiban gyökerező kissé sajnálatosnak konklúzióknak tűnik, hogy az egyébként igen gondolatébresztő tanulmány írója ehhez rögtön a következő bekezdésben azt fűzi hozzá: „E két tendencia [vagyis az egyes szám első és harmadik személyűség e vegyülése, s ennek következményei – Sz. Zs.] igen előnyösen érvényesül egymás mellett, s a realista ábrázolás igen magas művészi színvonalát teszi lehetővé”.¹⁷ (Kiemelés – Sz. Zs.) Még Lengyel Balázs – egyébként értő és műérzékeny kritikájában – a következő megfogalmazással próbálja mintegy „mentegetni” a realista narrációtól elkanyarodó elbeszéléstechnikát: „Nekünk új eszközökkel kell űzőbe vennünk az összetett valóságot, több felől is, több szempontból, több hangulatelemet, több cselekményszálat

három alkotó évtizede, 54. Simon Zoltán is ugyanerről ír. SIMON Zoltán, Egy város bűvöletében, Szabó Magda születésnapjára, *Alföld* 1977/10, 68. Még Esterházy Péter (lévén, hogy a belső monológ az én-elbeszélés egy változatának tekinthető) az utóbbi németes formájára utalva (tréfálkozva-elismerően) azt írja: az író „Ihercéllerről magyarosított Szabóra”. ESTERHÁZY Péter, Az *Ókútról*, in ACZÉL Judit (szerk.), *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*, Debrecen, Griffes Grafikai Stúdió, 2002, 153.

¹⁴ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, 111.

¹⁵ BÉLÁDI Miklós, *Szabó Magda: Freskó*, 943.

¹⁶ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, 117. (A tanulmány szerzője ezt Magyar Miklósról hivatkozva írja, aki a francia „új regény”-ről értekezve szól e narratológiai jelenségről 1971-ben megjelent *Regény vagy „új regény”?* című könyvében.)

¹⁷ I. m. 118.

összeszöve.”¹⁸ Még a *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozó Rónay György is a „hiteles valóságábrázolás biztos módjá”-ról¹⁹ szól recenziójában. (Az sem zárható ki ugyanakkor, hogy a realista/realizmus/valóság fogalmaknak ezen erőltetettnek tűnő használata mögött nem valamiféle ideológiai „vörös farok” szükségességének való eleget tevés tanulmányírói óhaja húzódott meg, hanem az író, illetve művének/műveinek, illetőleg ezen akkortájt kissé eufemisztikusan „kísérletezőnek” nevezett [s így ideológiai-kultúrpolitikai szempontból „gyanús”nak” tekintett] poétikai alakításmód elfogadhatóvá maszkírozásának szándéka.)

E fentebbi distinkció, az elbeszélő figura és az elbeszélte figura (a belső monológ technikája „ellenére” történő) részleges szétválása/szétválasztása következtében az egyes szám harmadik személyű narrátort egy virtuális „hang”-nak tekinthetjük, az adott, épp meg-, illetve beidézett regényalak imperszonális, neutrális médiumának, aki *csak közvetít*. Személytelenül jelen van ugyan, de nemhogy róla, alakjáról, lényéről nem tudunk meg semmit, de – ellentétben a 19. századi realista regény hozzá a grammatikai megszólalásban, azaz a szám-személyszerűségben hasonló ún. auktoriális onnipotens narrátorával – értékrendjéről, véleményéről sem bírunk semmiféle információval, még csak közvetetten sem. Amint arról sem, miképpen viszonyul *ő maga* az alakokhoz, azok személyiségéhez, habitusához, gondolatvilágához, valamint a történetekhez. E narrációs technika pedig az azonosulás és távolságtartás keveredését eredményezi. Az elbeszélő egyszerre van „benne” a műben és részlegesen a történetekben, ugyanakkor kívül is azon. Erdődy Edit ezt a nyelviség, illetve annak temporális komponense felől világítja meg: „A távolságtartást a harmadik személyűség biztosítja, valamint az írói nézőpont gyakori érvényesülése, külső leírásokkal egészítve ki a szereplő belső világának megjelenítését. Viszont csökkenti a távolságot – ha úgy tetszik, hitelesíti a szereplő személyeket – a nyelvi megformálás: a viszonylag egyszerű szerkezetű mondatok és a nyelvi egyéniesítés alkalmazása, vagyis az, hogy a szereplői saját nyelvhasználatuk szerint »szólnak meg«.”²⁰ Ilyenformán a regényt illetően az ún. heterodiegetikus és a homodiegetikus előadásmód egy sajátos keveredésével állunk szemben. „Az elbeszélés perspektivikus relativizáló stratégiája”²¹ ugyanakkor azzal árnyalódik, illetve válik még összetettebbé, hogy a műben e fókuszációs aspektusok permanens variabilitása figyelhető meg. Méghozzá nem „egyszerűen” úgy, hogy minden fejezetben más a fókuszációs horizont centrumában álló individuum (mint például a kritikákban többek által is említett Faulkner-regényben [*A hang és a téboly*]); ugyanis a 13 fejezetből csak hatban áll egyetlen személy a középpontban. Két részben ketten, még a maradék öt fejezetben többen is alanyai a fókuszációnak. Ennek folytán a

¹⁸ LENGYEL Balázs, *Szabó Magda: Freskó*.

¹⁹ RÓNAY György, *Napló*, 369.

²⁰ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, 118.

²¹ Bónus Tibor kifejezése. BÓNUS Tibor, *A csúf másik, A saját idegenségének irodalmi antropológiájáról*, (Kosztolányi Dezső: Pacsirta), Budapest, Ráció Kiadó (Ráció – Tudomány 8), 2006, 19.

bifokális/bivokális és a multifokális/multivokális együttes jelenléte, illetve megvalósulása konstatálható. Az előbbi fogalom párról szólhatunk, amennyiben a semleges és egyúttal abszolút szenvtelen, háttérben álló, csak grammatikailag testet öltő narrátor egy regényalakot tár elénk, illetőleg valójában abban/benne perszónifikálódik. E narrátor beszél hozzánk – *a másikban, a másikként*. Két „hang” van így jelen, a virtuális narrátoré és a „befokalizált” alaké. Még a multifokális és -vokális úgy jut érvényre, hogy szinte mindegyik regényfigura „befokalizálódik” a műbe, rövidebb-hosszabb időre több alkalommal is rányílik valakire az elbeszélő horizont perspektívája – akár egy fejezeten belül is, ennél fogva folyamatosan többen beszélnek.

E narrációs technika, narratív struktúra pedig egy önreflexív horizontot nyit meg, mégpedig olyképpen, hogy az metaforikus és metaleptikus viszonyba hozható a regény címével. Ugyanis a ’freskó’, mint egyfajta képzőművészeti produktum, nem egyszerűen csak egy falfestmény. Itt, a regényben természetesen az is: Anzsú házának egyik vályogfalán látható Annuska régi, gyermekkori alkotásaként, s a családot ábrázolja – a lány szemszögéből. Nyilván lényegi metaforikus jelentései vannak, ki, hol (miféle pozícióban; előtérben vagy háttérben) és miként szerepel e képen. Erre most nem térek ki, lévén, hogy ez külön vizsgálat/értelmezés témája lehetne, s így túlságosan eltávolítana jelenlegi tárgykörünktől. Vizsgálódásunk fő vonulata szempontjából jóval relevánsabb az, miként is készül egy freskó. Lényegileg két művelet sor van. Egyrészt az alapozó vakolás, mely három rétegben történik (miután benedvesítették a falfelületet). Az első viszonylag durvább, a második simább, a harmadik pedig (ez az ún. intonaco) már tökéletesen simára van dolgozva. Ezután (mintegy egy óra elteltével) következik a második fázis, a tulajdonképpen festés. Vagyis egy freskó kisebb „adagokban”, részletekben készül, s ugyanakkor igencsak kényes, problematikus része a műveletsornak, hogy az egyes fragmentumok (például ha a következő nap folytatja a munkát a mester) tökéletesen illeszkedjenek, organikus egészt alkossanak a legvégén. Hisz minden egyes nap azzal kezdődik, hogy mellé kell vakolni alapozásképp a már elkészült részletnek – s az új vakolat festése csak órák múlva kezdődhet a legelső fázis (a fal bevezetése) után. E technika pedig metaforikusan és metaleptikusan hasonló regényünk narrációs eljárás módjához, amennyiben a sok rövidebb-hosszabb, s mint láthattuk, erősen variábilis, variatív fokalizációra épülő (szöveg)fragmentum, vagyis a permanensen változó nézőpontok (illetőleg az azokból következő, azokra épülő textusegységek), alluzív módon a freskókészítés technikájával mutatnak paralelitást. Emellett a címnek egy olyasfajta metaforikus szemantikuma is érvényesül, melyet elsősorban a korábban már említett korabeli recepció helyezett nyomatékosan előtérbe – egyúttal erőteljesen túldimenzionálva azt. Olyannyira, hogy ez más, az esztétikumképződés szempontjából jóval lényegibb jelentésmezők rovására történt. A mű valamiféle szociális, társadalomábrázoló aspektusára gondolok itt, melynek keretében például azt emelték ki, hogy „a *Freskó* alig kétszáz oldala a vidéki magyar értelmiségi jelen századközepi széthullásának – megsemmisülésének és megújhodása csíráinak – a

regénye”.²² A mű azonban nyilván jóval több és másabb e meglehetősen sommás, ugyanakkor igencsak felszínes, üres általánosságokat frázisszerűen puffogtató olvasatoknál.

A fentebb bemutatott-elemzett freskóalkotási, illetve narratív technika még azzal az újabb, szintűgy metaleptikus vonatkozású elemmel egészíthető ki, hogy ahogyan a képzőművész neutrális alakként konstruálja meg a festményfragmentumokat, s azok, illetve a freskó kompozíciója, figurái maga/maguk „beszél(nek)” a képen a mindenkori befogadóhoz, úgy áll regényünkben a háttérben, pusztán közvetítőként az egyes szám harmadik személyű narrátor. Olyképpen, tehetjük hozzá ennél fogva szintűgy metaforikus funkcióval bíró motívumként, ahogyan Annuska jelenítette meg magát a családi freskón: „[...] és végül ott volt ő maga is, de háttal, csak fekete copfjai látszottak és lecsúszott fél zoknya.” (27)²³ S ne feledjük azt sem: Annuska nem egyszerűen csak rajongott a festészetért kiskorában, de festő, festőművész lett belőle elvégezve a képzőművészeti főiskolát is. (Igaz, képei nem láthatóak kiállításokon – ahogyan erre egy helyütt Anzsú is utal²⁴ –, valószínűsíthetően azért nem, következtethetjük ki a mű kontextusából, mert főszereplőnk nem képes/hajlandó a kor és annak kultúrpolitikája [1954-ben vagyunk] elvárásai szerinti képek készítésére. Az ő „művészete csak önmaga szemében érték, a diktatúra kultúrpolitikája által az is kitagadott”.²⁵)

A *Freskó* eddig bemutatott és értelmezett narratív technikája mindemellett magában rejt még egy igen lényegi, mondhatni a szemantikum mélyszerkezetében meghúzódó jelentésvonulatot. Az egyes szám harmadik személyű, abszolút semleges figuraként élénk tűnő elbeszélő fokalizációs „cselekedetei” révén a regény alakjai

²² NAGY Péter, *Szabó Magda: Freskó*, 301–302. Hasonló gondolatokat boncolgat hosszan – az ideologikusság felől/okán meglehetősen leegyszerűsítetten – Antal Gábor is. ANTAL Gábor, *Szabó Magda: Freskó*.

²³ Oldalszámozás a mű alábbi (második) kiadása szerint: SZABÓ Magda, *Freskó*, Budapest, Magvető Kiadó, 1964.

²⁴ Anzsú belső monológja Annuskáról: „Mindig azt hitte, nagy képeket fog festeni [...]. Miért nem lett belőle festő, ha első volt a főiskolán? Az első három évben jutalmat is kapott, Miskolcra is ingyen vitték, arra a festőtelepre, amelyről írt.” (198) Anzsú még egy helybéli kiállításra is elment, amit *Fiatal Festők* címen hirdettek, de ott sem látott képet a lánytól. Árulkodó ugyanakkor, hogy mik voltak ott kiállítva: „De nem volt ott egyetlen kép sem, amit ő festett volna; valami ronda képek voltak, egyik rútabb, mint a másik. Majd mindegyiken kapáltak meg vasat öntöttek a munkások, piros meg lila volt az arcuk a tűz fényétől, volt ott egy traktor is, az még hagyján, annak legalább a helyén volt minden porcikája, a csavarjait külön-külön is meg lehetett volna számolni.” Valószínűsíthetően a kor kultúrpolitikai elvárásainak megfelelő szocreál képeket láthatott Anzsú. Pedig (!): „Az az érdekes [folytatódik az öreg monológja – Sz. Zs.], hogy odahaza meg mind a ketten festenek Ádámmal, meg is írja, miket, már csupa kép a házuk [...]. De nem mutatja senkinek, kiállításra sem adja be [...]” (200–201.)

²⁵ KABDEBŐ Lóránt, Egy monográfia címszavai, in ACZÉL Judit (szerk.), *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*, 197.

markánsan elkülönülnek egymástól. Mindig más és más személy nézőpontja, látásmódja, gondolat- és érzelemvilága érvényesül. (Ezért is idéztem már korábban Erdődy Editet: „a *Freskó* a nézőpont-változtatás iskolapéldája is lehetne”.²⁶ Míg Kardos Tibor szerint az író „a *Freskó*ban szakadatlanul használja a több oldalról való fényképezés és konfrontálás csaknem filmszerű eszközét”.²⁷) A neutrális elbeszélő természetesen kísérletet sem tesz sem valamiféle értelmezésre, sem bármiféle igazságtételre – többek közt épp ezért nevezhető abszolút indifferensnek. E komplex perspektivikusság, a permanensen variábilis multifokális és az ebből eredeztethető multivokális, amit Foucault nyomán (bár a francia teoretikus a fogalmat a színház, a színházi térépítés és -kezelés kapcsán használta) a narrativitás, a narrációs technika szintjén és működési/működtetési mechanizmusa folytán megnyilvánuló heterotrópiának, illetve heteroperformanciának is nevezhetünk,²⁸ azt eredményezi, hogy minden egyes alak egy szinguláris létezőként, a „saját (el) külön(ült) terében” tételeződik egyrészt a regény világának belső szereplői körében. Ennek folytán nem képesek igazán hatékony és releváns kommunikációra egymással, hisz részlegesen – kölcsönvéve a modern dráma elméletének egyik kifejezését – mintegy „elbeszélnek egymás mellett”, mivel valójában nem is ők beszélnek, hanem az elbeszélőn keresztül „nyilatkoznak meg”. Ez pedig közvetett módon, mégis markánsan képes érzékeltetni, *mennyire önmaguknak és önmagukban élnek ezek a figurák, azaz mennyire saját világukba bezárkózva élik életüket, szinte függetlenül a többiektől*. (Ezért is írhatta Lengyel Balázs, hogy „a *Freskó* ennek a szeretetlen családnak a freskója”,²⁹ melyben a családtagok szinte mindegyike „az élettől, a humánumtól elidegenedett”³⁰ figura, s ahol – Jankát és persze Szuszt leszámítva – „mindenkiben a megszállottság önzése tombol”; ez az önzés „meddő, terméketlen, magának való; a szabad emberi növekedést megakadályozza, elfojtja, az egyéniséget megalázza és sivár örömtelenségre kárkoztatja”.³¹) Így nemcsak arról van szó, hogy „a családtagok egymásról alkotott, szükségképpen elfogult véleménye”³² érvényesülni tud, de arról is, mennyire képtelenség e „vélemények” kibeszélése, ütköz(tet)ése, s egyáltalán, az egymással folytatott kommunikáció. A szereplők a kimondatlanság sűrű csöndjében vegetálnak és szenvednek egymás mellett – és részben épp ezért, *egymástól*. Ennek egyik legjellemzőbb motívuma, hogy szinte mindenki fél mindenkitől – a legkülönbözőbb időkben és helyzetekben. Janka, Annuska nővére kapcsán olvasható (aki már 39 éves [!]): „Iszonyúan fél, mindig is

²⁶ ERDŐDY Edit, *Realista hagyomány és belső monológ Szabó Magda műveiben*, 118.

²⁷ KARDOS Tibor, Szabó Magda: *Szilfán halat*, Bevezető, in ACZÉL Judit (szerk.), *Salve, scriptor! Tanulmányok, esszék Szabó Magdáról*, 40–44.

²⁸ Lásd Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, fordította SUTYÁK Tibor, in uő, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000, 145–157.

²⁹ LENGYEL Balázs, *Szabó Magda: Freskó*.

³⁰ ANTAL Gábor, *Szabó Magda: Freskó*.

³¹ BÉLÁDI Miklós, *Szabó Magda: Freskó*, 944.

³² NACSÁDY József, *Szabó Magda: Freskó*.

félt, mióta a világon van, mintha szüntelenül valami szörny leselkednék rá. Egész életében félt, csak akkor nem, amikor Annuska ott állt mellette. Istenben kellene hinnie, de az Apa istene olyan, mint Apa, és ő apától fél, a László [a férje – Sz. Zs.] istene meg olyan, mint László, és ő Lászlótól is retteg. [...] »Ne félj, csak higgy.« Dehogynem fél, holtáig félni fog.» (65) S ami a legtragikusabb ebben az az, hogy ők valójában egy szűk családot alkotnak! *Az emberi kapcsolatok kiüresedésének, értelmetlenné válásának, devalválódásának válik így egyszerre hordozójává és kifejezőjévé a narrációs technika, s végső soron a mű.*

A szereplők egyedisége, szingularitása ugyanakkor – a fentebbi gondolatmenetet folytatva másrészt – az olvasói tudatban is érvényre jut abban az értelemben, hogy abszolút módon a befogadóra bízatik, mely figura értékrendjét, magatartását, attitűdjét utasítja el, vagy melyikkel azonosul. Vagyis a narratív technikának nem elsősorban a direkt irányítás, a befolyásolás a célja, hanem ezzel szemben az értelmező szabadságára, az olvasó „felelősségére”, „felelősségteljes” döntésére, „felnőtt voltára” apellál. (Ez pedig azért is érdemel külön figyelmet, mert a korabeli, illetve a realista epika inkább tekintette az olvasót irányítandó, befolyásolandó gyermeknek, a tanítás-nevelés valamiféle, eredetét tekintve legelső sorban a felvilágosodás eszméiben és művészetfelfogásában gyökerező médiumának, mintsem önálló véleményvel és döntési képességgel bíró felnőttnek.) Annál is inkább, mivel e neutrális narrátor jobbára heterogén diszkurzusok (lásd a korábban említett bivokalitást), jobbára összeférhetetlen értékrendek és szemléletmódok megjelenítője. E diszkurzivitásbéli differencia esetenként egyértelműen átvetítődik, manifesztálódik a nyelvi szintre/szintben is. Leginkább a két pap, Máthé István, Annuska apja, és Kun László, Annuska sógora esetében figyelhető ez meg. Különösen az öreg az, aki gyakran él a vallás, a *Biblia* frazeológiájával, textusaival és lexémaival. Ugyanakkor a szöveg azt is képes érzékeltetni, mennyire üresen puffanó frázisokként, kiüresedett, közhelyes, ráadásul álságosan és közhelyes sablonokként hatnak szófordulatai nemcsak az olvasóra, de részben még közvetlen környezetére is. S itt érdemes arra is felhívni a figyelmet, a műben mennyire sokszor tűnik elénk (ez is külön elemzés tárgya lehetne akár kommunikációelméleti síkon is) a legkülönbözőbb formákban és motívumokban a fentebb már említett kommunikációképtelenség, a kimondás, a beszéd ellehetetlenülése, az akár a félelemtől is vezérelt szándékos elhallgatás, a csend.

A mű narrációs technikája az időkezelést, a regény temporális struktúráját, síkjait, azok mozgásviszonyait lényegileg determinálja. A kétféle narratív technika, az említett hetero- és homodiegetikus elbeszélés fentebb exponált vegyülése egyfajta időszerkezeti ambivalenciát eredményez. Egyrészt megfigyelhető egy kronologikusan és lineárisan telő idő, amit lényegileg az egyes szám harmadik személyű grammatikai narrátor irányít – bár igen fontos, hogy indirekt módon. Reggel hétkor indul a mű (Annuska felébred a szállodában a harangszóra), s este nyolc után zárul (Annuska vonata – némi késéssel – elindul Budapestre). Ám az idő előrehaladásáról nem, vagy csak közvetetten kapunk információkat, így ez lényegében háttérbe szorul. Ettől jóval

relevánsabb ugyanis a temporális ambivalencia másik összetevője: a fokalizációs váltásokból következő részleges belső monológok, s az ebből fakadó emlékek, emlékezesek a lineárisan telő objektív idővel a szubjektív időt állítják szembe, a hangsúlyozott és felfokozott személyességet. S ez a temporális kontinuitást az időbeliség és időérzékelés diszkontinuitásával írja felül, mintegy erőteljesen rátelepedve, részlegesen elnyomva azt. A korábban használt foucault-i terminológiát újra felhasználva heterokroniáként definiálhatjuk ezt az időkezelési és -szerkesztési specifikumát a regénynek, amennyiben a figurák a térkezeléssel és -struktúrával párhuzamosan, azzal mintegy analóg módon saját (el)külön(ült) idejükben léteznek. Így az olvasó szétágazó, szétszálazódó időérzékeléseket tapasztalhat meg maga is a szereplők temporális horizontjával, illetve időérzékelésével szembesülve, azokkal – a narrációs eljárásból illetőleg grammatikai alakításmódból következően – részlegesen azonosulva.

A narratív technikából levezethető, abból eredeztethető időszerkezeti ambivalencia pedig ismét csak metaforikusan és egyúttal metaleptikusan hozható párhuzamba mind Annuska időbeli pozícionáltságával, mind gondolat- és érzésvilágának kettős voltával. Árulkodó jel, hogy a lány/asszony kézhez véve az anyja haláláról és tarbai temetéséről értesítő táviratot, kétségbeesetten vívódott. Egyrészt nem akart elmenni, hisz ő megszakított minden kapcsolatot családjával, mikor kilenc éve Anzsú segítségével elszökött otthonról. Másrészt mégis csak az anyja halt meg (még akkor is, ha az hosszú ideje megzavarodva egy elmegyógyintézetben élt, s szinte gyűlölte lányát – annak megszületése óta [!]), s a temetésén neki nyilván ott a helye. Ám Annuska hiába él távol múltjától már kilenc éve, végleg nem tudott se szembenézni, se leszámolni az előző 19 esztendő nyomasztó emlékével, megszabadulni attól, „még mindig kísérti a régen elhagyott város emléke” (16). (Sajátos párhuzamot von e hezitálás kapcsán Rákos Sándor, aki szerint „mint a görög sorstragédiák hősei általában, előbb ő [mármint Annuska – Sz. Zs.] is ki akar térni a reá várakozó megpróbáltatás elől”.³³) Férje az, aki a mindkettejük számára álmatlan éj végén így szól hozzá: „»Még mindig félsz tőlük!« – mondta Ádám, s akkor már érezte, hogy el fog jönni, mert valahol legbelül valóban fél, s ha nem jön haza, hogy megnézze őket, talán holtáig félni fog. »Menj el Tarbába, Corinna!« – mondta Ádám [...]” (240) A menni vagy maradni kettőssége szüli kétségbeesett vívódását. Ám épp Ádám szavai bírják döntésre: „»Nézd meg őket [...], akkor nem fogsz félni többé!«” (304) S ez Annuska időbeli helyzetét is jelzi számunkra: lényegileg a jelenben, saját jelenében él már csaknem tíz éve, de a múltja, az akkor átélt szenvedések, az anya- és apanélküliség, a szeretetlenség, a félelemben-lét még mindig sok tekintetben szorítja, determinálja, presszionálja. Ilyen értelemben áll ő is – metaforikusan persze – az idő kontinuitásának és diszkontinuitásának határmezsgyéjén, egy tíz éve tartó krízishelyzetben, a liminalitás³⁴ állapotában. A visszatérés és szembesülés

³³ RÁKOS Sándor, *Szabó Magda: Freskó*.

³⁴ Van Gennep specifikus kifejezése. Lásd Arnold VAN GENNEP, *Átmeneti rítusok*, fordította VARGYAS Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.

pszichológiai szempontból is abszolút szükségszerűségnek mondható – a végső és teljes elszakadás illetőleg a leszámolás, az új élethelyzetbe való teljes és maradéktalan átjutás, a „betagozódás” (az átmenet folyamatának harmadik fázisa)³⁵ érdekében ez elkerülhetetlen. S mondja ki végül boldogan, felszabadultan a vonatból integetve: „Anzsú. Édesapám!” (304) Tarbából eltávozva találja meg végleg énjét, a tíz éve a radikális szakítás, a szökés tetteivel és gesztusával kezdődött autoidentifikációs eseménysornak most ért a végére. Így lesz metaforikus jelentésű az is, hogy a visszszakapott gyerekkori ezüstkánelának (mely oly sokat jelentett neki annak idején, enni sem volt hajlandó mással, legfeljebb Anzsú faragott fakanalával) elvesztését észre sem veszi.³⁶ Számára végre valóban vége lett a múltnak, most kezdődhet igazán a jelene és a jövője.

³⁵ Uo.

³⁶ „A fekete kendőt lobogtatta meg, amelyet Anzsú a fejére kötött a temetéskor, s ahogy rázta, elejtette a kanalat, végiggurult a kavicsos töltésen. Nem vette észre, csak lengette a kendőt, ameddig egy lámpa látszott az állomás felől.” (304–305.)

Deczki Sarolta¹

A ROBOGÓ CSONTVÁZ, VÍZIPÓK, NÁNDI NÉNI ÉS A TÖBBIEK

– A nevek poétikája Tar Sándor prózájában –

Tar Sándor novelláiban feltűnően nagy szerepe van a neveknek. Hőseinek egy részét ugyan rendes, anyakönyvezett névén emlegeti a narrátor, másokat azonban olyan megszólítással illet, melynek semmiféle hivatalos okmányban nincs helye, és érvényessége általában arra a közösségre korlátozódik, mely az illető szűkebb társas közegét alkotja. Ilyen, tipikusan Tarra jellemző nevek például a Vízipók, Szerénke, Főmisi, Szárguldó Csontváz, Ványa, Rézsanyi. Ez arra utal, hogy ezeknek a bece-, gúny- és álneveknek (nevezzük őket összefoglalóan másodlagos neveknek) fontos funkciójuk van Tar poétikájában, novelláinak világképében, mégpedig vélhetően azért, mert a hivatalos, állam által szentesített nevek a perifériák közösségeiben valamiért nem alkalmasak az identitás megjelölésre és kifejezésre.

A nevek „misztikájáról” azt olvashatjuk, hogy „a biológiai kényszer után, hogy tehát szükségszerűen embernek születünk, emberi testtel, kézzel, lábbal, fejjel, szemmel, csontozattal és szervekkel rendelkezünk – nos tehát ezt az első, eredendő kényszerűséget rögtön a születésünk pillanatában egy másik tetézi, hogy valamilyen nyelvbe születünk bele, s ennek a nyelvnek az első megjelenése a név, amelyet pecsétként, bélyegként azonnal, rögtön ráütnek az újszülöttre. Ebben áll a név misztikája, az első, kikerülhetetlen találkozás élménye által, amely ellenőrző szerveken, intézményi formákon, kényszereken át rögzül halálunk napjáig, sőt még tovább, minden szervünk elenyészése után is egyetlen fennmaradó jelet őrzünk – nevünket.”² A hivatalos, anyakönyvezett neveket minden újszülött egy bürokratikus eljárás során kapja meg, s ha a név adományozása nem is, ám regisztrálása az állam monopóliuma. Ugyanakkor a névadásnak is megvannak a hagyományai, melyek kényszerítő erővel hatnak egy zárt közösségben. Ilyen például az, hogy az első fiúgyermek az apja nevét kapja, s kevésbé jellemző ugyan, de az is elő szokott fordulni, hogy a lányokat az anyjuk után nevezik el. A névvel együtt az újszülött állampolgárságot kap, valamint előre kijelölt identifikációs mintákat – vagyis megkezdődik a szubjektivizáció folyamata; a hatalom és az ideológia uralma az egyén felett. De nemcsak az újszülöttek esetében van erről szó, hanem arról a mára egyre jobban kivesző szokásról, hogy a nők a házasságkötés

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos munkatársa.

² NÉMETH Zoltán, *Álnév és maszk*, Eger, Líceum, 2013, 19.

után nem tarthatták meg a saját nevüket, hanem valamilyen „-né” lettek egy férfinév végén. A férjezett nőket az „anyakönyvek morálja”³ azon nyomban megfosztja a saját nevüktől, és egy férfi tartozékaivá teszi őket. „A hatalomnak ez a formája arra a közvetlen mindennapi életre gyakorolja hatását, amely kategorizálja az egyént, megjelöli saját individualitásával, hozzáragasztja saját identitásához, rákényszeríti az igazság törvényét, amelyet az egyénnek fel kell ismernie és el kell fogadnia, és amelyet őbenne másoknak fel kell ismerniük és el kell fogadniuk.”⁴

A hivatalos név egy csomagban van az egyéb hivatalos adatokkal (lakcím, személyi szám, igazolvány számok, anyja neve stb.), melyek által az államapparátus azonosítani tudja az egyént, s ezzel a gesztussal rögvest az államgépezet részévé is teszi. A másodlagos nevek pedig pontosan azt a funkciót töltik be, hogy lehetőség szerint kivonják az egyént az állami, adminisztratív hatalom fennhatósága alól, és olyan új identitással ajándékozzák meg, mely egy adott közösségen belül felülírja az anyakönyvben kijelölt identifikációs mintákat. Többé-kevésbé minden ilyen utólagos korrekció, mely kivonja az identitást a törvény fennhatósága alól, az autonómia gesztusának tekinthető. Egy bizonyos határig persze, hiszen Foucault leírásai a hatalom ökonómiájáról arra is felhívják a figyelmet, hogy a hatalmi viszonyok a mikroközösségekben is leképeződnek.⁵ Egy kisközösségben sem mindenki rendelkezik akkora tekintéllyel, informális hatalommal, hogy elfogadják tőle az adott nevet. Fontos megszorítás továbbá, hogy az új névnek valóban csak egy adott közösségen belül van érvénye, és a bürokrácia csak a legritkább esetben hajlandó róla tudomást venni. Ezek a közösség által adott nevek vagy az egyén saját önelnevezése sokkal személyesebbek, és alkalmasabbak az egyéniség kifejezésére, mint a hivatalos nevek. Adott esetben pedig arra is szolgálnak, hogy a másodlagos nevet viselő egyén el tudjon rejtőzni mögé, és nehezen elérhetővé váljon a hivatalos apparátus számára – nem véletlen, hogy az illegális mozgalmak, bűnözői körök soha nem használják tagjaik valódi nevét, hanem csakis álneveket.

A másodlagos nevek szubverzív erővel rendelkeznek, és ennek megfelelően nem az írásos, hanem a szóbeli kultúra részei.⁶ Annak a privát szférára korlátozódó szóbeli kultúrának, mely élesen elválik a nyilvánosság szférájától, ahol a hivatalos nevek érvényesek. Ahogyan a kultúrtörténész írja, a gúnynev a társadalom kevés hatalommal és vagyonnal bíró rétegeiben terjedt el, és azt az igényüket fejezte ki, hogy ily módon is szembeforduljanak a megnevezés hivatalos gyakorlatával, s az elidegenítő, tárgyiasító, a személyiségre, a személyközi viszonyokra, érzelmekre csöppet sem figyelő processzussal szemben a megnevezés olyan módját működtessék, mely immár sokkal könnyebbé teszi az egyén identifikációját egy adott közösségen belül. A hatalommal való szembefordulás a nevek minőségében, hangzásában is tetten érhető, hiszen a

³ Lásd i. m. 21.

⁴ Michel FOUCAULT, A szubjektum és a hatalom, fordította Kiss Attila, *Pompeji* 1994/1–2, 182.

⁵ Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I*, Budapest, Atlantisz, 1999.

⁶ Vö. Norbert SCHINDLER, *Widerspenstige Leute: Studien zur Volkskultur in der früheren Neuzeit*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.

másodlagos nevek (ez főleg a gúnynevekre jellemző) nemritkán komikus hatást keltenek, hangzásukban, tartalmukban, vagy mindkettőben. Sajátos karnevalizációs effektus ez, mellyel a névadó mintegy kifigurázza az „anyakönyvek morálját”, és a feje tetejére állítja a névadás processzusát. Nem véletlen, hogy az irodalmi névadás kapcsán többször is felmerül Rejtő Jenő életműve, valamint az általa teremtett festőien komikus nevek és karakterek – Tar egy-egy jól eltalált figurája és azok nevei legalábbis gyakran megidézik Pizskos Fred írójának a szellemét.

A másodlagos nevek Tar írásaiban is szubverzív funkcióval rendelkeznek. Abban a térben, melyben szereplői élnek, olyan megnevezési gyakorlatok működnek, melyek megpróbálják aláásni a hivatalos diskurzust, és szétfeszíteni az egyén számára eleve adott identifikációs mintázatok szűk rácsozatát. A Tar szereplői által belakott terekben az államapparátus és a bürokrácia nem segítségként, hanem inkább ellenségként jelenik meg az ember számára, valamilyen külső-idegen hatalomként, mely rendszerint igen szűk keretek közé kényszeríti az egyént, és mindig alárendeltként kezeli. Megküzdeni vele meglehetősen reménytelen vállalkozás, ám bizonyos védelmet, a személyiség visszaszerzését és belsővé tételét jelentheti a névadás jogának a visszavétele, ha csak részlegesen is; a humoros nevek a felülkerekedés illúzióját nyújtják. Ezeket a neveket egy kis közösség adja, és többnyire csakis ebben a körben érvényesek. Tar hősei is csak ezekben a szűk terekben, mikroközösségekben érezhetik azt, hogy valahová tartoznak, valahol számítanak, s a közösség által adott nevek nem csupán az odatartozást fejezik ki, hanem ezzel egyszersmind megadják az egyénnek azt a rangot, presztízst és elismerést, amit a társadalom megtagad tőle.

Van olyan értelmezés, mely szerint e nevek nagy száma azzal magyarázható, hogy a szerző ügynök volt, vagyis egy olyan szervezet tagja, amelyben senki sem viselhette a saját nevét, sem a megfigyelők, sem a megfigyelték.⁷ Ez az az eset, amikor az állam maga írja felül a saját maga által regisztrált nevet, és sérti meg ezzel mélységesen az átnevezett személy identitását. Hiszen monopolhelyzete okán már az anyakönyvezés aktusában is van némi hatalmi arrogancia, ám az, amikor a titkosszolgálat „nevezi át” az embert, a represszió totalitása; hiszen mind az ügynöktől mind pedig az általa megfigyelt személytől elrabolja személyisége és identitása egy részét, mégpedig nem ritkán intim részét. S ebben a relációban természetesen a megfigyelt sokkal kiszolgáltatottabb, mint az önként vagy zsarolás hatására együttműködő besúgó. Tar Sándor ügynökként maga is kapott egy nevet (Hajdu) a „Cégtől”, vagyis testközelből is megélhette, milyen az, ha az embert erőszakosan egy új identitással ruházzák fel. Ám koránt sem biztos, hogy ez az életrajzi tény teljes magyarázatot ad arra, hogy miért fordulnak elő viszonylag gyakran másodlagos nevek a Tar-prózában. Egyszerűbb megoldást kínál az a szintén életrajzi tény, hogy Tar Sándor egy olyan közegben élt és dolgozott élete végéig, melynek nyelvhasználatára a szleng volt a jellemző, egy sajátos rétegnyelv, melynek beszélői között természetes beavatási aktus

⁷ SIMON Ádám, *Tar Sándor: Az áruló – Ügynökügyek irodalmi színtéren*, <http://ujnautilus.info/tar-sandor-az-arulo-ugynokugyek-irodalmi-szinteren-1-reszlet> (letöltés ideje 2018-03-30)

volt az, hogy gúnyneveken szólítják egymást. Ez egyszerre csoportkohéziós gesztus, továbbá a sztenderd nyelvhasználat aláásása és a névadás állami monopóliumának a kétségbe vonása.

Keresztel: a gyár

A gyár tipikus helyszíne Tar írásainak. A gyár tiszta célirányultság: minden eleme, valamint a dolgozók is ennek a funkciónak vannak alárendelve. A munkások annyiban haladják meg ezt a pusztá funkcionálisitást, hogy közösséget alkotnak, melynek tagjai lazább-szorosabb kapcsolatban vannak egymással. A csoportkohéziót erősítik az egymás által egymásnak adott nevek, valamint azok is, melyeket a magasabb beosztásban levő vezetőknek adnak, melyekről azok sokszor nem is tudnak. Ezek a nevek nem mindig motiváltak, máskor azonban az illető egy-egy tulajdonsága, szavajárása, vagy egyéb jellegzetessége jelenik meg bennük. Többek között ezért is jellemző rájuk a humor: vagy az egyén egy-egy tulajdonságát emeli ki és karikírozza a név, vagy pedig valamilyen más módon ér el komikus hatást. Sokszor nem is lehet tudni, kinek mi az eredeti neve, hiszen mindenki csak a gúnynevéen ismeri az illetőt, s hasonlóképpen sokszor homályba vész a „keresztelő” aktusa is, az, hogy ki nevezte el az illetőt, mikor és miért.

A komikum szerepe azért is hangsúlyozott, mert ebben eleve megvan az a szubverzív potenciál, mely képes a diskurzus hivatalos rendjének a felforgatására. Különösen szembeűnő ez azokban az esetekben, amikor előljárót hívnak gúnyneven, akár a háta mögött, akár szemtől szembe: ez az általa képviselt hatalmi pozíció megkérdőjelezése is egyben, s annak jelzése, hogy a munkás ugyan alávetett, ám a névadás mágikus aktusával szimbolikusan mégis képes felülkerekedni vagy legalábbis egyenrangú pozíciót vindikálni magának. A *Nincs vége* című novellában például ezt olvashatjuk: „Burán, a részlegvezető (indián néven Kopott Homlok)...”⁸ A név a főnök egy tulajdonságára utal, a névadás gesztusa maga pedig egy törzsi szokásra. Az „indián név” ugyanis egyszerre idéz meg egy névadási gyakorlatot, valamint vonatkoztatja ezt a saját közösségre. Az olvasmányokból és filmekből ismert indián névadási szokások szerint ugyanis a törzs olyan nevet adományoz annak, aki felnőtt-korba ért, ami kifejez valamit a közösségben betöltött szerepéből, a személyiségéből, valamint abból a hiedelemvilágból, melyben a névnek mágikus funkciója is van. Amikor a gyári munkások erre a névadási gyakorlatra hivatkoznak, akkor egyrészt azonosítják is magukat a törzsi közösséggel, másrészt rá is mutatnak a két csoport alapvető különbségeire, ami komikus hatást eredményez. Mint ahogyan az is, hogy az indiánoktól eltérően a főnök neve semmi hősies, rendkívüli képességre nem utal (Medveölő, Hosszúpuska), hanem egy teljesen köznapit tulajdonságra.

⁸ TAR Sándor, *Nóra jön*, Budapest Magvető, 2000, 216.

Szintén a beosztottjai nevezték el a művezetőjüket *Az illető* című novellában is: „A művezető mostanában valahogy nem hozta a formáját, idegesebb, durvább volt a szokottnál, nem csoda, hogy elnevezte valaki Potriennek. Azelőtt Terazininak hívták, mert csúnya is volt, mint az olasz színész abban a sorozatban.”⁹ Ebben a névadási gesztusban is feltűnő, hogy nem tudjuk meg, kitől kapta a nevét a művezető, viszont arra van magyarázat, hogy miért pont azt a nevet kapta. Potrien őrmester Rejtő *A három testőr Afrikában* című regényének egyik hőse, egy kiállhatatlan, a katonákat folyton hajszólo és fegyelmező előjáró. A „valaki elnevezte” szintagma arra utal, hogy egyrészt nem tudjuk, ki volt a névadó, másrészt pedig a művezető aligha van tisztában azzal, hogyan hívják a háta mögött. A Potrien név egyszerre utal az őrmester karakterére, vagyis arra, hogy erősen militáns alkat, ám szigorúságával együtt is kissé komikus figura, valamint a regénybeli figura történetére: a három testőr ugyanis túljárt az eszén. Terazini (helyesen: Terrasini) pedig a *Polip* című filmsorozat egyik szereplője volt, a maffia gátlástalan ügyvédje (egyébként nem csúnyább, mint egy átlag olasz férfi). Matiz őrmestert pedig (*Indul a nap*) pedig „a háta mögött elnevezték szemésznek. Matiz a szemész.”¹⁰ Ezt onnan kapta, hogy számtalanszor elmesélte ötvenhatos kalandját: ávós volt, sok embert megölt, egyet pedig úgy pofon vágott, hogy kifolyt a szeme.

A munkások között a nevek egészen nagy szórást mutatnak. A Robogó Csontvázna (*Téli történet*) hívott takarítónő neve például nem szorul magyarázatra, mint ahogyan a Vakegér (*Másként élünk*) gúnynev sem: mindkettő valamilyen tulajdonság kifigurázása. Nándi néni (*Nándi néni*) pedig a volt férjéről nevezték el, bár már akkor is így hívták, mikor még élt a férfi. A komikum forrása ebben az esetben a férfi és a női nevek egymásba keverése, mint ahogyan a *Hidegfront* című novellában is, ahol viszont férfit hívnak női néven: Herman Bélát Herminának keresztelte el a főbérője – amiben akár kasztrációs gesztust is láthatunk, melyet a fölérendelt pozícióban levő nő hajt végre a neki alárendelt és kiszolgáltatott férfin, aki nem tud lakbért fizetni. Hasonlóképpen motivált a Csőkefének (*A mutatvány*) nevezett vendég neve a Legyes kocsmában, hiszen a narrátor a következőképpen jellemzi: „Csúf, vékony arc, de arányos alkat, másfél méter magas lehetett és úgy ötven kiló, semmi haj, semmi súlyfelesleg, és semmi élet.”¹¹ A narrátor továbbá úgy kommentálja a „keresztelőt”, hogy a férfit „rögtön elnevezték Csőkefének, ami errefelé a bizalom és a mérsékelt megbecsülés jele”¹² – vagyis a hivatalos név felülírása az elismerés egy módja „errefelé”. Itt is megfigyelhetünk egy utalást Rejtőre: „a csapos halkan úgy nyilatkozott, hogy ő világleletében ilyennek képzelte Pizskos Fredet”.¹³ Vári Jánost a szakmája után nevezik el Keretező Jánosnak (*Előtted a küzdés*). Egy nagy erejű férfit a társai Erőspistának

⁹ TAR Sándor, *Ennyi volt*, Budapest, Cégér Kiadó, 1993, 70.

¹⁰ TAR Sándor, *A térkép szélén*, Budapest, Magvető, 2003, 213.

¹¹ TAR Sándor, *Az alku, Gonosz történetek*, Budapest, Noran Kiadó, 2004, 75.

¹² Uo.

¹³ I. m. 75.

(*Asszonyok feketében*), a Trabantjával a lakótelepen köröző Gyulát (*Suhanó Ájulat*) pedig úgy hívják a háta mögött a munkatársai, hogy „Zatopek, a Láng, a Lángjáró Fagotica, a Suhanó Ájulat”.¹⁴

Ezzel szemben a név teljes kiüresedése, pusztá jelölő funkcióvá válása figyelhető meg abban, ahogyan a pszichiátriai osztály egy betege eljár: „Albertnek mindenki Mosolypeti volt...”¹⁵ (*Ünnepek után*), vagyis a név univerzális jelölővé lépett elő, a beteg mindenkit így hív. Ráadásul sajátos hangulati tartalma is van a névnek; vidámságra utal, ám ennek kifejezetten gúnyos mellékszöngéje is lehet. Az már mintegy mellékes is, hogy a becézett férfinév homogenizálja a két nemet.

Az „errefelé” helyhatározószó gyakorta előfordul Tarnál a névadásokkal kapcsolatban, jelezvén, hogy a földrajzi tér egy olyan szűk szeletéről van szó, melynek lakói vagy gyakori látogatói azzal is kifejezik a térhez való familiáris és otthonos viszonyukat, hogy saját megnevezési gyakorlatot működtetnek. Mind például a *Mindenki tudja* című novellában: „valahol, kint a Búzatanyán, a Világos-dűlőben, amit errefelé csak Doberdónak hívunk”¹⁶ (*Mindenki tudja*). Vagy *Az ígélet* címűben: „Lutz Gizi nem tudta, csak sejtette, mi az a Nagy Mohó, lassan megtanulta, hogy errefelé mindent másként hívnak, őt például a vásárosok nevezték el Lutz Gizinek [...]. Azokat a kölyköket is, akik úgy csaptak le a piacra [...]. Ordas, a vezér, egy nagyra nőtt sovány, a másik kettő pedig Laja és Szopós...”¹⁷ Itt nem csupán arról van szó, hogy „errefelé” új, saját neveket adnak embereknek és földrajzi helyeknek, hanem arról is, hogy itt mindent másként hívnak, vagyis a hivatalos elnevezések tagadása, felülírása tudatos, mindenre kiterjedő gesztus. További jellegzetessége az „errefelé” adományozott új neveknél, hogy erős szexuális töltetük van, vagyis vágyteljesítő funkcióval is rendelkeznek. Lutz Gizi azonban nem lehet büszke újonnan kapott nevére, ugyanis nem mást, mint Szálasi Ferenc feleségét hívták Lutz Gizellának, vagyis névadói gúnyt űztek belőle, páriává, törvényen kívülé tették.

Az is előfordul, hogy valakinek a neve nem illik abba a környezetbe, ahol él, szokatlan, és ezért a viselője is kilóg a környezetéből. A *Nellike* című novella címadó hősnőjével szemben azért vannak zavarban a kollégái, mert „rendesen még le sem lehetett szidni, meg sem lehetett alázni, megszégyeníteni azzal, mint például egy Erzsike nevű közönséges halandót, ha azt mondják neki, hogy Bözsi, Böske, vagy egy Máriát lehet Marcsának, Mariskának, sőt, Riskának szólítani...”¹⁸ Később kiderül, hogy a nő szüleinek ez is volt a célja, nem akartak „közönséges” nevet adni a lányuknak, mert a művelt középosztályhoz sorolták magukat, és névválasztásukban felfelé igazodtak, vagyis ahhoz, amit felfelé nék véltek. A lány azonban nem teljesítette be a szülők reményét: takarítónő maradt, és a gyári környezetben szenvedett a nevétől.

¹⁴ TAR Sándor, *Lassú teher*, Budapest, Magvető, 1998, 135.

¹⁵ TAR Sándor, *A térkép szélén*, 192.

¹⁶ I. m. 66.

¹⁷ I. m. 140–141.

¹⁸ I. m. 148.

Hasonlóképpen járt pórul a *Télre nyár* egyik szereplője is: „Nem könnyű egy lánynak, akit tulajdonképpen Wágner Veronikának kereszteltek, és abból lett Vágó Veronika, mert azt a nevet el kellett felejtteni ott délen, hogy pontosan miért, azt ő sem tudta...”¹⁹ Ez az olvasó számára sem derül ki, feltételezésekre van utalva. A narrátor csupán néhány információval szolgál a helyszínre vonatkozóan, az egyik ilyen az Oncsa-telep, vagyis az Országos Nép- és Családvédelmi Alap által épített telepek egyike,²⁰ de ezek sok településen megtalálhatók. Az „ott délen” nyújthat némi eligazítást, hiszen a Radu család (Veronika Radu Gábor felesége) valahonnan Szerbiából érkezett, a faluban csak úgy hívták a családfőt, hogy „a bosnyák”. Így viszont még kevésbé áll össze a kép: a valódi név román, a közösség által adományozott név a „bosnyák”, közben a család Szerbiából érkezett. S mivel a novella a második világháború idején játszódik, a családból a két nagyfiú pedig az orosz fronton szolgál, ezért már világos, hogy miért nem kedvelik „ott délen” a német családnevet.

Az életmű egyik kiemelkedő darabja a *Vízipók* című novella, melynek címadó hőse egy ügyefogyott fiú, a locsolóember a gyárban, azt azonban nem tudjuk meg, miért ez a gúnyneve. Az *Éjszakai műszak* című novella zárt közösségében is több munkás visel a többiek által adományozott nevet, mint például az öreg Drakula, akinek „az igazi nevét talán senki sem tudja”.²¹ (A név a vándornevek közé tartozik az életműben, hiszen többször is előfordul, mint például a *Mindenki tudja* című novellában is.) A novellában egy munkást Mazsolának hívnak, a másikat Nácinak, s vannak olyan nevek, melyekről nehéz eldönteni, hogy valódiak, vagy gúnynevek, mint például a Garancsi vagy a Bugyó. A *víztorony* című novella egyik hőse Gróve, a Nagy Szundikátor, akinek a nevére nem kapunk magyarázatot, ám már a név összetétele is komikus hatást kelt azzal, hogy az *epitheton ornans* jelentős emberek nevét utánozza, melyekkel látványos ellentétben áll a név jelentése: az alvás, vagyis a szundítás. Az *Egy rendes nap* című novellában van szó a Lüszen dő Rübampré nevű „anyagmozgásról”. A név egyrészt kifigurázza a nemesi neveket, még hozzá azért vesz alapul francia nevet, mert magyar nyelven a francia arisztokraták nevei eleve fellengzősen és komikusan hangzanak, ráadásul a név viselőjének semmi köze sem a magyar sem a francia arisztokráciához. Másrészt pedig Balzac *Elveszett illúziók* című regényének hőse utal, aki sok-sok megalkuvás után jut el odáig, hogy nemesi névre és rangra tesz szert. Mindebből a gyári dolgozó számára alighanem csupán a magas rangra utaló név és az elveszett illúziók maradtak.

Számos olyan név is előfordul Tar szövegeiben, melyekről nehéz eldönteni, hogy valódi nevek, vagy gúnynevek. A *Szilvia* című novellában az osztályfőnököt például Recseginek hívják. Az *Óh, bíborszegélyű égben* az albérlő ajtaján a következő cetli lóg: „Szunyár Bertalan férfi és női bádgos”, itt már maga a név is humorforrás, ám még

¹⁹ I. m. 177.

²⁰ Egy interjúban Tar is beszélt arról, hogy az ő tanyájukhoz is egy ilyen telep mellett elhaladva lehetett kijutni.

²¹ TAR Sándor, *A 6714-es személy*, Budapest, Magvető, 1981, 55.

inkább a szakma megjelölése. Továbbá előfordul a novellákban egy sor olyan név, melyek ugyan nem mind gúnynevek, ám erős hangulatfestő tartalmuk van: Icuka, Erdei úr, Muci néni, Berta úr, Tállainé Borika, Jánoska, Loki, Kopár, Dugó, Gém tanár úr, Beles, Beller százados, Móc Sanyi, Nyárádi úr alias Molyos, Halas Józsi, Kefe, Gyúró Andor, Síkede, Viola nagysád, Ferrári Viola, Tepertő, Hamar János, Sima Elemér, Kerezsi, Mézga stb. Ezek a nevek kispolgári, miliőt idéznek meg, melynek az ad otthonos-bensőséges hangulatot, hogy a nevek többsége becézett.

Külön érdekesek még a földrajzi nevek, intézmény- és kocsmanevek is Tar poétikájában, hiszen a személynevekkel együtt ezek is sokszor kivonódnak a hivatalos elnevezés hatálya alól. A *Télre nyár* című novellában a „Fábián-féle kocsmában” isznak a helyiek, mely minden bizonnyal a tulajról kapta a nevét. A *Voláre* című novellában „egy Méhlepénynek becézett, hajnalig nyitva tartó cigánykocsmáról”²² van szó, *Az indul a napban* pedig egy Matyi becenevű kocsmáról. Petri egyik kedvenc kocsmájának a neve bukkan fel *A kísérlet* című novellában, fonetikusán írva: Nájlön. Van továbbá „Legyes elnevezésű italbolt”²³ (*A leghidegebb éjszaka*), továbbá „az utca elején van a Gégészet nevű italmérés”²⁴ (*Örömhír*). Az *Ennyi volt* című kötetben olvashatunk egy Váladék nevű kocsmáról (*A hosszú nap*), mely a „csapat” gyülekező helye, egy másik novellában (*Végre nászút*) pedig ugyanez a név szerepel, ám immár jelzővel konkretizálva: Zöld Váladék. A kocsmák kevés kivétellel undort keltő dolgokról vannak elnevezve, abjektokról, mely mintegy a kocsmák és köre társadalmi státuszának az indexeül is szolgál. Az elnevezés világosan jelzi az elkülönülést a hivatalos rendtől, a „normális” társadalomtól, s funkciója egyrészt ennek az elkülönülésnek a nyomatékosítása, másrészt pedig az „úri közönség” az önelnevezés autonóm gesztusa révén fejezi ki, hogy nem tart igényt a társadalom elismerésére, nem akar integrálódni, hanem a viszolygást keltő névvel önként vállalja és afirmálja a periféria-létet. Mivel a normalitás rendjében ez a közeg visszataszító, ezért az ide tartozók direkt olyan névvel jelölik magukat, mely egyrészt visszaigazolja ezt a viszolygást, másrészt az önelnevezés aktív aktusa révén kitörnek abból a passzív szerepből, melybe a lenézés alanyaként kényszerülnek, és a túlzás, a karikírozás révén teremtenek maguknak olyan identitást, mely demonstratívan szemben áll a *common sense* világával.

A mi utcánk

A novellafüzérben vagy kisregényben már az utca neve is jelzi, hogy az ott lakók fontosnak tartották, hogy ők maguk adhassanak nevet a helynek, ahol élnek. „Ez a Görbe utca, [...], hiába adtak neki más nevet, volt már Ságvári utca, most Radnóti, de senki nem úgy mondja, a postás se, a kéményseprő se, senki. Ha valaki így kérdez

²² TAR Sándor, *A térkép szélén*, 200.

²³ TAR Sándor, *Lassú teher*, 106.

²⁴ I. m. 169.

utána, akkor először jól megnézik, aztán megkérdik, kit keres.”²⁵ Az utca hivatalos neve az éppen aktuális állami berendezkedés és ideológia függvénye – ahogyan ez Magyarország új- és legújabb kori történelme során megszokott. Mindez természetesen arra is rámutat, hogy egyrészt a hatalmi ideológia sem állandó, másrészt azonban arra is, hogy a hatalomgyakorlás módja, vagyis a mindenféle módokon számon tartó, bürokratikus apparátus működése bizony rezsimektől függetlenül hasonló marad. Az utca lakóit azonban csöppet sem érdekli, hogy a hivatalos térképeken éppen Ságvári vagy Radnóti utcának nevezik a helyet, ahol élnek, hiszen a nevezetes utcát politikai rendszertől függetlenül Görbe utcának hívják.

A helyiek által adott név állandósága azt jelzi, hogy magukénak érzik az utcát, és nem hajlandók elfogadni a hivatalos, térképeken is szereplő nevet. Ez a „lázadás” olyannyira sikeres, hogy még az állam szolgálatában álló, hivatalos szerepet betöltő postás és a kéményseprő is ezen a néven ismerik az utcát, vagyis a helyi lakosság bojkottja a hivatalos névvel szemben sikeresnek tekinthető. A dolog ironikus része viszont az, hogy az önelnevezés egyszersmind öngyarmatosítást, gettósodást is jelenthet. A „görbe” ugyanis az eltérőnek, a rossznak is a szinonimája; a Görbe utca mint imaginárius földrajzi név az adott terület normáktól való elhajlását (görbességét) fejezi ki. Ezzel az utca lakói mintegy megbélyegzik saját lakóterüket, voltaképpen saját magukat, a névben tehát egyfajta állapotleírás, diagnózis fejeződik ki, ám ennek öntudatos vállalása is, mint a kocsmák elnevezése esetében is – legalábbis ez az egyik értelmezési lehetőség. Csakhogy az önként vállalt negatív jelentéstartalmú önelnevezésekben többnyire nem egyszerűen csak az önmegbélyegzés, hanem a hivatalos normákkal való szembeszegülés is tükröződik: a névnek tehát egyszerre van leíró és előíró karaktere.

Érdekes módon az utca lakóinak többsége a rendes, anyakönyvezett nevét viseli, ezzel szemben a földrajzi nevek (vagy legalábbis azok, amelyek helyi viszonylatban annak számítanak) a helyi, közösségi névadás termékei. Az utcában kiemelt jelentőségű hely a kocsmá, amelyet mindenki csak Misi presszónak hív a tulajdonosa után, amivel mintegy az italbolt is a személy rangjára emelkedik. Hasonlóképpen a kocsmá előtt álló akácfa, „akit” a műintézmény közönsége Bélának nevezett el, s „aki” nagyon fontos szerepet tölt be a környék életében. A törzséhez kötik ki a lovat, Béres ott vakarja a hátát, köszönnek neki, és „jobb érzésű ember nem is tudná kivágni, mert neve is van, egyszer, szürkületkor, mikor az emberre a presszóból jövet rátör a farkasvakság, Béres azt találta neki mondani, mikor belement, hogy szerbusz, Bélám, és átölelte, te vagy a legrendesebb ember, meg én”.²⁶ Az emberi lény rangjára emelt fa csaknem mágikus funkcióval bír a közösség életében: „Bélánál minden eszébe jut az embernek”,²⁷ valamint a fa tövétől be lehet látni a legelőt a falu széléig, és az ember visszaemlékezik az ifjúkorára. Mintha Béla a tudás fája lenne, s a név egyúttal

²⁵ TAR Sándor, *A mi utcánk*, Budapest, Magvető, 1995, 6.

²⁶ I. m. 86.

²⁷ Uo.

mitikus, mesebeli funkciókkal is ellátná. Dérczy Péter az *A mi utcánk* kapcsán hívja fel a figyelmet arra az egyébként más Tar-szövegekre is jellemző jelenségre, hogy a nevek bizonyos valószínűtlenségi effektust váltanak ki, nem megerősítik, hanem sokkal inkább elbizonytalanítják az olvasót a szereplők identitását illetően.²⁸ Rámutat arra, hogy Béres szomszédot mindenki Oszinak nevezi, holott az igazi neve Bálint, valamint Márton papot is hol Sanyiként, hol Gézaként szólongatják. Külön komikus és szatirikus hatást kelt a Hesz Jancsi anyósának emlegetése a narrátor által, aki „a nap minden percében anyós”.

A Görbe utcában arra is van példa, ahogyan a hivatalos gépezet ragadja magához a névadás lehetőségét, ezt illusztrálja a „kicsi lány” története. A szülők Rózsának akarták keresztelni a gyermeket, ám a hivatali önkény megmásította szándékukat: az anyakönyvvezető szerint ilyen név nincs, így Rozáliát írt be a nagy könyvbe. Ez a gesztus arra mutat rá, hogy az állam az őt képviselő hivatalnok által ront bele az állampolgár személyes szférájába, és kisajátítja magának a névadás szabadságát. Jelen esetben a végeredmény az, hogy a kislány egyaránt gyűlöli a Rózsa és a Rozália nevet is, hiszen megtudja, hogy az utóbbit egy tehén is viseli az utcában. Az állam olyan nevet adott neki, ami gúnynévként szolgált az adott közegben, vagyis a név által mintegy már eleve kijelölte a helyét a társadalomban, és kudarca ítélt az életét.

Szürke galamb

Talán nincs még egy olyan Tar-szöveg, amelyben akkora szerepe lenne a neveknek, mint a *Szürke galamb* című bűnregényben. Szinte az összes szereplőnek van valamilyen gúnyneve, a regény „hemzseg a különféle – klasszikus krimikben szokatlan – álnevektől, bizonytalan nevektől, tulajdonnevekkel kapcsolatos játékoktól”.²⁹ Bánki Éva megfigyelése szerint jellemzően a regény aktív szereplői viselnek valamilyen gúny- vagy álnevet, míg az áldozatok a saját nevükön szerepelnek. Ezt azzal magyarázza, hogy becsületes nevük csak a balekoknak van, akik könnyebb azonosíthatóságuk miatt könnyebben válnak áldozattá. Bánki a névadások mögött egy olyan gyakorlatot is feltételez, aminek aktuális vonatkozásai is vannak: „A rendszerváltás, az az »elszabadulás« – hogy a nagy megfajtott, Szűcs énektanárt idézzük – talán olyan világot eredményezett, ahol csak azoknak van esélye, akiknek nincs szilárd, egyetlen név mögé elrejtendő személyisége?”³⁰ Az álnevek tehát bizonyos közegben a túlélés esélyeit is növelik, hiszen álcaként is szolgálnak.

²⁸ DÉRCZY Péter: „»hadd éljen mindenki« Tar Sándor: *A mi utcánk*”. *Élet és Irodalom* 1995. október 27. 43. szám, 14.

²⁹ BÁNKI Éva, „Kimondhatná a nevét is, ha lenne értelme.” A névadás jellegzetességei Tar Sándor *Szürke galamb*jában. <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-november/1782-banki-eva-kimondhatna-a-nevet-is-ha-lenne-ertelme-> (letöltés ideje 2018-03-30)

³⁰ Uo.

Másrészt a névadás egyszersmind a beavatás vagy befogadás aktusa is, mellyel egy adott közösség tagjaként ismer el valakit. Az új név továbbá humorforrás is, melynek a regényben is több fajtája van. Először is, van az az eljárás, hogy az adott személy egy tulajdonságát emelik ki, mint például a Néger gúnynevű kisfiú a sötét bőrről kapta a nevét, a Nyúlászajút pedig a testi fogyatékoságáról nevezték el. A hivatalos név torzított formája szintén vicces hatást eredményez, mint például a Líbia becenevű Lídia esetében, vagy például amikor a Kiss Miklós nevet torzítják Miss Kiklósrá, Talpas Józsefet pedig Tapsi Hapsinak nevezik kollégái. Aztán vannak olyan nevek, amelyek sokkal kevésbé motiváltak, arra például nem derül fény, miért nevezik Sági Éva őrmestert Malvinnak.

A regény valósággal tobzódik a másodlagos neveekben, melynek sok esetben igen praktikus magyarázata is van, hiszen a szereplők egy része bűnöző, akiknek elemi érdekük, hogy az igazi identitásuk, az igazi nevük ne kerüljön napvilágra. Ilyenek például Jása és Bátyó, helyi alvilág figurák, valamint Csiszár őrnagy, aki végül a titokzatos vérzések egyik okozójaként lepleződik le, és azzal álcázta magát, hogy ál-nyúlajkat ragasztott a szájára, ennek alapján a rendőrség Nyúlászajúként emlegette, vagyis a másodlagos név alapja az álidentitás lett. A másodlagos nevek nagy száma arra is utal, hogy kizökkent az idő, és képlékennyé válnak az identitások, vagy legalábbis megsokszorozódnak, mint ahogyan Tar más szövegeiben is.

Márpedig az identitásoknak s velük együtt a térnek és időnek a bizonytalansága is arra mutat rá, hogy Tar prózáját korántsem lehet csupán a szociográfia és a realizmus keretein belül értelmezni. Erre már az első recenziók, kritikák is rámutattak, Domokos Mátyás pedig egyenesen azt állította már a második kötetről, hogy az abban található, műfajparódiaként is olvasható *Hangulatjelentés*, „ez a sztálinizmus hazai gyakorlatában valaha virágzó műfaji előzmény, mint össznépi, szinten úzótt pop art, akár tud róla, akár nem, a »posztmodern író« státuszába helyezi Tar Sándort”.³¹ Ez talán túlzás, de ha nem is az, mára már aligha van ennek tétje. Az viszont fontos, hogy felhívja rá a figyelmet: Tar nem csupán a „megalázottak és megszorítottak” képviselője, aki „azok helyett beszél, akik nem tudnak” (ahogyan hivatkozni szokás rá), hanem ennél jóval cseleesebb, rafináltabb – és viccesebb író.

³¹ DOMOKOS Mátyás, Olvasójel (Tar Sándor: *Miért jó a póknak?*) *Holmi* 1990/1, 114.

Műhely

Földes Györgyi¹

„A PÓDIUM AKROBATÁJA” – SIMON JOLÁN ELŐADÓMŰVÉSZETE

Simon Jolán mint előadóművész és mint szervező is megkerülhetetlen alakja az avantgárd körnek. Életműve mindeddig viszonylag feldolgozatlan volt, kivéve a Kassák Múzeum 2003-as Simon Jolán-kiállításához írt részletes és alapos katalógusszövegét Csaplár Ferenc tollából,² most azonban mintha hirtelen divatja támadt volna. Érdeemes végiggondolnunk, miképpen interpretálható élettörténete és művészete gender-perspektívából. Szakirodalma már csak azért is szűkös, mert figurája főként – egy-egy mondat, bekezdés vagy lábjegyzet erejéig – Kassák feleségeként, legfeljebb segítőként („ügyintézőjeként” és műveinek népszerűsítőjeként) jelenik meg. Az, hogy élettársának, később férjének segítségét, támogatását életcélá tette, nagy mértékben identitásképző erejű volt a számára, sőt ez olykor, például kőszínházi foglalkoztatottságának feladásakor, saját karrierjének rovására is ment (talán öngyilkossága is bizonyos értelemben ennek az alárendelődésnek következménye). Viszont kétségtelen, hogy munkásságának legnagyobb eredménye, az avantgárd szavalóművészet megteremtése, szervesen beépül a Kassák teremtmene művészeti közegbe, és mint interpretációs, ekképpen másodlagos forma, alapanyagra van szüksége, amelyet a Kassák és e kör által megalkotott vagy legalábbis az általa Magyarországra importált (lefordított és megjelentetett) korpusz biztosít.

Az önmagát Kassáknak feltétlenül alárendelő Simon Jolán

Simon Jolán szinte egész életét Kassák folyóiratainak menedzselésére és a férj megteremtette közeg ápolására, fenntartására, alakítására tette fel. A visszaemlékezések, többek között Nádass József,³ valamint Vas István önéletírása⁴ vagy József Attila is-

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának tudományos munkatársa.

² CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán (Simon Jolán, első dadaista versmondó)*, Kassák Múzeum, Budapest, 2003.

³ NÁDASS József, *Arcképvázlat Kassák Lajosról*, in ILLÉS Ilona–TAXNER Ernő (szerk.), *Kortársak Kassák Lajosról*, PIM–Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, [1975], 19–30.

⁴ VAS István, *Nehéz szerelem, Harmadik rész: Mért vijjog a saskeselyű? I–II*, Szépirodalmi, Budapest, 1984.

mert verse is, – amelyek alakját többnyire Kassákhoz, s a Kassák-körhöz kapcsolják –, mint egy lóto-futó, intézkedő, szerzőkkel, kiadókkal, nyomdászokkal egyeztető, gyakran kimerült, elgyötört asszony képét idézik fel, aki emellett, és a háztartás ellátása mellett a család napi megélhetésére is igyekezett megkeresni a pénzt. Dolgozott epreskerti modellként, rövid ideig professzionális színésznőként, varrónőként (többek között állítólag nagyon eredeti, egyedi tervezésű filcpárnákat készített eladásra), az 1920-as években osztrák némafilmekben is szerepelt, a Munka-kör időszakában Kassák könyveivel házalt, bőröndben cipelve őket kerületről kerületre.⁵ A bécsi évek alatt pedig csak neki volt legális útlevele, ezért ide-oda ingázott a két főváros között, tartotta a kapcsolatot az otthoniakkal, új szerzőket hajtott fel, Kassák-könyveket (például a *Tisztaság könyvét*) csempészett át a határon, sőt a kitiltott MÁt is. S persze előadóművészi tevékenységével – szavataival, expresszionista-dadaista előadásokon való részvételével, majd szavalókórus-vezetőként – folyamatosan propagálta az avantgárd szellemiséget. Pár évre menhelyre adta három gyermekét, amire egy darabig volt konkrét magyarázat is, gyenge tüdeje miatt szanatóriumban ápolták, de azután ez a különélés jóval tovább tartott, mint azt egészségi állapota indokolta volna: ekkor már a magánéletben meglehetősen patriarchálisan viselkedő Kassákkal⁶ való közös élet és a közös célok helyeződtek a gyermekek érdekei elé. (Ez például mindvégig érzékeny, fájó pont maradt legkisebb lányával, Etellel, a későbbi ismert mozdulatművésznővel egyébként szereteteli kapcsolatában, aki ezt a cserbenhagyást, a minden döntési helyzetben és vitában Kassák mellé állást fiatalon bekövetkezett haláláig sem tudta neki teljesen megbocsátani. Erre utal férje, Vas István önéletírásában is, amelyben felidézi, hogy a félrediagnosztizált, ám már halálosan beteg, rohamoktól kimerült Etit Kassák nem engedte hosszú hálóingben, köntösben, „szemérmetlen öltözkében” asztalhoz ülni, s Jolán ekkor sem fogta lánya pártját; ráadásul, adja meg a pszichologizáló magyarázatot a költő vej, ezt a kirohanást – mint a „törzsatyai uralom” kinyilvánításának gesztusát – Kassák voltaképpen az őt a szeretőjétől nyaralás ürügyén elzáró Jolán ellen

⁵ Mindez rendkívül szűkös anyagi körülményeket jelentett, hiszen mindent feláldoztak a cél, a lapkiadás érdekében. Ahogy Dobó Gábor írja doktori disszertációjában: „Ez a törekvés annyira fontos volt számukra, hogy gyakran a megélhetés minimuma, az alapvető élelmiszereknek, a lakhatásnak, a fűtésnek és a ruházkodásnak az előteremtése párhuzamosan futott, esetleg háttérbe szorult a lapkiadáshoz képest, ami még a háborút követő évek avantgárd lapszerkesztőinek körében is kivételes volt, pedig sokan közülük Kassákhoz hasonlóan szintén emigránsok és munkanélküliek voltak.” DOBÓ Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai* (PhD-disszertáció házi védésre – kézirat, ELTE, 2017, 7.)

⁶ Erről még lásd (szabad szerelem kérdése, a házasságon kívüli terheességről való gondolkodás stb.): BALÁZS Eszter, Baloldaliság és munkásszubbkultúra Kassák *Egy ember életében*, *Múltunk* 2013/2, 83–105. Kassák éppen baloldaliként vélte úgy, hogy mivel a szocialisták felforgató, új rendet hirdető emberek, példaadó módon kell élniük, viselkedésüket alá kell rendelniük a megvalósítani kívánt társadalmi rendszernek, mely „küldetést egyelőre az önfegyelmezés, a lemondás árán látta megvalósíthatónak”. Más kérdés, hogy a gyakorlatban – családi életét tekintve – csak nőrokonai esetében várta el a szigorú erkölcsöt, magával lényegesen kevésbé volt szigorú.

intézte, büntetés- vagy bosszúképpen, akit ezzel kényszerdöntés elé állított, s szándékosan lelkifurdalást okozott neki. Ez volt az a sokadik megcsalási történet, amelynek végpontján az amúgy is depressziós, fáradt, kiégett Simon Jolán öngyilkos lett.)

Ebből a perspektívából így látható ez a bonyolult emberi-szerelmi kapcsolat, és innen szemlélve Jolán amúgy komplex identitásképe egyszerű, önmagát házastársának feltétlenül alárendelő női szubjektumnak tűnhet fel.

Az érem másik oldala

Személyes levelezésükből ugyanakkor kiderül, hogy Simon Jolán rendkívül erős személyiség volt, akit – az általa is vállalt célok, az avantgárd mozgalom működtetése, a lapkiadás, vagy az 1920-as években a Bécsből való hazatérés szakmai-pozicionális biztosítása érdekében – nagyon határozott fellépés jellemzett: kortársait, illetve munkatársait irányítani, sőt olykor manipulálni is tudta, továbbá „kezelésükkel” kapcsolatban időnként önálló javaslatokat is tett Kassáknak, aki ilyenkor többnyire kész volt elfogadni az ötleteit.⁷

Kapcsolatuknak egy másik vetülete: Kassák ismert, 1930-ban írt önéletrajza⁸ is megemeli Jolán pozícióját, hiszen a könyv tekinthető egyfajta párhuzamos Bildungsromannak. Persze az autobiográfia autofikció is egyben, azaz konstruált: a narratíva hangsúlyosan, a szerzői szándék szerint azt mutatja be, hogy egy alulról jött, ambíciózus, nagyrészt autodidakta pár, épp e nevelődési-önképzési folyamatnak köszönhetően miképpen építi fel párhuzamosan saját (művészi) identitását. Jolán a regényben – bár van utalás arra is, milyen erőfeszítéseket tett az avantgárd mozgalom és a két lap infrastruktúrájának kiépítésére – művészi szempontból autonóm egyéniség: a háromgyerekes, válófélben lévő munkásanya szépen lassan kikerül az ennek a társadalmi osztálynak nőire jellemző teljes alávetettségéből, s némi hezitálás után – hiszen modellként és grafikai tanulmányokkal kezdi –, lassanként megtalálja a neki való hivatást, színésznő lesz, miközben társa – akivel együtt napi életküzdelmet vív a megélhetésért, a boldogulásért – saját kört kiépítő avantgárd költővé válik, aki megteremti Magyarországon az avantgárd irodalmat. A könyv cselekménye a tetőpont felé tart, majd hirtelen megbicsaklik: Kassák felfelé ívelő írói és irodalomszervezői pályáját, csakúgy mint Jolán végre beindult színésznői karrierjét megtöri a Tanácsköztársaság bukása miatti megtorlás s a bécsi emigráció. Viszont Jolán autonómiáját a regényben éppen az mutatja, hogy a csúcspontot nem a még Budapesten induló MA-előadások adják – bár ezek valójában majd csak Bécsben, illetve a bécsi idő-

⁷ Vö. például DOBÓ GÁBOR, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai* című disszertációjának két fejezetét: *Kassák Lajos és Simon Jolán küzdelme a megélhetésért és a nyilvánosságért a Dokumentum kiadását megelőző időszakban, Egy különös honvágy története: Kassák Lajos és Simon Jolán törekvése a Budapestre való visszatérésre*, 8–16.

⁸ KASSÁK LAJOS, *Egy ember élete*, Magvető, Budapest, 1983.

szakban válnak igazán rendszeressé –, hanem a Belvárosi Színházban kapott állás az ott elért eredményekkel lesz a bemutatott életszakasz tetőpontja (különösen a két egyfelvonásosban – Strindberg: *Hattyúvér*, Maeterlinck: *Szent Antal csodája* – aratott siker), vagyis az egyéni út. A „bukás” viszont az érzelmi és életfelfogás adta köteléknek a következménye, hiszen az asszony áldozatot hoz, amikor követi külföldre Kassákot, s bizonyos értelemben saját maga adja fel színházi állását.⁹

A másik szempont annak vizsgálata, hogy – a két ember személyiségéből következő sajátosságokon kívül – a szóban forgó közegben (proletárkörnyezet, baloldali munkásmozgalom, illetve az avantgárd körök nőpolitikája) milyen kifizetési lehetőségek adódnak egy nő számára. Kassák visszaemlékezéséből úgy tudjuk, hogy Jolán August Bebel *A nő és a szocializmus* című, a munkásmozgalomban akkoriban nagy sikert aratott könyvét (1907) elolvasva jut arra az elhatározásra, hogy elhagyja férjét, Nagy Jánost, s a családanya-munkásnő szerepet feladva a szabad művészi egzisztencia és az önfejlesztés mellett dönt. Azt a traktátust választja tehát iránytűnek, amely már bevezetőjében kimondja, hogy „a nőnek, éppen úgy, mint a férfinak, joga van kultúrájának összes vívmányaiban részesedni, ezeket a vívmányokat helyzete könnyítése és javítása céljából hasznára fordítani, összes szellemi és testi képességeit fejleszteni és a maga javára felhasználni”, amihez még hozzájárul a gazdasági és testi-nemi függetlenedés is¹⁰ (vagyis, mint Bebel megállapítja, a munkásság bérabszolgáltatásának eltörlése mellett cél a munkásnő nemi rabszolgáltatásának megszüntetése is, amit ő a szociáldemokrata párt keretein belül tud elképzelni).

Mindez azért meglehetősen korlátozottan érvényesül a korai avantgárd keretein belül: Magyarországon – különösen a tízes években, illetve a húszas évek elején – végképp igaznak tűnik Susan Rubin Suleiman véleménye az avantgárd és a női pozíció rokonságát illetően,¹¹ vagyis, hogy mindkettő marginális státuszban van, a kultúra margóján kapnak helyet: a nők odaszorulnak, az avantgárd inkább szándékosan helyezi oda magát, ami pedig az avantgárd mozgalomban felbukkanó nők helyzetét

⁹ Bárdos Artúr levele Simon Jolánnak, Budapest, 1920. május 12. (Kassák Múzeum, KM-lev. 2063/91.; idézi CSAPLÁR Ferenc, *Kassákné Simon Jolán*, 17.): „Tisztelt Asszonyom, / a kért vakáció-meghosszabbítást megadom, de a jövő évi szerződését az Unió gazdasági határozata értelmében, sajnos nincs módomban meghosszabbítani. / Teljes tisztelettel, híve: Bárdos Artúr (pecsét)”

¹⁰ August BEBEL (Ágost), *A nő és a szocializmus*, fordította SOMOGYI Béla, Népszava Könyvkereskedés Kiadása, Budapest, 1907, 5.

¹¹ Eredeti: Susan RUBIN SULEIMAN, *A Double Margin: Women writers and the Avant-Garde in France*, in Susan RUBIN SULEIMAN, *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1990, 11–32. A második fele magyarul: Két esszé, Kettős margón, A nőírók és az avantgárd Franciaországban (részlet), fordította KÁLMÁN C. György, *Orpheus* 1993/2–3, 78–100. Suleiman szerint nincs avantgárd mint olyan, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak megadott térben és időben, s arról ír, miként marginalizálódtak a nők ezekben, azaz miként rekesztették ki őket az ezekről nyújtott történeti-kritikai beszámolókból – pontosabban ő egy egyedi esetet, a francia szürrealizmust vizsgálja.

illeti, az már a kettős marginalitás esete.¹² A magyar helyzet különösen szomorú: a néha megemlített, bár kissé alulértékelt Újvári Erzsín kívül más nő nem jelenik meg még az úgynevezett „avantgárd kánonban” sem, már csak azért sem, mert nő alig-alig publikál a lapokban, ráadásul, akik nagyobb rendszerességgel írnak, általában rokokó, családi alapon kerülnek az avantgárd mozgalom közelébe: Újvári Erzsik Kassák húga, Réti (Róna, Komját) Irén Komját Aladár menyasszonya. Mindez később, a *Munka*-időszakban már nem lesz jellemző, igaz, az már nem egyértelműen avantgárd korszak, viszont sajnos a megjelenő női szerzős szövegek meglehetősen gyengék.

Avantgárd előadó

Simon Jolán, megtalálva a hozzáillő hivatást, sikeresen felvételizik Rózsahegy Kálmánhoz, aki az egyik legrangosabb magániskolát viszi Budapesten: az oktatás tanfolyamszerű, nyolchónapos és sokrétű képzést ad (például kabaréfellépésre is felkészít), s a legszegényebb növendékek ingyen járhatnak. Bár alapvetően hagyományos szemléletű színészképzést nyújt, abból a szempontból mégis hasznos lehet a későbbi avantgárd előadó számára, hogy Rózsahegy nem kidolgozott módszer szerint dolgozik, s amikor korrigál, autonóm szemléletre nevel: a színhallgatónak nem szabad leutánoznia őt, hanem meg kell találnia a rá jellemző, saját formát.¹³ Kassák mindenesetre így értékeli Jolán művészi fejlődését kezdő színésznő korában, s leírása megmutatja, hogy Jolán már akkor rátalál arra a magas hangra, amely majd saját avantgárd előadásmódját is jellemzi (kortársai – például Vas István – „üveghangnak” nevezik): „...túl van a Rózsahegy-iskola megkötött formáin, mestere kioperálta belőle a drámai kitörésekre való hajlamait, de a komika szerepkörére nem tudta egésze

¹² Ide két megjegyzés kívánczik: Franciaországban a dadaista, s főként a szürrealista mozgalomban elég sok nő vett részt, csak tevékenységük maradt szinte teljesen láthatatlan, s a német expresszionizmuson belül is ismerünk neveket – Else Lasker-Schüler, Sophie Van Leer stb. –; éppen csak a nők megítélése nem volt náluk egyértelműen pozitív, egy dichotóm oppozíció valódi értéket nem képviselő oldalán – szellemi kontra biológiai lény – foglaltak helyet. Su-leiman idézi Xavière Gauthier-t is, aki *Surréalisme et sexualité* című, 1971-es munkájában a férfi szürrealisták szoros csoportjának mizogüniájáról beszélt: ők ugyanis, akár – szerelmesen – idealizálni látszottak a női testet (a lírában), akár megcsonkították azt (a festészetben), az Apa elleni lázadás elaborálásaként tették ezt. Másrészt árulkodó a szürrealista szubjektum pozíciója is. Aragon egy 1924-es esszéjében például egy olyan performance-ot tesz meg „az emberi jogok új nyilatkozatának”, amelynek központi mozzanata az volt, hogy egy nőt felfüggesztettek a plafonra. Vagy éppen Robert Shortnak, a szürrealizmus egyik történetírójának nyilatkozata is meglehetősen árulkodó, hiszen ő úgy beszél a műalkotás befogadásáról, mintha a néző a „szeretett nőt” pillantaná meg – vagyis fel sem merül benne, hogy esetleg nem minden befogadó heteroszexuális férfi.

¹³ FÜLÖP Csaba, A színészképzés intézményei, in GAJDÓ Tamás (szerk.), *Magyar színháztörténet 1873–1920*, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2001, 387–409.

átolni. Előadási modora a tragikomédiához áll legközelebb. Magas fejhangon szaval, s vannak valami olyan árnyalatok ebben a hangban, amik lekötik, és elérzékenyítik a hallgatóságot.”¹⁴ Jolán első kőszínházi megbízatása 1917-ben Feld Irénnek a Thália Társulat mintájára működő, akkoriban progresszívnek számító színházában Hauptmann *Henschel fuvarosában* egy közepes fontosságú szerep (az első feleségét, aki az első felvonásban végig az ágyban haldoklik); majd 1919-ben az akkori szóhasználatban „avantgárdként”, valójában művészsínházként induló Belvárosi Színházban kap kisebb feladatokat, többnyire idősebb nőket alakít (Strindberg *Hattyúvérében* anya, Maeterlinck *Szent Antal csodájában* Hortense, majd Virginie; Földes Imre szórakoztató darabjában, a *Terikében* az öreg cselédet játssza, s még egyéb apróbb szerepeket). Lengyel István, a *Színházi Élet* kritikusa, aki máshol amúgy bírálóan szolt Tanácsköztársaság alatt debütáló „színészanyagról” (amiben nyilván benne volt, hogy ezeket a színészeket nagyrészt – de éppen Simon Jolán kivételével – a népbiztosság rendelte ki a színházhoz), egyedül „Kassáknét” dicséri meg, játékát „kifogástalannak” ítéli.¹⁵ Kassák visszaemlékezése szerint élettársa nyíltszíni tapsot kapott, s Bárdos Artúr dicséretét, illetve ajánlatot Virginie szerepére. Ezt írta az *Egy ember életében*: A *Hattyúvérben* „Jolánnak kis szerepe van, valami szellemasszonyt játszik. Finom jelenség a színpadon, néhány szavával nyomot tud hagyni a közönségben. Maeterlinck *Szent Antal csodájában* Hortense kiasszony szerepét játssza. Nagyobb föladat, mint a másik volt. Maeterlinck szimbolikus költeményét reális fölfogással rendezték meg, és Jolán teljes odaadással játszhatta önmagát. A többi szereplő, ha reális akar lenni, akkor naturalizmus ad, Jolán minden közvetlensége, hús-vér valósága ellenére szellemkönnyűségű a színpadon. Nem iskolás alakítás ez, az egésznek valami új íze van. Nem modern, hanem életdús és kifejező.”

Erre utal az is, amit valamivel korábban ugyancsak Kassák fogalmaz meg Jolán egyéni színpadi előadásmódjával kapcsolatban: „Jolán különös színészi tehetség. (...) Nem naturalista, de nem is stilizálja testetlenné a szerepét. Új, tiszta, majdnem primitív realizmus ez, kicsit félszeg mozdulatokkal. Talán olyan az alkotása, mint Giotto idejében a festők jelenítették meg ábrázolt figuráikat. Mind a két színdarab, amit Bárdos elő akar adni, levegőjében és témájában olyan, amilyenekben ő bizonyára megkaphatja a neki való szerepet.”¹⁶ Ez már bizonyára a *Ma* képviselőinek perspektívája (bár Giotto miatt lehetne éppen szecessziós vagy preraffaelita nézőpont is), mint ahogy ebből íródik Mácza kritikája is, aki viszont ezt a sajátos hanghordozást természetellenesnek érzi: a színésznő „különösen finom plasztikai értékeket hozó

¹⁴ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, 286.

¹⁵ LENGYEL István, *Szent Antal és Hattyúvér*. Bemutató a Belvárosi Színházban, *Színházi Élet* 1919/21. (május 25–31.), 17–18.

¹⁶ KASSÁK Lajos, *Egy ember élete*, II, 476.

mozgásával tudta lekötni a nézőt kis szerepeiben”, „a hangjával azonban még nem bánik elég intimen”.¹⁷

A kőszínházi bemutatókkal párhuzamosan már mennek a MA-matinék, váltakozó sikerrel: az első, nagy lelkesedést kiváltó előadáson (1917. december 9-én) többen szavalnak a folyóirat szerzőitől, köztük Simon Jolán is. Ő két György Mátyás-verset mond el,¹⁸ Kassák vezeti be a műsort, Hevesi Piroska Bartók-, Schönberg- és Busoni-darabokat zongorázik. 1919-től válnak rendszeresebbé ezek a rendezvények, a márciusi előadáson Simon Jolán például Barta Sándor-, Kahána Mózes- és Szélpál Árpád-költeményeket mutat be (miközben férfipartnere, Péri László egyéb szerzőktől, Whitmantól, Reitertől és Arcostól szaval), és szerepel Mácza János *Individuum* című egyfelvonásosában is.¹⁹ Egyébként újpesti szereplésük alkalmával megbuknak, az értetlen munkasközönség az avantgárd körének korábbi kedvezőtlen fogadtatása miatt már eleve bohóctréfként nézi az előadást, Mácza expresszionista, felkiáltásokkal megtűzdelt, drámai tömondatokban megírt tragédiája pedig végképp nevetésbe fullad.²⁰ Ennek a bukásnak lesz az eredménye a kultúrpropaganda-előadás műfaja, ahol már nem játszanak színdarabokat, ezt feladják, helyettük a szavalatokat és előadásokat főként zenei anyagokkal (például Bartók, Kodály, Lajta) színesítik. 1920-ban

¹⁷ A két Maeterlinck-főszereplőről – mindkettő ugyancsak írófeleség – szintén, bár eltérő fokon kritikus Mácza: „Simonyi Máriának nagyon szép a hangja, s az alaphangot is eltalálja, kár, hogy a mozgása némileg lerontotta ezt a hatást. Harmos Ilona túlzásba vitte az alak meseszerűségét és túlságosan naturalisztikus stilizált formákat használt.” Vö. MÁCZA János, Strindberg és Maeterlinck a Belvárosi Színházban, *Ma* 1919. június 15., 178–179. (Strindberg: *Hattyúvér*, Maeterlinck: *Szent Antal csudája*) Hevesy Iván – igaz, egy korábbi repertoárt illetően, de Strindberg abban is benne van – sokkal kritikusabb a szerinte elavult szerzőket játszó színházzal szemben. HEVESY Iván, A Vár és Belvárosi Színházakhoz, *Ma* 1918. június 1. 75.

¹⁸ Gellért Lajos, a Modern Színpad tagja „ismert szuggesztivitásának erejével Kassák Lajos verseiből mond el négyet, Ürmössy Anikó, a Modern Színpad tagja Újvári Erzsí prózájával mutatkozik be mint nagy színészi feladatok ellátására hivatott erő, K. Simon Jolán színész nő pedig György Mátyás két versének előadásával nem várt hatásokat fog előidézni”; Kassák bevezetőt mond, Komját Aladár és Lengyel József felolvasnak a verseiből, Mácza pedig a színházról mint társadalmi jelenségről beszél.

¹⁹ A Ma köréből, *Ma* 1919. március 20. 43. Kassák: Bevezető / K. Simon Jolán: Barta, Kahána és Szélpál verseiből / Péri László: Reiter, Arcos és W. Whitman verseiből / Mácza János: A színpadról / Mácza János: *Individuum*. Egyfelvonásos dráma. Játsszák: K. Simon Jolán és Pály Bea.

²⁰ „Valami kispolgári családról volt szó a történetben, a fiú tüdőbetegten kínlódott a színpadon, az anya kétségbeesetten jajgatott, a kulisszák mögött üvöltött a szélmasina, a szereplők a német expresszionista modor szerint röviden, drámai tömondatokban beszéltek egymással, de ezeket a rövid mondatokat is alig lehetett megérteni a nagy zsigongásban. S mikor az anya, akinek a szerepét Jolán alakította, korty vízzel akarta életre segíteni haldokló fiát, a közönségből kicsattant a hangos röhögés”. (Ti. az izgő-mozgó haldokló fiú meglöki, és kilocsban az odanyújtott pohárból a víz. – F. Gy.) KASSÁK Lajos, *Egy ember élete II*, 513.

a bécsi emigrációnak köszönhetően végképp nemzetközivé szélesedik a repertoár.²¹ A programot úgy állítják össze ugyanis, hogy a magyar közönségnek főként külföldi szerzőket mutatnak be magyar fordításban, az osztrákok pedig magyar szerzőktől hallgatnak szavalatokat, felolvasásokat, előadásokat németül, többnyire osztrák előadóművész(nő) tolmácsolásában. Kassák *A magyar avantgárd három folyóirata* című tanulmányában – igaz, csak néhány mondatot szentelve neki – Simon Jolánt minősíti az előadások fő alakjának, hozzátéve, felesége ezeken a matinékon – melyek hamarosan fontos emigráns gócponttá és központi szerepű avantgárd megnyilvánulásokká lesznek – alakította ki az új előadói stílust, amely hamarosan követőkre talált.²² Simon Jolán – minthogy ellene nem volt elfogatási parancs – ekkoriban ingázik a két ország között, s Magyarországon is gyakran szerepel párthelyiségekben, kultúrtermekben, magyar és külföldi szerzők munkáit interpretálja. 1925-ben többször is vendégül látják a bécsi szellemi élet notabilitásait (1925 eleje, Konzerthaus, 1925 márciusa Schwarzwaldsaal), előadásokat és szavalóesteket tartanak Csehszlovákiában és Párizsban is; utóbbin Paul Dermée is szerepel, de jelen van Ivan Goll, Philippe Soupault és Michel Seuphor is (amúgy Léger-vel és Le Corbusier-vel is szoros kapcsolatot ápolnak).²³ Teljes felsorolásra itt nincs lehetőség, ám érdemes még megemlékeznünk Simon Jolán két önálló estjéről (1922: Bécs, 1924: Budapest): az utóbbin például a magyarok közül Kassáktól (*Tisztaság könyve*), György Mátyástól, Dérytől, Reiter Róberttől, Tamás Aladártól szaval, az általa interpretált külföldi írók Goll, Cendrars, Schwitters, Huelsenbeck, Arp; s néhányat előad az ún. primitív szövegekből is.

Vajda Sándor *Bécsi éveim Kassákkal* című visszaemlékezésében „lenyűgözőként” és kivételesként, sehol máshol nem hallhatóként írja le Simon Jolán versmondását, konkrétan Schwitters *Virág Annájának* és Apollinaire *Saint-Merry muzsikusának* előadásaira utalva. Továbbá egy lefordíthatatlan maori dalt idéz fel, amelyet Simon Jolán egyfajta hangkölteményként adott elő, s amelynek jelentését, drámaiságát a „hangszerelés” adta meg:

„Katanga te kivi, kivi / Katanga tem oho, moho / Oaeana – És így tovább. Hangja messze zengett, repült felettünk. Egész tragédiát mondott el.”²⁴ (Sajátos, hogy ez a bennszülött vers egyébként munkadal, amelynek inkább monotonnak kellene lennie, nem dramatikusnak, de itt éppen az a lényeg, hogy Simon Jolán egy adott,

²¹ A *Ma* köréből, 1920. november 1. 19., 1921. január 1. 3. sz. 36. Ismertetés az első bécsi matinéről, amely német és magyar nyelven zajlik: Uitz saját törekvéseit ismerteti, Mimi Hoelffrich Kassák-verseket szaval Kalmer József német fordításában, Kahána Mózes a *Ma* törekvéseit mutatja be, továbbá Kudlák, Reiter, Szélpál és a saját verseit olvassa fel. K. Simon Jolán Huelsenbecktől, Kurt Schwitterstől és Apollinaire-től szaval, Barta Sándor *A zöldfeji ember* című írását olvassa fel, Mihályi Ödön saját verseiből olvas, Schlamadinger Erna Bartók- és Debussy-darabokat játszik.

²² KASSÁK *A magyar avantgárd három folyóirata* című írásában (Helikon, különnyomat, 1964, 247–248.) pár mondatot szentel Simon Jolán ezen estéken való részvételének.

²³ KASSÁK Lajos, *A magyar avantgárd három folyóirata*, 248–249.

²⁴ VAJDA Sándor, *Bécsi éveim Kassákkal*, in *Kortársak Kassák Lajosról*, 31–41.

számára ismeretlen jelentésű, de jól ritmizált, tiszta struktúrájú, s nagyon erősen zenei hangsort nyomott át – minden konceptualizálás nélkül – magán, az individuális tapasztalatoktól már függetlenített szubjektumán, s az így felszabadított érzést váltotta át valamiféle tiszta expresszióba.) Komlós Aladár ugyanebben a szavalatban szintén ezt látta meg: „...nem a fogalom volt itt a fontos, hanem a szavak különös zenéjében rejlő értelem”.²⁵ Az előbbi, a bécsi önálló esten olvassa fel Kovács Kálmán – talán még mindig inkább aktivista, semmint dadaista szemléletű – programírását, amely Simon Jolán művészetét mintegy az avantgárd előadásmód mintájává emeli.²⁶ Kovács a modern életet felgyorsultnak érzékeli, időtlenséggel, bizonytalansággal, folytonos mozgással jellemzi, amelyet – párhuzamosan a többi művészeti ággal – az az igény határoz meg, hogy egyfajta életteljességet alakítsanak ki. A szavalás története szerint azonban nem ennek megfelelően alakult, az antik kor után súlyát veszítette, a reneszánszsal halott kultúrákat idéző, üres, dekoratív gesztussá vált, amelyet a polgári kultúra még nem tudott megújítani, de aztán – legalábbis magyar közegben – éppen Simon Jolán munkásságában megvalósult az előadóművészet forradalma. S itt megint a színésznő sajátos, mesterkélt stílusánál, hangjánál tartunk: e színésznőnek – mondja Kovács – abból a hibájából nőtt ki az előadói stílusa, hogy nem tudott szavalni, de ezt a hamis hangot – melyben azonban ott az emberi fájdalmak, örömök végtelensége – sikerült olyan repertoárra alkalmazni, ahol ez a mesterkéltség éppen összeillik a disszonáns, nem rendezett sorokból álló avantgárd költői szövegekkel (ennek a fajta versnek, mely „élet”, „hús-vér organizmus”, „törzse van, s mire leírtuk utolsó szavát, eleven életre támad”, „hadakozó”, „furcsaságokkal teli”, mindig mozgásban lévő).

Kovács szerint tehát Simon Jolán ehhez a formához igazította előadói módszerét, amely egyébként leírt szakaszait és lényegét tekintve mintha hozzá lenne szabva Kassák „szintetikus irodalom”-koncepciójához: azaz, mintha az avantgárd szöveg színpadon való reprodukcióját is úgy kéne végrehajtani, mint ahogy a költő az életből vett nyersanyagból jut el magáig a szövegig (analizálás, részekre szedés, szintetizálás): „Erre maga elé emelte az új verset, szétszedte legapróbb elemeire, széttörte a szavakat, beléjük nézett, azután megvizsgálta életét, elemi érzéseit. Lassan magáévá teszi, beépíti magába, összeolvad vele.” Amit Kovács Kálmán leír, az egyszerre utal egy vokális és vizuális értelemben is rendkívül expresszív előadásmódra, másrészt viszont mintha mindez a konstrukció – a verskonstrukció és az előadásmód: artikuláció, moduláció, gesztusok stb. – tiszteletben tartásával történne meg: „Egyre épülő hangját építette, nyújtható testét nyújtotta. Felszabadult, megszűnt a szavalás kötöttsége. (...) A hangok kiömlenek, a karok bábszerűen kilengenek, a szemek egy belülről elindult dráma kigyulladt tornyai. Maga a lélek szinte láthatóan mindenütt ott van, végnélküli hajlékonysággal forog centruma körül. A szavalás külső kötöttsége megszűnt, de jött egy

²⁵ KOMLÓS Aladár, Kassák Lajos és a démona, in *Kortársak Kassák Lajosról*, 65–68.

²⁶ KOVÁCS Kálmán, Az új előadóművészet, *Ma* 1922. március 15. VII. évf. 4. sz. 63. (A szerző felolvasta Simon Jolán bécsi felolvasóestjén, 1922. február 19-én)

még ennél parancsolóbb, sokkal szuggesztívebb valami, az előadandó anyag esszenciája. Ezt megtalálni, ezen elhelyezkedni, ide mindig visszatérni, mégis szabadnak lenni, hanggal repülni, süllyedni, ezt nem lehet centrális lekötöttség nélkül, ezt nem lehet, csakis egy bizonyos lelki törvény szigorú megtartása mellett. E körül lehet repülni, de mindig érezni kell a vonalak tisztaságát, a vonalak egymáshoz tartozását.” Ez a szavalási mód inkább expresszív (vagy olykor konstruktív) jellegű, semmint dadaista (kivéve talán a hangköltészetként kezelt primitív verseket), vagy legalábbis – Palasovszky felléptéig – legfeljebb a direkter mondanivalóval rendelkező német (fél)dadaizmushoz áll közel.

Itt egy kis kitérő: mindez részben megfeleltethető az avantgárd (expresszionista-aktivista) színházi programot kialakító Mácza János dramaturgiájának egyes szakaszaival is:²⁷ az ő színházi alapvetéseinek a színészre vonatkozó részével mint követelményrendszerrel összeegyeztethetők a Kovács Kálmán által leírt Simon Jolán-féle előadóművészet főbb jellegzetességei is. Mácza szerint a színésznek nem csak a szerepet kell átélnie, hanem a drámaéletet is, sőt, ezen keresztül az egész életet: ezt egészséges, teljes valójában kell megélnie, egyfajta életörömként, s így kell színpadra vinnie, vagyis a színjátszásnak az öröm és az expresszió a két alapfeltétele. A színész, az előadó ezt csak úgy teheti meg, ha kiiktatva individuális énjét felfedezi magában a kollektív individuumot: „...az embert kell keresni elsősorban a színészen is (...) de *ezt* az embert, a mindenki embert.” S érdekes, hogy ezért hangsúlyozza Mácza: a jó értelemben vett dilettánsok, a maguk romlatlanságában alkalmasabbak is erre a feladatra, mint a képzett színészek: nem kötik őket a berögzült sémák, s ezért könnyebben eljutnak „ember mivoltukhoz”). Mácza elméleti írásában külön fejezet szól még a hangról, amely az érzés első – tudatlan – megnyilvánulása (a másik a gesztus, de ez már csak másodlagos): minden színjátszónak az érzéshez hoznia kell a hangot, „hoznia, s nem megkeresnie, nem kispukulnia, *hozni* oly tisztán, olyan változatlanul, ahogy az belőle az belőle az érzés tudatosításával, az érzés cselekvéssé, akarássá váltódásával kirobbant”. Mint tiszta expresszió, amelyet csak mi hallunk hangnak, látunk gesztusnak, teszi hozzá a teoretikus.

S itt még egy szempont: az avantgárd mű előadásának propagandisztikus célból kell figyelmet keltőnek vagy egyenesen bizarrnak lennie. Mint Derék Pál kiemeli, a szöveg szokatlanságával sokkot szeretne kiváltani, s e sokknak köszönhetően kívánja felhívni a befogadó figyelmét – épp a mű hagyományos értelemben vett

²⁷ MÁCZA János, *Teljes színpad, Tanulmány 1921–1919*, Ma kiadása, Bécs, 1921. Bár Mácza alapvetően „teljes színpadban” gondolkodott, és elsősorban drámák előadását tekintette célnak, de egyrészt az esteken kezdetben egyfelvonásos darabokat is adnak elő – épp az ő darabjának bukása miatt mondanak azután le róla –, másrészt 1921-es színházi koncepciójában fontos szerepet kapnak a propagandisztikus és didaktikus célú egységeket (felolvasások, előadások, magyarázatok) a művészi értékű szavatokkal és zenedarabokkal egyesítő matinék és estélyek is, illetve a tisztán propagandacélokat szolgáló, a csekély művészi fogékonyságú emberek oktatását célzó propagandaszínházak is.

„értelmetlensége” folytán – saját életének, társadalmának értelmetlenségeire, visszasságaira. Az avantgárd mű tömegfogyasztásra szánt, ezért „hatnia kell”, alávetnie magát a tömeg gyors, felületes, de sikeresnek tekinthető recepciójának. Nem műélvezetre szánt, egyéni kontemplációval nehezen befogadható, viszont egy megvilágító erejű és értékű előadással – mint amilyen Simon Joláné – nagyobb fáradtság nélkül is hatásos.²⁸

A rövid életű *Dokumentum* sikertelensége után – ennek kudarca az esteken is megmutatkozott – a *Munka*-korszak, és vele együtt a nyíltan mondanivalós, ideologikus, avantgárd jegyeket legfeljebb bizonyos mozzanatokkal illetően hordozó szavalókörösök ideje következett el Simon Jolán pályafutásában (bár estekkel voltaképpen élete végéig jelentkezett, még Kassák 1937-es 50. születésnapján is). A nyomdász szakszervezethez tartozó Gutenberg-kör megbízta a színésznőt szavalóköre vezetésével, s ezt a lehetőséget továbbgondolva 1928 nyár végén Kassák megalakítja a Munka-kört (a magyar avantgárd színházmozgalom vállaltan politikai alakulatát) Kadosa Pál, Szelényi István, Hont Erzsébet, Hont Ferenc, Gárdos Magda, Bergman Teréz közreműködésével, illetve felkéri még szerzőnek Bartókot, Várnai Zsenit, Kodály Zoltánt. A Munka-kör mindazonáltal nyitott politikai-kulturális képződmény, a résztvevők mindig újabb és újabb embereket hoznak magukkal.²⁹ Később, merthogy Kassák köre formálisan nem volt hajlandó semmilyen pártnak – sem a szociáldemokratáknak, sem a kommunistáknak – alárendelni magát, a szakszervezet megvonja tőle a bizalmat, posztját Ascher Oszkárnak engedve át, s ekkor a Munka-kör önállósul. Az időzítés nem csupán Simon Jolán egyéni pályakép-alakulásában fontos, a magyarországi szavalókórus-mozgalom fénykora eleve is erre a pár évre (1926–1933) esik. Bár Mácza már akkor számol ezzel a formával, amikor a tanácsállam színházpolitikai programját állítja össze, sőt, az ő nevéhez fűződik az első magyar szavalókórus-előadás is (1922, Kassa), tényleges társulat csak 1926-ban alakul: ekkor mutatkozik be a dadaista Új Föld kórus (Palasovszky Ödön, Tamás Aladár Remenyik Zsigmond vezetésével). 1933-ban a hatalom – fenyegetőnek érezve a műfaj mozgósító erejét – betiltja azt. „A szavalókórus-előadások a munkásosztály egységét színre vivő és ünneplő közösségi rítusok voltak. Az együtt szavaló és együtt mozgó, a közönséget aktivizáló kar az osztálytudat egységesülésének, azaz a forradalomnak a messiási pillanatát állította a munkásotthonok közönsége elé. Az előadások igyekeztek feledtetni a színházi reprezentáció közvetítettségét, az előadó és a közönség különbségét. Immerzív, azonosuló, résztvevői befogadói magatartást igényeltek. Az előadások a csoporttudat újratermelésére, megerősítésére tudták fordítani a színpadai és akusztikus performa-

²⁸ DERÉKY Pál, Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és kritikában, in DERÉKY Pál, *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”*, A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998, 7–34.

²⁹ A Munka-kör tevékenységéről lásd még az *Identitás* című fejezetet JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Balassi, Budapest, 2006, 42–73.

tivitás energiáját.”³⁰ Bár Simon Jolánt ideológiai és főként esztétikai szempontokat érvényesítve tehát elégedetlenül lecserélik (mindkét baloldali párt esztétikailag konzervatív), a Munka-kör már nem tekinthető avantgárd csoportosulásnak: az agitprop jelleg – amely a társadalmi szerepvállalás okán a piscatori elkötelezettség nyelvén, az egyenes beszéd mozgósító hatását használva szólal meg³¹ – elhalványította előadásaikban az avantgárd jelleget. Átírták, kórusként adtak elő poétikai műalkotásokat (lásd Toller *Requiem*, Whitman *A nagy város*, Kassák *Bányászok hajnalban*, *Mesteremberek* kórusműveit, az *Egy nap életünkéből* című viszont már kifejezetten erre a célra íródott), továbbá dramatikus dokumentumjátékot visznek színpadra, amelybe a mozgósítást célozva egy kórusbetétet tesznek: például Kassák és Nádass Gorkij *Anyá* című drámájának bírósági jelenetét proletkult drámaként írják újra, de úgy, hogy ebben a darabban Gorkij lesz a vádlott a saját valós politikai perében, s az egyfelvonásos közepére brechti elidegenítő effektus gyanánt (kizökkentve ezzel a nézőt az elítélt iránti részvétből) a kórust szerepeltetik.³² Vagy ott volt Kassáknak a megesett cselédekről szóló minidarabja, *A szolgálók élete* (1931), amelyet Simon Jolán és a Munka-kör két lelkes tagja, a Csák nővérek adtak elő.

A szavalókórusok előadása – amely a szocialista kultúrest része – tartalmi és formai értelemben mindig nagyon változatos, a gyors, intenzív hatás érdekében pörögnie kell, hiszen célja, hogy érzéseket fejezzon ki, harcra serkentsen, a nevetésen keresztül pedig felszabadítson. Mint Gró Lajos *Kultúrstúdió* című írásában³³ meghatározza, ez a variabilitás jelentkezik technikailag (színes háttér, világítás, plakátok, agitációs jelmondatok kifüggesztése stb.), az előadók beállításainak és számának változásán keresztül (egyéni szereplők és kórus, illetve egyéb kollektív csoportok, mozdulatművészeti csoportok, tornászok), műfajilag (az énekek, versek, szavatelők közé beiktatott szatirikus jelenetekkel, illetve politikai kabaréval, élőűjsággal, egy-egy rövid gazdasági vagy szociológiai előadással). Az MTE matinéja a Városi Színházban például úgy zajlott le,³⁴ hogy a tornacsoport árnyjátékot adott elő, Simon Jolán kórusa *Az egy nap életünkéből* című művel szerepelt, két egyéni fellépővel, Verzenyi Margittal és Heimer Jenővel, akik egy-egy dobogón állva mondták el szólószerepüket, a Madzsar Alice-féle táncscsoport pedig gépeket utánozó koreográfiával lépett a színpadra.

Ez az összművészeti jelleg persze nagyban megfelelni látszik az avantgárd színház valaha volt eszméinek, de agitatív funkciójánál fogva – s különösen maga a szavalókórus – sokkal letisztultabb formákat használ. Simon Jolán *A szavalókórus*

³⁰ SZOLLÁTH DÁVID, A forradalom rítusai, Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában, 2000 2008/12, 56–70.

³¹ JÁKFAI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*.

³² I. m.

³³ GRÓ Lajos, A kultúrstúdió, *Kultúrstúdió* (a *Munka* különszáma) 1931. december, 2–5.

³⁴ GRÓ Lajos, Az M. T. E. matinéja a Városi Színházban, *Munka* 1930. április, 412.

című vázlatában ezt meg is fogalmazza: „A szocialista művészek – túl minden formalizmuson – le akarnak menni a dolgok lényegéhez”, ezért az új művészet „emberileg mélyebb és formailag tisztább, egyszerűbb, és nagyobb közösséghez szóló akar lenni”; s csak úgy tudja „szuggerálni” a közönséget, ha egységes kollektív szellemből építkezik. A kórusnak ezért minimum 25 emberből kell állnia, de akár száz tagig bővíthető – Simon Jolán kara többnyire 45-50 fős volt –, s három szőlamból épül fel: nők csoportja, magas (világos) férfiszólam, mély (sötét) férfiszólam, s ezt egészítették ki a szólisták. Műfaji megkötések is tesz a szerző: szerinte epikus verset nem érdemes pódiumra vinni (a szemlélődő, visszaemlékező, múlt idejű cselekvést felidéző szövegmű monotonná válhat, s a lírai versnek sincs dinamikus, határozott vonala). A közönségre a kórusmű az erős ritmizálással gyakorol hatást, de a mondanivaló világosan tartása mellett, vagyis ügyelve arra, hogy az „üzenet” átadása ne szenvedjen csorbát, s ne csúszszanak át patetikus vagy melodikus regiszterbe. (Továbbá Simon Jolán hangsúlyozási, artikulációs, hangképzési tanácsokat is ad szövegében.) Szolláth Dávid írja le ezeknek a kórusműveknek dinamikai jellegét: majdnem mindig emelkedő szerkezetűek, a pianótól a fortissimóig jutottak. A mű elején több szót hallhattak a nézők, a kórus egyfajta refrént biztosított, az összkar csak a strófa végén szólalt meg; a végén pedig mindig a kórus egésze szavalt, gyakran a felálló nézőkkel együtt (akik ekként megszűntek közönség lenni, részeivé váltak az előadásnak), s nemegyszer közösen trappoltak is mindehhez.³⁵

Végezetül két idézet, amely azt bizonyítja, hogy Simon Jolán minden újító erőfeszítése ellenére a kortársak szemében Kassák Lajos függeléke maradt, s nem autonóm szubjektum (amit persze személyes attitűdje megerősített), miközben elismerni látszanak eredetiségét is:

„A DRÁMA SZEREPLŐI EGYBEN A SZATIRIKUS RÉSZ KEZDETE

Kollektív Lajos..... Játssza! Ugyanő! Azok a rémhírek, mintha Kollektív Lajost utóbbi időben Egyszerű Jolán játszaná, sajnos szörnyű tévedésen alapszanak, mert az igazság, mélyen tisztelt emberiség az, hogy

Egyszerű Jolánt..... is csak Kollektív Lajos játssza, bizony, ti jó urak és méla férfiak.” (Barta Sándor)³⁶

„Nagyon szép, meleg este volt az 50 éves jubileum [ti. Kassák ötvenéves születésnapjára rendezett est – F. Gy.]. Nem a hivatalos körök megjelenése dekorálta, hanem

³⁵ SZOLLÁTH DÁVID, *A forradalom rítusai, Szavalókórusok a két világháború közötti munkáskultúrában*.

³⁶ BARTA SÁNDOR, Az örültek első összejövetele a szemetesládában, *Akasztott Ember* 1922/1. (november 1.), 6.

valami nagyon mély szolidaritásérzés, és még mindig a fiatalság. Majdnem bőgnöm kellett, amikor kijött a Simon Jolán szavalni. Nem jó a hangja, és nem is nagyon tud előadni, de a pusztá megjelenése, hogy ő az az asszony, aki minden írófeleségek örök mintaképe, a nősténytigrissé válni tudó és a férjét apró csecsemőként ajnározó és építő és fejlesztő nagyszerű asszony, olyan tapsorkánt váltott ki, hogy ő is csak elfogódottan pár ideges mozdulatot tett, és a szép szomorú, kemény arca, mely ünnepi megilletődöttséggel indult ki a függöny mögül, megremegett, és azt hittem, sírni fog a meghatódottságtól. De ezután erőt vett magán, és elmondott két verset. Ez a nő a megjelenésével pusztán, ez ért a legtöbbet az egészből, bár tulajdonképp hibátlan volt az est más oldalról is.” (Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni)³⁷

³⁷ RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI Fanni, *Napló 1935–1946, I*, 1937. március 20., Jaffa, Budapest, 2014, 168.

Sári B. László¹

MI JÖN A POSZTMODERN UTÁN?

– Előtanulmány a kortárs amerikai posztmodern regények kutatásához² –

E tanulmány abból az egyszerűnek tűnő megfigyelésből indul ki, hogy a posztmodernnek nevezett amerikai próza képviselői a kilencvenes évek második felétől kénytelenek voltak egyre látványosabban szembesülni bizonyos társadalmi, politikai és kulturális változásokkal. Ezek a változások az amerikai irodalmi élet átalakulását, a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett „posztmodern” alapvető belső ellentmondásainak felszínre bukkanását, valamint – részben ezekből kifolyólag – az elsősorban formai kísérletként értett amerikai posztmodern fikciós próza anakronisztikus mivoltának nyilvánvalóvá válását eredményezték. Így a későbbiekben tárgyalt, „posztmodernnel” hírbe hozható szerzők mindegyike rákényszerült a „posztmodern” kísérlet újra- és átgondolására, saját életművének ismételt értékelésére, s – a legtöbb esetben – esztétikai programjának kiigazítására. Jelen tanulmány ennek a paradigmaticusnak is nevezhető változásnak a lehetséges okaira, illetve az egyes szerzők életművében megfigyelhető, kisebb-nagyobb elmozdulásoknak az irányára kíván fényt deríteni, részben azoknak a leegyszerűsítő elképzeléseknek az ellenében, melyek a 9/11-es terrortámadást és a 2008/2009-es pénzügyi válságot az általam is jelzett tendenciák okának, nem pedig a prózai szövegekben is megfigyelhető változások tüneteinek tekintik. A szövegeket olvasva ugyanis meggyőződésem, hogy a problémákat nem maguk a történelmi események „okozták”, hanem az események maguk is – kialakulásuk, történelmi „eseményként” való tételezésük – már korábban is zajló folyamatok tüneteinek, s ekként is tételeződnek az általam vizsgált irodalmi szövegek esetében. Mi több: a „posztmodern utáni”, de javarészt annak törmelékein építkező kortárs próza vizsgálata jó eséllyel világít rá a „posztmodern” késői alakulástörténetét befolyásoló gazdasági, politikai és kulturális tényezőkre, s éppen ezért – és talán mert a kritikai figyelem is jelentősen szór az egyes alkotók vonatkozásában – érdemes a posztmodernnel és a posztmodernre érkező szerzők műveit egymás tükrében, illetve a 9/11-es terrortámadás és a 2008/2009-es gazdasági válság által *jelzett* kontextusban tárgyalni.

A „posztmodern utáni” történelmi változással kapcsolatba hozható ellentmondások részben gazdasági-ökonómiai természetűként jelentkeztek, s az amerikai irodalmi élet és piac sajátosságaiból adódóan természetszerűleg érintették az irodalmi szövegek

¹ A szerző egyetemi docens, a Pécsi Tudományegyetem Anglisztikai Intézetének oktatója.

² A tanulmány elkészítésekor Bolyai János Kutató Ösztöndíjban részesültem.

termelésének, terjesztésének és fogyasztásának kontextusait. Ebből a szempontból fontos kiemelni, hogy a kortárs amerikai irodalom többszörösen is kötődik az amerikai felsőoktatáshoz, olyannyira, hogy a második világháború után az egyetem vált a kultúra termelésének és fogyasztásának legfontosabb helyszínévé, ráadásul a felsőoktatási intézményrendszer – a többször, így legutóbb Obama elnök választási kampányában beígért, felettébb szükséges reformok elmaradásával – az utóbbi néhány évtizedben egyre inkább a vállalkozói-vállalati struktúrák irányába történt elmozdulással jellemezhető. Az amerikai posztmodern próza forrásvidéke az egyetemen belül is javarészt az anglisztika tanszékek környékén keresendő, melyek társadalmi bázisát – szemben a kreatív írás programokkal vagy a különböző kisebbségi kultúrákkal foglalkozó tanszékekkel – továbbra is elsősorban az amerikai középosztályba tartozó fehér férfiak jelentik. Hogy ezeknek az identitáspolitikai alapon szerveződő szövetségeknek (anglisztika-posztmodern, különböző „studiesok”-etnikai kánon, kreatív írás-minimalizmus), illetve lehetséges társadalmi vetületüknek milyen szerepe van a posztmodern utáni próza alakulástörténetében, arról egy kicsit később. Azt azonban már most fontosnak tartom megjegyezni, hogy a posztmodernhez Amerikában, sok egyéb jelző mellett, az „akadémikus” is szorosan kapcsolódik. Nem véletlen, hogy állandó és visszatérő műfajokként beszélhetünk a rendszer- és kampusz-regényekről, mind a „posztmodern”, mind a „posztmodern utáni” próza esetében, s mindkettő esetében sajátos viszony tételmeződik a rendszer (társadalom, üzlet, felsőoktatás, valamint ezek allegorikus kiterjesztés révén: Amerika), illetve a felsőoktatás, a bölcsészettudomány (itt nem árt angolul érteni a kifejezést: „liberal arts”), valamint az irodalomelmélet között. Itt többről van szó irodalmi szerző és kritikus perszónauniójánál, mint például John Barth esetében, hiszen a viszony irodalmi fikció és a számára helyet biztosító egyetem között folyamatosan változik, egyre ambivalensebbé válik Don DeLillótól Jonathan Franzenen át Stephen Graham Jonesig és tovább.

A hely mellett természetesen az idő is fontos tényező az amerikai posztmodern próza és az rákövetkező fejlemények genealógiájának felvázolásakor. Robert Rebein – John Barthnak a kimerülés téziséét megfogalmazó, ismert esszéjére támaszkodva³ – amellett érvel, hogy az amerikai posztmodern próza történetének csúcspontja a hatvanas évek végére–hetvenes évek elejére eshetett: kezdetét közismert szerzőinek felbukkanása és első műveik megjelenése, betetőzését pedig Pynchon *Súlyszivárványának* Nemzeti Könyvdíjjal történő elismerése jelzi.⁴ A posztmodern amerikai

³ John BARTH, *The Literature of Exhaustion* [1967] in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins UP, 1984, 62–76. Magyarul: A kimerített irodalom (részlet) *Helikon* (33), 1–3 (1987), 137–143.

⁴ Robert REBEIN, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction After Postmodernism*, The University Press of Kentucky, 2009, 12–15. Rebein a két modell különbségét a „modernista” és a „posztmodern” próza kritikailag tételmezett viszonyában ragadja meg, amennyiben a kettő közötti átmenet szerves fejlődés („evolúció”) vagy radikális szakítás („revolúció”) eredménye lenne. Erről bővebben később.

próza „hanyatlásának” – a fősodorból való folyamatos kikerülésének – aztán több, együttesen ható oka vázolható, attól függően, hogy a Rebein által „evolúciónak”, vagy „revolúciónak” nevezett irodalomtörténeti narratíva keretei között kívánjuk a jelenséget megmagyarázni.⁵

Egyrészt felsőoktatás és üzlet talán még soha nem került ennyire közel egymáshoz az Egyesült Államokban (s az egyetemet gazdasági alapokra helyező modellt követő országokban), s bár az irodalom és az üzlet kapcsolatának irodalmi ábrázolása meglehetősen jól dokumentált,⁶ az „élményt” regényes árucikként kínáló kortárs irodalmi piac folyamataihoz kevésbé illeszkedő és alkalmazkodó posztmodern amerikai próza jól láthatóan háttérbe szorult az egyetem falain belül és kívül egyaránt.⁷ Rebein a helyzet elemzésekor egyenesen arról beszél, hogy a politikai és formai radikalizmus az európai kontextustól eltérően már a modernizmus idején élesen kettéválk az Egyesült Államokban (Poundnál és Eliotnál keresve sem találni politikai értelemben konzervatívabb modernista alkotót), s ennek a szétválásnak a posztmodern próza az egyértelmű vesztese. Ennek a politikai vereségnek a betetőzése a nyolcvanas évek végétől vívott kultúraháborúk sorozata, mely az etnikai identitás alapú kánonformációk kialakulását és megerősödését, a trauma kultúráinak térnyerését, egyáltalán: a fehér, középosztálybeli, heteroszexuális férfi hegemoniájának megtörését, majd erre adott reakcióként annak a visszacsapásnak a kultúráját⁸ hozza magával, amelynek politikai hullámverései mind a mai napig nem csitulnak. Másrészt – és Rebein számára a „posztmodern utáni” prózatörténet vázolásakor ez a lényeg – a realizmus túlélése és alkalmazkodása a történelmi, kulturális, társadalmi és politikai változásokhoz olyan fejleménye a formai szempontból továbbra is alapvetően konzervatív, a kortárs témákat feldolgozó kortárs irodalmi alkotásokra kihegyezett irodalmi piacnak, mely nagyban hozzájárul a posztmodern próza meglehetősen rövidre sikerült tündökléséhez. Rebein mintha azt mondaná, hogy a piac számára a posztmodern próza formai

⁵ I. m. 16–17.

⁶ Lásd például Graham THOMPSON, *The Business of America: The Cultural Production of a Post-War Nation*, London; Sterling, Virginia, Pluto Press, 2004, különösen az *Entropy, Postmodernism and Global Systems* című fejezetet (53–73).

⁷ Jameson elhíresült esszéjében sem az elit- és a populáris kultúra közötti határ elmosódásáról és a kettő egybeolvadásáról beszél, hanem a magas kultúra mellé a *tömeg- és fogyasztói kultúrát* helyezi. Lásd Fredric JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1997. Az irodalom és az üzlet kapcsolatáról lásd még Graham THOMPSON, *The Business of America*, 2004. Jonathan Franzen William Gaddisról írott esszéjében pedig egyenesen szembeállítja az irodalom (és benne az irodalmi posztmodern) két modelljét, a Szerződés- és a Státus-alapút. Lásd Jonathan FRANZEN, Mr. Difficult, avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája, fordította SÁRI B. László, *Jelenkor* (60), 7–8 (2017), 822–836.

⁸ Lásd Susan FALUDI, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, [1991] New York, Three Rivers Press, 2006. A kultúraháború állásának legutóbbi, igen tanulságos összefoglalóját lásd Angela NAGLE, *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan to tumblr to Trump and the Alt-Right*, Winchester, UK & Washington, USA, Zero Books, 2017.

szempontból túlságosan is radikális (nem realista), míg a liberális politikai elit (és egyetemi képviselőik) számára viszont politikailag túlságosan is konzervatív (nem hajlandó etnikai alapon, rendszerszerű szemlélete ellenére identitás-politikailag elgondolni magát). Mindezeket figyelembe véve a posztmodern amerikai próza sajátos fénytörésben mutatkozik meg 9/11 és a terror ellen folytatott küzdelem, valamint a 2008/2009-es gazdasági válság (vagy akár a Donald Trump elnökké választása kapcsán kialakult politikai diskurzus) kontextusában: nem nehéz belátni, miért tűnt el szinte teljesen maga a prózára vonatkozó „posztmodern” kifejezés a kritikai diskurzusból, maga az amerikai posztmodern próza pedig az érdeklődés homlokteréből. Bár a posztmodern szövegeknek jelentős hivatkozási pontja a „rendszer”, ezek az utalások – egyrészt a „rendszerhez”, másrészt magához a nyelvhez fűződő ellentmondásos viszony miatt, vagyis intézményes és formai okokból – nehezen sajtóíthatók ki egyértelmű politikai üzenetként egy adott helyzetben.

Az ellentmondást tovább fokozza, hogy a legjelentősebb amerikai posztmodern alkotók Pynchontól DeLillóig és tovább (talán a pályáját tudatosan lezáró Roth kivételével) ma is aktívak, évről évre fontos és – megkockáztatom: alkotói pályájuk alakulásának menetében – jelentős szövegeket publikálnak, s feltűnt egy újabb generáció is (Dave Eggers, Jonathan Franzen, William T. Vollman, Jonathan Safran Foer, David Foster Wallace és mások), melynek képviselői éppen a „posztmodernnek” témafelvetéseit, vagy éppen a „posztmodern” ellentmondásait gombolják-gondolják regényesen, vagy éppen esszéikben újra. Vagyis az önálló esztétikai alakzatként elgondolt posztmodern amerikai próza Rebein értékelésével ellentétben nem hogy eltűnt volna, de – kénytelen-kelletlen – alkalmazkodott az irodalmi piac változásaihoz: figyelve olvasótáborára, az amerikai középosztályra, új témák felé fordul(t), igazít(ott) esztétikáján, reagál(t) az alkotás megváltozott feltételrendszerére. A változás jól érzékelhető az egyes életműveken belül, s helyenként maguk az alkotók is expliciten reflektálnak a megváltozott körülményekre, esztétikájuk módosulására. Ennek a legszembetűnőbb példája talán DeLillo *Underworld* című 1997-es regénye, amelyet a szerző és vele egyetemben a kritika már nem is posztmodern regényként, hanem – mily meglepő! – etnikai (olasz-amerikai) irodalomként értékel.⁹ És mindezt annak ellenére, hogy a mű témaválasztása (a hidegháború) és sajátos időszerkezete (történelmi és tömegkulturális események időbeli együtt állásának felhasználása egy hipotetikus történelmi sémához) egyértelműen kapcsolná azt a korábbi, egyértelműen posztmodernként számon tartott szövegekhez, így az életmű tengelyében addig álló *White Noise*-hoz (1985), *A Mérleg jegyében*-hez (1988), és a *Mao II*-hoz (1991).

Rebein ekképp véleményem szerint helyesen értelmezi azt az ezredforduló környékén a kritikában is általánosan elfogadott tendenciát, hogy a kortárs amerikai próza „topikus”, vagyis lokálisan igyekszik kötődni egy adott földrajzi és szociokulturális közegehez, illetve annak éppen aktuális problémáihoz. Ám azt már nehezebben tudom

⁹ Don DeLILLO, *The Moment the Cold War Began*, *Observer* 1988. január 4, idézi: Robert REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 177–178.

elfogadni, hogy Rebein eközben egy bűvészmozdulattal eltünteti magát a posztmodern prózát,¹⁰ mikor amellet érvel, hogy annak nyelvi kísérletei és formai újításai szervesen beépültek az ezáltal magasabb szintre lépett új kortársi realizmusba. Ez a realizmus pedig szerintem egyaránt tetten érhető a kortárs amerikai novellában, a novellaciklusban, a kisregényben és az olyan epikus meritésű szövegekben is, mint amilyen az *Underworld*, McCarthy határvidék-trilógiája, David Foster Wallace *Infinite Jest*-je, Vollman *Fathers and Crows* című regénye, vagy éppen Jane Smiley-től az *A Thousand Acres [Ezer Hold]*.¹¹ Pedig talán éppen arról van szó, hogy a posztmodern próza is rálelt saját „topikusságára”, és nyelvi és stílusbravúrai immár nem egy homogénként tételezett, politikailag semlegesnek mondott esztétikai szférában értelmeződnek/értelmezhetők, hanem – az időközben lezajlott identitáspolitikai fejleményeknek köszönhetően – kontextuálisan, akár a szerzői önértelmezés fogalmai szerint is. Vagyis míg Rebein érvelése (és a szerző önértékelése) kizárná, hogy DeLillo *Underworld*-je egyszerre tarthat számot a „posztmodern” és az „etnikai”, jelesül olasz–amerikai irodalom címkéjére, addig én magam bizonyos esetekben nem látok feltétlen ellentmondást a két kategória között: a posztmodern prózáról kiderült, hogy javarészt a (felső) középosztálybeli, heteroszexuális, fehér férfi irodalma, akik elkezdtek saját identitáspolitikai helyzetüknek megfelelően írni, azt tematizálni.¹²

A kritikai bonyodalmakat éppen a Rebein által is emlegetett evolúciós-revolúciós irodalomtörténeti narratívák működtetése, vagy éppen a folytonosság és kapcsolat mindenféle tagadása okozza. Elméletben Rebein is hajlik arra, hogy a posztmodern nem szakított véglegesen a modern paradigmával (vagyis története inkább „evolúciós”, mint „revolúciós”), ám fölöttébb zavarja az előbbinek a politikával szemben

¹⁰ Hogy ezek a bűvészmozdulatok mennyire nem idegenek Rebeintől, azt jól jelzi, hogy a *The Cambridge Companion to American Fiction* kötet általa jegyzett, realista törekvésekről szóló fejezetében ugyanígy jár el a kortárs minimalistákkal. Lásd Robert REBEIN, *Contemporary Realism*, in John N. DUVALL (ed.), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge UP, 2012, 30–43. Köszönettel tartozom Kovács Ágnes Zsófiának azért, hogy erre felhívta a figyelmemet.

¹¹ Robert REBEIN, *Hicks, Tribes and Dirty Realists*, 169–173. Rebein az *A Thousand Acres* kapcsán pontosan abban látja az „új realizmusnak” a posztmodernből kivezető útját, hogy Jane Smiley regénye „*írónia nélkül*” (172., kiemelés az eredetiben) képes Shakespeare *Lear királyának* történetét megidézni. Vagyis az „új realizmus” attól lenne „új”, hogy a posztmodern nyelvi és stilisztikai eszközeinek használatát *nem posztmodern módon* valósítja meg. A nyilvánvaló ellentmondást Rebein szövegében a kritikailag is működtetett esztétikai kategóriák hozzák magukkal, mint mikor az eredetileg a minimalizmus első hullámának fogadtatásában bevett kifejezést, a „mocskos realizmust” a minimalizmus ellenében használja a minimalizmusnak (22–40) sokat köszönhető, általa „mocskos realistának” titulált szerzők kanonizálására (41–65).

¹² Természetesen ellenpéldák is találhatók szép szerével: jómagam is írtam J. T. Leroy esetéről, kinek fogadtatástörténete az etnikai és a minimalista próza identitáspolitikai ellentmondásait hozta a felszínre. Erről lásd SÁRI B. László, „*Joe csikorgó fogsora vagyok*” – *Vázlat a kortárs amerikai minimalista prózáról*, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014, 136–138.

fenntartott szkepszise.¹³ Éppen ezért talán gyümölcsözőbb egy olyan nézőpontot is szemügyre venni, mely nem feltétlenül képes a kortárs és benne a posztmodern „utáni” próza Rebein által kitűnően feltérképezett belső tendenciáinak érzékeltetésére – mint például a „fehér proli” [“white trash”] esztétika trendivé válása, a Bildungsroman és egyéb, realista elbeszélésformák visszatérése, a kisebbségi lét mikro-ökonómiájának és belső ellentmondásainak feltárása –, de jó eséllyel számol el az intézményes fejlemények esztétikai következményeivel. Rebein – és mint látni fogjuk, mások is – mintha kényszeresen irtóznának az öncélúnak érzékelt, és éppen ezért jelentés nélkülinek tartott nyelvi leleményektől, a konzervatív modernista örökség tovább élésétől. Mark McGurl 2009-es könyve, a *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing* [A program-korszak: A háború utáni fikciós próza és a kreatív írás kialakulása] című könyve nem kritikai nézőpontból, hanem rendszerszinten közelít a második világháború utáni irodalmi fejleményekhez, s azokat elsősorban az esztétikai választásokat meghatározó intézményes okokra vezeti vissza. Bár McGurl nem foglalkozik kimondottan a kortárs fejleményekkel, az általa vázolt irodalomtörténeti narratíva, mely Rebein terminusai szerint „evolúciónak” számít, amennyiben a háború utáni próza térképét a kreatív írás révén a modernista esztétikák egyetemi intézményesülésének folyamányaként vezeti le, értékes belátásokkal szolgálhat a kortárs folyamatokat illetően. Elsősorban azért, mert McGurl a „posztmodern” „techno-modernizmusként” értelmezi újra, elsősorban az annak nyelvében is megjelenő információtechnológiai érintettsége okán.¹⁴ Ugyanis ahogyan McGurl szellemes *Giles Goat Boy*-elemzésében rámutat: az amerikai posztmodern felfutásában – egyebek mellett – tetten érhető az egyetem háború utáni átalakulása, mely társbérletbe költöztette a hidegháború technológia fejlődési igényétől hajtott, a „kreativitás” elvárásaival terhelt természettudományos kutatást és oktatást, valamint a kihelyezett háborús hadszínterekről hazatérő veteránok egyetemi diplomáját futószalagon szállító kreatív írásprogramok szinte teljesen tanterv és tanmenet nélkül dolgozó képzéseit. Mindez még hozzá egy olyan zárt világon belül történt, melyben a kampuszon élő, ott író és oktató szerző számára az egyetem [university] és annak egyetemesként értett világa [universe] között a párhuzamot (benne a humán- és természettudományok minden lehetséges érintkezésével és ellentmondásával) a techno-modernista allegória teremti meg.¹⁵ A technológiailag feljavított modernizmus (a „posztmodern”, vagy ahogyan McGurl nevezi: a „techno-modernizmus”) ekképp értelmezhető az írás technológiáját – tulajdonképpen a kreativitást – intézményesítő, automatizáló, annak produktumait hitelesítő, az alkotási folyamatot a teremtés metaforája révén áterotizáló „program” rendszerszerűen előállított, csúcsra járatott

¹³ Robert REBEIN, *Hick, Tribes and Dirty Realists*, 13–16.

¹⁴ Mark MCGURL, *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge, Mass. & London, England, Harvard UP, 2009, 32.

¹⁵ I. m. 37–42.

termékeként.¹⁶ A techno-modernizmus ekképp – szemben például az etnikai kánon szerzőinek azon törekvéseivel, hogy az etnikai tapasztalat hitelességét biztosító hatásmechanizmusok technológia aspektusát elrejtsek, vagy éppen természetesnek állítsák be – önmagát elsősorban a tiszta forma „ürességével” azonosítja, s így teremti meg saját, ha tetszik, etnikai markerét, melyet McGurl „technicitás”-ként azonosít.¹⁷ Vagyis az, amit Rebein korábban az etnikai meghatározottság hiányaként érzékelt a (fehér, középosztálybeli, heteroszexuális, férfi) posztmodern szerzők, így DeLillo, esetében, nem más, mint a nyelvi formával való explicit foglalatosságnak az üres etnikai marker luxusaként való félreértése. Ám ahogy McGurl figyelmeztet, ami az etnikai kánon (a „magas kulturális pluralizmus”) számára az „eticitás”, az a „techno-modernizmus” számára a „technicitás” – a nyelvhez való alkotói viszonyulás igenis identitásképző tényező(ként értelmezhető).

Mindezt azért fontos megemlíteni, mert éppen az általam is vizsgált kortárs változások azt jelzik, hogy a nyelvi konstrukciókra történő kortárs reflexiók értelmezése jelenti a kulcsot a „posztmodern utáni” műveknek a „posztmodern” örökséggel történő számvetési törekvéseihez. Ezt a folyamatot viszont, legalábbis irányait tekintve, már jól detektálja Rebein kritikai jellegű értékelése: egyrészt természetesen a kortárs „realizmusok”, másrészt az „etnikai” jelleg felerősödése figyelhető meg a posztmodern szerzők késői pályáivében, illetve a korábban a posztmodern prózából hiányolt, ám abban ezért fontos szerepet betöltő történeti irányultság¹⁸ fokozott jelenléte. McGurl érvelése alapján a „realizmus” és az „etnikai” jelleg felerősödése – vagy ezeknek a tendenciáknak a kritikai érzékelése, például Rebein értékelésében – a posztmodern forma mint politika (ön)félreértésére adott lehetséges esztétikai válasz, amennyiben az esztétikai súlypontok elmozdulása éppen egy formai szempontból látszólag konzervatívabb, de tartalmilag radikálisabb, vagy legalábbis politikai értelemben explicitebb irányba mutat. Hogy a korábban már emlegetett DeLillo példájánál maradjak, a *White Noise* (1984) című regény kapcsán egyik kommentátora joggal róhatja fel

¹⁶ I. m. 44–46.

¹⁷ I. m. 62.

¹⁸ Éppen ez lenne a korábban már emlegetett Jamesonéval némileg ellentétes álláspontot megfogalmazó Linda Hutcheon posztmodern-értelmezésének tézise: hogy a „historiográfiai metafikcióként” értelmezett posztmodern szövegek – és ide sorolhatjuk DeLillo posztmodern címkével illetett alkotásait a kilencvenes évek végéig, vagy Pynchon *Mason & Dixon* című regényét, vagy, hiszen Hutcheon kanadista, Margaret Atwood szövegeit is – tulajdonképpen sajátos viszonyba kerülnek a történetírás diskurzusával, amennyiben bejelentik igényüket egyfajta történetileg értett referencialításra, miközben rámutatnak: a történelem, és benne az esemény, maga is nyelvi konstrukció eredményeként tételeződik. Míg azonban történelem és szöveg viszonya szükségszerű, kapcsolatuk természete korántsem eleve meghatározott, s a „historiográfiai metafikció” egyben lehetőséget kínál a történeti narratívák kritikai reflexiójára, alternatív történeti elbeszélések megalkotására. Erre az elképzelésre visszatérek majd az egyes szövegek – különösen Franzen műveinek – elemzésekor. Hutcheon érvelését lásd Linda HUTCHEON, *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988, 87–157.

azt, hogy a „kommunikáció extázisának” ünneplése, avagy a „technológiai fenséges” a „késő kapitalizmus logikájának” kritikátlan ünnepléseként hat a regény utolsó oldalain parodisztikusan egymás mellé rendelt, közönséges kultúrjavak mantrázása közepette.¹⁹ Ezzel szemben a későbbi regények – így a Rebein által elemzett *Underworld* (1997), de a még markánsabb esztétikai fordulatot jelentő *Cosmopolis* (2003) is – már egyértelműen keresik a történeti idővel a kapcsolatot, s igyekeznek számot vetni saját politikai, gazdasági, kulturális beágyazódásukkal – az utóbbi „regény” esetében a nyelvi forma és a nemzeti közösség elképzelésének radikális átgondolása révén. Vagyis a „posztmodern utáni” regény centrumból történő kimozdulásával van dolgunk, mind formai, mind politikai értelemben – s ez csupán részben tulajdonítható a kanonikus alakzatok, így az oktatási kánon átrendeződésének.

A McGurl által felmutatott kapcsolat a posztmodern regény és a technológia között nemcsak a posztmodernnel érkező, és pályáivüket annak hanyatlásával módosító regényírók, de a posztmodern utáni szerzők dilemmáira is jó eséllyel világíthat rá. Erre utal, hogy a jelenséggel részletesen foglalkozó, és jelölésére a „poszt-posztmodern” (részben ironikus) fogalmát bevezető Robert L. McLaughlin hasonló keretben láttatja a fiatalabb generáció elégedetlenségét. *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World* [Poszt-posztmodern elégedetlenség: a kortárs fikciós próza és a társadalom világa] című, nagy hatású esszéjében McLaughlin kiindulási alapként tételezi az új írói generáció posztmodernre érintő csalódottságát. McLaughlin nem is rejtí véka alá, mennyire radikálisan értelmezték a „posztmodern utáni” szerzők a korábbi generációk alkotói attitűdjét. „A nyolcvanas évek végén az irodalmi színtérre belépő fikciós szerzők jó része esetében a zsákutcaként érzékelt posztmodernre való reakcióról beszélhetünk, ahová a posztmodern azért került, mert elszigetelte magát a társadalom világtól és elmerült a referenciális nyelvben, mely tendenciát az egyik író egy magánbeszélgetésünk során úgy jellemezte, hogy a posztmodern belebújt a saját segglyukába” – így McLaughlin.²⁰ Ez a csalódottság McLaughlin értékelése szerint is a posztmodern nyelv politikai hatékonyságával, pontosabban annak hiányával van összefüggésben, amennyiben az irodalmi élet és piac átalakulása egyre inkább termékként pozicionálta volna a posztmodern prózát, mely egyrészt formailag sikertelenül próbált ellenállni a fogyasztás logikájának, másrészt vereségét megpecsételve javarészt visszavonult az egyetem falai közé, ahol utolérték az oktatási piac belterjes felépítésének következményei. McLaughlin elemzése arra is rámutat, hogy a színtérre újonnan érkező „poszt-posztmodern” szerzők hogyan

¹⁹ A *White Noise* értékeléséről lásd Mark OSTEEN, Introduction, in Don DeLILLO, *White Noise, Text and Criticism*, Mark OSTEEN (ed), New York & London, Penguin, 1998, vii–xv. Osten érvelése a regény zárómondataira utal (326). A „technológiai fenséges” fogalmáról DeLillónál lásd Julian HENNEBERG, Something Extraordinary Hovering Just Outside Our Touch: The Technological Sublime, in Don DeLillo's *White Noise*, *Aspeers* April 2011, 51–73.

²⁰ Robert L. McLAUGHLIN, Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World, *symploke* (12), 1–2 (2004), 54.

próbáltak gondolatilag (esszéikben) és gyakorlatilag (prózájukban) számot vetni a kialakult helyzettel. McLaughlin példaként választott szerzői – Jonathan Franzen és David Foster Wallace – jól illusztrálják mind a problémák érzékelésének lehetséges közös nevezőit, mind pedig az eltérő szerzői reakciókat és stratégiákat. McLaughlin kedvenc posztmodern szerzői Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, Don DeLillo, Ishmael Reed, Mary Caponegra és John Barth. Miután minden posztmodern jellegzetességük – nyelvi játékosságuk, a narratív konvenciókat, az olvasói elvárásokat illető tudatosságuk, a nyelv által kínált lehetőségekben való elmerülésük – ellenére restaurálta munkáikat, azzal a Barhtól kölcsönzött egyszerű érveléssel, hogy „érzékenyen érinti őket a világ sorsa”, McLaughlin rátér Franzen és Wallace posztmodernről szóló vádjaira, a posztmodernnel kapcsolatos általános elégedetlenségre. McLaughlin állítása szerint Franzen és Wallace egy generáció attitűdjét képviselik, olyan szerzőket, mint Rick Moody, Lydia Davis, Bradford Morrow, Richard Powers, Cris Mazza, A. M. Homes.²¹

McLaughlin Franzen esszéit elemezve bontja ki azt a szerző által fontosnak tartott problémát, hogy a fogyasztói társadalom technológiai alapú kultúrája gyakorlatilag elveszi a regényíró kenyerét, amennyiben rövidre zárja a „rejtély” [„mystery”] és a „viselkedés” [„manners”] köreit, előbbi a fogyasztói technológiák diktálta homogén vágyakkal helyettesítve, utóbbit pedig bezárva az atomizálódott egyén magánszférájába. Franzen ebben a kontextusban teszi fel a költői kérdést, hogy „a regényírónak egyre több és több mondanivalója van az egyre kevesebb és kevesebb idővel rendelkező olvasónak: hogyan foglalkozzon az ember egy válságban lévő kultúrával, melyben a krízis lényege éppen abban rejlik, hogy lehetetlen a kultúrával foglalkozni?”²² A „rejtély” és a „viselkedés” elsősorban pszichológiai szempontból érdekli az érvelésében Flannery O'Connor nyomdokain haladó Franzent, hiszen a szereplők viselkedésére fektetett hangsúly és a történelmi helyzetből adódó rejtélyek szerepeltetése igencsak jellemzőek regényeire, melyek akár olvashatók a közelmúlt eseményeit feldolgozó, kortárs történelmi regény és az etikettregény sajátos hibridjeként is. Franzen a válság másik okaként a posztmodern egyetemi intézményesülését és az ebből adódó elszigeteltséget, valamint a félreértett, atomizációt erősítő, identitásalapú értelmezési keretet jelöli meg, melyeket több helyen is előszeretettel hangoztat, így *Mr. Difficult*,

²¹ Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 59. A szerzők, illetve a posztmodernről sirató és temető cikkek sora természetesen hosszan lenne sorolható, olyannyira, hogy a közhely immár nem csak akadémiai berkekben, de a napisajtóban is felütötte a fejét. Lásd például Alison GIBBONS, *Postmodernism is dead – What comes next?* *TLS Online*, June 12, 2017. <http://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/> (letöltés ideje 2018-04-07) A Continuum kortárs szerzőkkel foglalkozó, mérvadó monográfia-sorozatában megjelent Franzen-kötet címe Franzent egyenesen a posztmodern végállomására helyezi. Stephen J. BURN, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York & London, Continuum, 2008.

²² Jonathan FRANZEN, *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, 65., idézi: Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 60.

avagy William Gaddis és a nehezen olvasható regény problémája című, esztétikai programját talán legmarkánsabban megfogalmazó, McLaughlin írását követően megjelent esszéjében is.²³ Franzen szerint az intézményesüléssel éppen az a probléma, hogy ellehetetleníti az átjárást a személyes szféra és a társadalom világa között, holott szerinte éppen ennek a biztosítása lenne a regény történetileg kialakult feladata. Mindehhez még hozzájárul az MFA-programok belterjes légköre, és már készen is áll a kortárs amerikai próza, s benne a posztmodern betegségének diagnózisa Franzennél, aki a kortárs irodalom feladatát elsősorban egy olvasói közösség, egy hagyomány, a nyelvhasználatból adódó reflexió lehetőségének fenntartásában – s mint pályájának későbbi darabjai mutatják –, egy látszólag konzervatívabb esztétikai pozícióba történő visszavonulásban látja.²⁴ McLaughlin a *Javítások*ban látja Franzen fentebb vázolt esztétikai és – az individuumot a szubjektummal szemben kitüntetett – egzisztencialista érintettségű programját kicsúcsosodni, melyet – némileg ellentmondásos módon – a szerzőnek tulajdonított esztétikai bizonytalanság, tulajdonképpen a regény polifonikus hangvétele miatt kárhoztat.²⁵

McLaughlin tanulmánya Franzennel Wallace-t állítja szembe, akinek pozíciója és gondolatmenete – amit az *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction [E Unibus Pluram: A televízió és az amerikai fikciós próza]*²⁶ című esszéjében fejt ki a legrészletesebben, s ami alapvetésében sok hasonlóságot mutat Franzenéhez, ám végkövetkeztetésében jelentősen eltér attól – egyértelműen közelebb áll McLaughlin saját elképzeléseihez. Wallace gondolatmenetének kiindulópontja az, hogy a posztmodern próza „reakció volt arra az idealizált Amerikára, melyet az ötvenes és hatvanas évek televíziós műsorai vetítettek: a szerető családok, a társadalmi tolerancia, igazságosság és a megkérdőjelezhetetlen morális fensőbbség Amerikájára. Ez a próza azért tűnt lázadó szelleműnek, mert az irónia használata révén leplezte le a TV által kreált amerikai mítoszt, vagyis fenntartotta a különbséget az amerikaiak által vágyott, TV-

²³ Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 60; Jonathan FRANZEN, *Mr. Difficult*.

²⁴ Jonathan FRANZEN, *How to Be Alone*, 90. A későbbi, *Javítások* utáni művek megoldásaival itt nem foglalkozom, ám fontosnak tartom megjegyezni, hogy Franzen mintha egyenlő távolságot igyekezne tartani mind a posztmodern, mind pedig az etnikai kánon szerzőitől, s egy olyan – meglehetősen idealizált – olvasóközönséget vizionál, mely mentesül a piac és a *bestsellerek* logikája alól, saját ízlése és véleménye van, érti az irodalmi kódokat, ám jogot formál arra, hogy a szöveg szórakoztassa. Erről az olvasóról, és az irodalmi mű és közte létrejövő elvárásrendszeréről, a „Státusz- és a Szerződés-modellről” szól Franzen *Javítások* után írott esszéje. Lásd Jonathan FRANZEN, *Mr. Difficult*.

²⁵ Véleményem itt jelentősen eltér McLaughlinétól: a *Javítások*at Franzen legsikerültebb regényének tartom a mai napig, mert – mint azt doktori hallgatóim, elsősorban VILMOS Eszter segítségével egy doktori szemináriumon sikerült megfogalmazni – a szöveg által egymás mellé rendelt nézőpontok egyenlő távolságot tartanak mind a szereplőktől, mind pedig az ábrázolt társadalmi világoktól. Azt ezt követő Franzen-regényekből éppen ez az arányosság és mérték hiányzik.

²⁶ David Forster WALLACE, *E Unibus Pluram: Television and American Fiction*, in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, New York, Little, Brown & Co., 1997, 21–82.

ben megjelenő mítosz és a valóságban létező Amerika, az esztelen konformitásnak, a pénz imádatának, az intézményesült rasszizmusnak és szexizmusnak, valamint az immorális külpolitikának a hazája között.”²⁷ Vagyis Wallace értelmezésében az amerikai posztmodern próza „technicitása” – legalábbis kezdetben – egyáltalán nem üres forma vagy jelöletlenségében is működő identitásmarker, hanem a mediatiszálódott Amerika-képre adott válaszreakció, mely időben egybeesik, ám beszédmódjában megelőzi és megelőlegezi ennek a narcisztikus amerikai önreprezentációnak a későbbi történeti alakulását. Ugyanis a posztmodern ironia kisajátítása az amerikai médiában a nyolcvanas évek végére már együtt jár a posztmodern ironia kritikai lehetőségeinek, felforgató jellegének kiüresítésével. Wallace érvelésében ennek a folyamatnak a tengelyében a televízió, különösen a David Letterman által reprezentált „talk show” – illetve annak üzleti érdekektől sem mentes, látszólag el nem kötelezett, ám minden ironikus felhangja ellenére az amerikai „alapértékeket” újratermelő – műfaja áll.

Wallace azonban Franzennel ellentétben nem a hagyományos irodalmi formákhoz való visszatérésben, vagy az irodalom alkotta közösség megerősítésében látja a kiutat és a prózáíró feladatát. Az ő programjának lényege az előre törés az ironián *túlra*: vagyis a megszólalás olyan kontextusának megteremtése, melyben lehetővé válik hitelesen beszélni az egzisztenciális problémákról vagy az érzelmekről. Ahogyan maga Wallace fogalmaz (és McLaughlin idézi):

Meglehet, ennek az országnak a következő igazi irodalmi „lázádoi” furcsa ellenlázadók lesznek, akik tágra nyílt szemmel lesznek képesek megtartóztatni magukat az ironikus tekintettől, akik gyermeki arcátlanságukban képesek érvényesíteni és megtestesíteni az egyértelműséget. Akik tisztelettel és meggyőződéssel szólnak a régi, egyszerű, népszerűtlen emberi problémákról és érzelmekről Amerikában. Akik tartózkodnak az öntudat megnyilvánulásaitól és az oly divatos fásultságtól. Meglehet, az új lázadók az ásítást, a szemforgatást, a hűvös mosolyt, az összekacsintást megkockáztató művészek lesznek majd, akik ügyet sem vetnek a tehetséges ironistákra, a megjegyzésekre, hogy mindez „mennyre banális!”²⁸

Hogy ez mennyire jól jellemzi David Forster Wallace alkotói törekvéseit, annak legékesebb bizonyítéka, hogy az *Infinite Jest* című, gigantikus regényének számos szereplője és elbeszélője törekszik valós emberi kapcsolatok kialakítására abban a nyelvi közegben, melynek világát a legjobban talán a *Brief Interviews with Hideous Men* című kötet szövegei írják le.²⁹ Vagyis Wallace esetében nem a műfaji kódokhoz való tudatos (és reflexív) visszatérés a válasz a posztmodern kiüresedésére, hanem

²⁷ Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 63–64.

²⁸ David Forster WALLACE, *E Unibus Pluram*, 81.; Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 65.

²⁹ Robert L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, 66.

az ironikus nyelvi és mediális diskurzus bonyolultságával való számvetés, majd – ezzel szemben – a nyelv kínálta, ám az ironikus diskurzus által ki nem aknázott lehetőségek mozgósítása egy magasabb szinten. Egyáltalán nem véletlen tehát, hogy mind Franzen, mind pedig Wallace esetében igen terjedelmes szövegeket találunk az életmű tengelyében, hiszen a szövegszerveződés magasabb szintjein igyekeznek számot vetni a vizuális média (Wallace esetében a televízió, Franzennél leginkább az online kommunikáció) ironikus, tömör, helyenként aforizmatikus formát öltő, a posztmodern nyelvi attitűdöt kisajátító konformitásával, a főszó és a késő kapitalizmus kulturális logikájaként értett posztmodernnel.³⁰

Mint az a fentiekből kiderülhetett: az amerikai posztmodern prózának tagadhatatlanul vége van, még ha maguk a posztmodern alkotók maguk túl is élték saját életművük elévülését és tovább alkotnak. Ha ma Pynchon, DeLillo vagy Roth a kortárs irodalmi olvasmánylistákra kerül, akkor az nem posztmodern mivoltuk okán történik így, hanem mert a posztmodernen túljutva képesek voltak átértékelni saját posztmodern gyökereiket, újra kortárs témák felé fordulva elszámolni saját viszonyulásukkal az időközben átalakult „rendszerhez”, illetve mindezeket túl, levonva a tanulságot, méltó módon véget vetni posztmodern karrierjüknek.

³⁰ Franzen és Wallace mellett itt mindenképpen meg kell említenünk még William T. Vollmann munkásságát, akit nem csak az életmű terjedelmes mivolta és aprólékos kidolgozottsága kapcsol ide, de az a törekvés is, hogy kifogjon a tömegmédia által kisajátított posztmodern irónián. Vollmann esetében ennek egyrészt morális tétje van, mint a sajtófotó etikáját értelmezni próbáló esszéjében, másrészt kényszeres dokumentálási vágyat szül, mint például az erőszak történetét dokumentáló és okait elemző, eredetileg hétkötetes, több mint háromezer oldalas műve esetében. Lásd William T. VOLLMANN, *Seeing Eye to Eye*, *Bookforum* February/March 2009. http://www.bookforum.com/inprint/015_05/3246 (letöltés ideje 2018-04-07) és William T. VOLLMANN, *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means*, San Francisco, McSweeney's, 2003. Ez utóbbi szöveg kiadásának történetéhez hozzátartozik, hogy a kiadót egy évvel korábban a szintén a „posztmodern utáni” gárdához tartozó Dave Eggers alapította, aki a kortárs szerzők közül talán a legszenvedélyesebben érdeklődik az Egyesült Államok külpolitikája, világban betöltött szerepe és hatása iránt.

E számunk szerzőinek e-mail címe

DECZKI Sarolta: sarolt@gmail.com

FÖLDES Györgyi: foldesgy@gmail.com

JENEY Éva: jeneyeva@gmail.com

KOCSIS Adrienn: kocsis.adrienn986@gmail.com

KONKOLY Dániel: dkonkoly@caesar.elte.hu

SÁRI B. László: sariblaszlo@gmail.com

SZENTESI Zsolt: szentesi.zsolt@uni-eszterhazy.hu

VERES András: veresandras2@gmail.com

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Tördelte Hollós János
Készült a Tama Solutions Kft. nyomdaüzemében